

ISSN: 0391-5956

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

**anglistica**

direttore, Fernando Ferrara

COMITATO DI REDAZIONE

Lidia Curti, Laura Di Michele, Fernando Ferrara e Marina Vitale  
*Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di tre fascicoli.*

XXVIII, 1

1985

INDICE

<i>Premessa</i> . . . . .	pag. 5
Rossella Ciocca, <i>Macbeth Re capovolto</i> . . . . .	» 11
Claudia Corti, <i>I Modi Signandi del Macbeth</i> . . . . .	» 31
Fernando Ferrara, <i>Il tempo sintetico del Macbeth</i> . . . . .	» 53
Anthony L. Johnson, <i>Per un'analisi paradigmatica e simbolica di Macbeth</i> . . . . .	» 79

AION

anglistica

ANNALI  
anglistica  
MACBETH  
TESTO e SCENA



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

XXVIII, 1

## anglistica

# MACBETH

# TESTO E SCENA



IST. UNIV. ORIENTALE  
N. Inv. 53606  
Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente

NAPOLI 1985

# ANNALI

LXXXIII

linguistica

MACBETH

TESTO E SCENA

IST. UNIV. ORIENTALE  
N. Inv. 2366  
Dipartimento di Studi Letterari  
e Linguistici dell'Università



NAPOLI 1985

## PREMESSA

*Nelle pagine che seguono sono pubblicate le comunicazioni che hanno avuto luogo nei giorni 13 e 14 maggio 1985 durante il seminario conclusivo dedicato al Macbeth al termine del corso di Lingua e Letteratura Inglese (III anno) della Facoltà di Lettere dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli.*

*Erano presenti, come esperti ospiti, Agostino Lombardo, dell'Università La Sapienza di Roma, Anthony Johnson, dell'Università di Pisa e Claudia Corti, dell'Università di Firenze. Erano presenti tutti gli studenti del corso che, nell'occasione, esibivano anche (attraverso il sistema TV a circuito chiuso) alcuni campioni risultanti dalla loro attività di laboratorio svolta durante l'anno sotto la guida di docenti ufficiali, anch'essi presenti alla manifestazione (Fernando Ferrara e Daniela de Filippis), e di coordinatrici volontarie (Rossella Ciocca, Daniela Cuccurullo e Caterina Lerro) che hanno tenuto, all'inizio del Seminario, una relazione complessiva sulle attività di ricerca e didattiche connesse con il corso stesso.*

*Tale comunicazione è stata anche svolta presso l'Università di Pisa in dialogo con i docenti e gli studenti di un analogo corso tenuto da A. Johnson nello stesso anno.*

*Nel corso del Seminario sono state illustrate le intenzioni e le funzioni didattico-scientifiche delle attività di laboratorio connesse con il corso che sono state organizzate in modo da condurre gli studenti a confrontarsi con puntualità con il testo del Macbeth e con i suoi contesti storici, drammaturgici e culturali e a munirsi gradatamente degli strumenti che dovevano, nella parte finale del corso, metterli in grado di discutere con competenza sufficiente le*

argomentazioni conclusive e di produrre essi stessi, con la guida e il coordinamento dei docenti, le ultime lezioni del corso.

Come chiave fondamentale dell'intero lavoro è stato posto il criterio di non perdere mai di vista il rapporto testo/scena, con l'intenzione di cercare di comprendere i significati del Macbeth interpretando il testo scritto come partitura della rappresentazione e quindi cercando sempre di esplicitare le potenzialità teatrali dell'opera.

Agli studenti veniva affidato lo svolgimento di tale operazione che è stata sviluppata nel corso dell'anno, sotto la guida dei docenti, da ciascuno di loro a vantaggio di tutti.

Al gruppo di coordinamento è stata destinata la funzione di creare una condizione di lavoro attraverso la quale ogni studente si trovasse ad affrontare e a risolvere i problemi del testo. A tale gruppo è stata riservata una funzione prevalentemente propositiva e di servizio. 'Propositiva' e cioè intesa a individuare i problemi e a distribuirli opportunamente fra i gruppi di studenti ammessi alle attività di laboratorio; 'di servizio' nel senso di essere sempre disponibili per fornire gli strumenti di lavoro per la soluzione dei problemi stessi, di consegnare agli studenti il know-how indispensabile per il conseguimento degli obiettivi proposti.

Nella parte introduttiva del corso, nella fase di orientamento intesa a permettere l'avvio strumentato dei lavori sul testo, si sono privilegiati, i seguenti momenti preliminari essenziali: un'indagine sui dati quantitativi del testo, una sintetica individuazione della sua dimensione tematica, un momento essenziale di contestualizzazione in relazione all'area viciniora del macrotesto completata dalla discussione dell'extratesto e delle fonti, una sintetica descrizione delle relazioni trama/intreccio e infine una discussione dei metodi fondamentali dell'approccio critico.

I vari gruppi di lavoro organizzavano quindi le loro letture di preparazione all'analisi che si sarebbe poi svolta su quattro livelli: quello filologico, quello linguistico-retorico, quello interpretativo-storico e quello interpretativo-drammatico. Per ottenere un'adeguata preparazione su

tali punti a ciascun gruppo venivano consegnati alcuni testi di riferimento evitando però di presentarli come interpretazioni decisive o totalizzanti o come analisi concluse. Tali testi comprendevano: la Lettura del Macbeth, di A. Lombardo, che si è rivelato strumento di grande utilità per la comprensione puntuale del testo e ricca miniera di proposte interpretative. Altrettanto utile è stato lo studio di C. Corti (Macbeth, la parola e l'immagine) puntato nelle direzioni più specifiche dell'analisi semiotico-linguistica. Dati importantissimi sono stati derivati dal 'Casebook' sul Macbeth curato dal Muir e utili informazioni contestualizzanti dal New Companion to Shakespeare Studies curato dallo stesso Muir e da Schoenbaum. Preziosa guida metodologica ha fornito il volumetto di K. Elam intitolato Semiotics of Theatre and Drama.

Con tale strumentazione di base e ricorrendo, caso per caso, agli studi specifici, ogni gruppo veniva invitato a realizzare una unit televisiva di circa 30' comprendente un episodio finito del testo illustrato da materiale di repertorio filmato o a stampa. L'elaborazione veniva sviluppata in autonomia da ciascun gruppo, dapprima come ricerca su testi e icone, poi come copione per un'illustrazione televisiva di quella data parte del testo, infine come colonna sonora e sequenza di immagini video registrate su videotape.

Non è necessario — in questa sede — dilungarsi sul tipo di motivazione che questa modalità di produzione ha fornito a ciascun gruppo di lavoro. L'attrattiva della tecnologia aggiornata e la consapevolezza di svolgere un lavoro didatticamente utile che sarebbe stato fruito da tutti gli iscritti al corso e, in futuro, da molti altri studenti desiderosi di conoscere nei dettagli il Macbeth e le sue problematiche ha fatto sì che tutti i componenti dei gruppi di lavoro operassero con entusiasmo e con accortezza alla produzione di materiali che venivano, appena conclusi, esibiti all'intero corso.

La partecipazione informata, consapevole e competente degli studenti ai lavori del Seminario è stata conferma del buon risultato formativo ottenuto dal corso.

## IL SEMINARIO

*I lavori del Seminario, per l'aspetto scientifico, si sono condensati in cinque relazioni tenute da A. Lombardo, A. Johnson, C. Corti, R. Ciocca e F. Ferrara; ciascuna relazione è stata seguita da ampia discussione cui hanno partecipato sia gli esperti ospitati, sia i docenti e i coordinatori del corso, sia gli altri docenti presenti, sia gli studenti del corso.*

## LA RELAZIONE DI A. LOMBARDO

*In mancanza del testo scritto della relazione, svolta con perfetta aderenza alle intenzioni della manifestazione, con assoluto rigore scientifico e con ammirevole capacità comunicativa, si fornisce qui un breve compendio della relazione stessa la quale ha sondato molti degli aspetti significativi del testo illustrandone anche la dimensione scenica e le funzioni teatrali.*

« *La lettura del Macbeth, e di ogni opera di eguale statura, non finisce mai* »: oggi si tende sempre più verso interpretazioni che tengano conto della dimensione teatrale per le quali il testo è partitura dell'evento scenico. Un tempo la critica tentava di apporre etichette definitorie ai drammi di Shakespeare; in questa chiave il Macbeth veniva menzionato come « tragedia dell'ambizione »; oggi rifiutiamo queste limitazioni e altresì quelle che possono provenire da letture troppo specificamente orientate; partendo dal testo verbale cerchiamo di ricostruire le grandiose dimensioni dei significati in esso impliciti. L'ambizione non è l'unico tema del Macbeth: questo elemento è bensì assai importante e ci propone addirittura le risonanze dei grandi archetipi classici o biblici: Lucifero, Prometeo, Adamo ed Eva. Ma anche l'amore — di Lady Macbeth per il marito — e la solitudine — dell'uno e dell'altra — sono temi importanti di questo dramma che, nella forma dell'espressione, è caratterizzato dall'interrogazione e dalla figura dell'ossi-

*moro che esprimono l'ansia e la contraddittorietà di un mondo turbato fino alle fondamenta.*

Così come bisogna astenersi da ogni lettura facilitante dettata dalla critica detta 'delle passioni dominanti', bisogna analogamente evitare le letture depauperanti e parziali fatte unicamente a ridosso del protagonista e quelle — spesso fuorvianti e arbitrarie — che ricercano la psicologia del personaggio oltre i confini del dramma. Macbeth oltre a essere il dramma dell'ambizione e della regalità — sacra, prima, poi stravolta e infine recuperata nella concezione moderna del potere — è dramma dell'amore coniugale, della solitudine, del male; di una crisi della condizione umana e analizza una devastazione della personalità dei protagonisti; un conflitto interiore che prende vita sulla scena in una dimensione complessa la quale è inscritta nel testo ma che solo nell'azione teatrale si manifesta pienamente. Il Macbeth appare, alla luce di queste considerazioni, come un simbolo della drammaticità tragica e cioè del conflitto che investe l'individuo e la storia.

In Macbeth si rivela il pensiero e il modo di rappresentare che sono propri del Rinascimento e del mondo moderno. Anche la metafora teatrale, spesso presente in Macbeth, contribuisce a realizzare in termini espressivi compiuti questa intenzione del dramma. La vita è conflitto (e cioè dramma) e alla fine tale conflitto appare privo di senso.

Il senso della realtà e della storia viene comunque riscattato da Malcolm che ha maturato una coscienza etica e politica adeguata alla nuova epoca; egli ha superato la candida rigidità del padre e ciò gli consente di schiacciare Macbeth e di ricomporre, come 'nuovo principe', il senso della natura e della vicenda umana. Malcolm infatti non è il re sacro medievale (tale per diritto divino) ma è il re moderno maturo e capace di condurre a termine i nuovi compiti del sovrano. Fra Malcolm e Duncan non c'è solo differenza di temperamento: essi hanno una diversa concezione del mondo.

E qui (e non nelle supposizioni della critica 'baconiana') che Shakespeare incontra Bacon, il filosofo dei tempi nuovi

che cerca la realtà nell'esperienza e nella sperimentazione. Per Shakespeare il testo diventa un momento di sperimentazione della vita, di esperienza di vita. Il che significa l'invenzione del teatro moderno. E il teatro di Shakespeare è insieme sperimentazione delle nuove realtà connesse con l'avvento dell'età moderna ed elaborazione di tali realtà.

La grandezza del Macbeth è nel riconoscimento che il dramma contiene della nuova condizione esistenziale dell'uomo moderno. L'uomo deve abituarsi a vivere senza certezze; il dubbio è condizione caratteristica dell'umanità moderna: in questa accettazione è l'elemento costruttivo, creativo di questa opera che è anche così disperata e così tragica.

Le altre relazioni, di cui è stato fornito il testo scritto, vengono qui di seguito presentate nella loro versione completa.

## MACBETH RE CAPOVOLTO

di

Rossella Ciocca

### 1) Introduzione

Il re shakespeariano possiede una identità complessa, multidimensionale e fortemente simbolizzata, sommità svettante di un sistema di sensi più riposti. Lo spessore dei protagonisti regali e l'ampiezza del raggio significante della sovranità quale elemento tematico presente in gran parte del canone shakespeariano, sono ottenuti infatti da Shakespeare attingendo non solo alla tradizione storica ufficiale ma anche alle retrostanti stratificazioni culturali accumulate attorno alla persona e alla carica monarchica nel corso dello sviluppo di molteplici fasi di organizzazione della società e del potere.

Gli strumenti delle metodologie di indagine storico-antropologica consentono un recupero in profondità a ridosso di tali radicamenti nel passato e permettono, tramite il percorso di itinerari non di rado anche ampiamente aberranti, di tornare al testo con nozioni che ne facilitano la decodifica e ne suggeriscono ampliamenti interpretativi.

Procedendo per vettori tematici circostanziali alla traccia concettuale della sovranità si può opportunamente produrre per il *Macbeth* uno schema di osservazione mirata che ne riproponga la vicenda trasferendola su un campo di scontro su cui, dalla contrapposizione di due speculari modelli di regalità dalla quale si origina l'azione tragica, emergerà a conclusione una terza prototipica versione del potere monarchico. Dopo l'alternanza fra la sovranità sacra

di Duncan e quella blasfema di Macbeth si affermerà la regalità laica di Malcom.

Prima di ciò la dinamica drammatica è tutta imperniata sul coinvolgimento, nelle alterne sorti dei vari sovrani, delle sorti del regno scozzese: sudditi, terra e scenario cosmico. Macbeth, in opposizione ai principi che reggevano la monarchia consacrata del proprio sovrano, ha infatti scatenato con il regicidio e l'usurpazione una serie di sconvolgimenti che turbano fino al collasso gli equilibri naturali, cosmici e sociali del reame di Scozia. Il suo potere si qualifica come quello di un re negativo: il suo è un regno, o per meglio dire, un interregno caotico frapposto tra due regni dell'ordine: quello di Duncan, attorniato da continue immagini di pace, ordine gerarchico, fecondità, abbondanza, salute e splendore cosmico e quello di Malcom, il nuovo sovrano che, al dispiegamento formale delle virtù e delle caratteristiche monarchiche paterne, accompagna l'assunzione performativa di una rinnovata concezione del potere regale in base al quale l'ordine sociale garantito misticamente dal re divinizzato viene sostituito dall'ordine profano assicurato politicamente dal sovrano stratega.

Ma il caos di Macbeth è di natura rituale perché si caratterizza come perfetto rovesciamento dell'ordine di Duncan, seguendo lo schema classico di tutti i cerimoniali di inversione costruiti in antitesi simmetrica, sul modello e sulla regola che hanno il compito (tramite la temporanea sospensione di validità) di rigenerare e di riconfermare. Egli è il doppio sacrificale che drammatizza il ribaltamento di tutte le leggi e recita il ruolo del re capovolto che permette, alla fine, ad un altro sovrano di ristabilire con forza ripotenziata l'ordine del potere legittimo.

L'intera vicenda si disegna così su una linea di tempo circolare che, alla stabilità iniziale del regno di Duncan, fa seguire il decorso ritualizzato della crisi avviata dal regicidio e dall'usurpazione di Macbeth e il momento finale del sacrificio e della ricomposizione in cui la morte del tiranno conclude la parentesi sovvertita e reintroduce la normalità come riaffermazione appunto della norma.

Nello schema ciclico del modello, però, la congruità

rituale del ripristino della situazione violata è compromessa dalla riatteggiata sovranità di Malcom che, pur riproponendo alla fine gli stilemi e il codice che furono del padre, si è già distinto da lui nella sostanza delle azioni e delle relazioni, adeguando valori e modi dell'esercizio del potere ai valori e ai modi di un'episteme variato. Macbeth svolge, dunque, anche una funzione storica incentivando, con la sua parabola negativa, il processo di mutazione che, originatosi nella distruzione del potere regale incarnato da Duncan, esiterà nella forma ibrida ma più consona al tempo reale della monarchia politica di Malcom.

Dalla combinazione dei due tempi, con i rispettivi andamenti di ritorno circolare e di adattamento progressivo lineare, scaturisce la natura originale di questo dramma nel quale l'arcaicità ispira ed informa una narrazione che in trasparenza racconta la vicenda moderna del declino della statura sacrale del potere.

## 2) *Il regno ideale*

L'antico re britannico discendeva dal dio supremo; la sua carica sacrale si caratterizzava come forza vitale esuberante che irradiandosi energeticamente nell'organismo del regno, inteso come universo in scala, ne innervava i gangli vitali interconnettendoli in circuiti di unificazione e di sostentamento mistico. Da tale fluido contatto scaturiva un rigenerante ordine che, informando di sé tutte le diverse sfere del reale, garantiva all'interno di e tra queste il mantenimento di un delicato sistema di equilibri interdipendenti. Il mondo della vegetazione e della terra, quello del cielo e degli astri e la dimensione dei rapporti umani, gli ambiti cioè in cui l'esperienza e la percezione cognitiva culturale avevano suddiviso la realtà, dipendevano per il loro regolare e ordinato funzionamento dalla personale abilità del sovrano di porsi in sintonia armonizzante con essi. La fertilità della terra, la buona riuscita dei raccolti, la domesticità e la prolificità degli animali; la normale vicenda dei corpi celesti, delle stagioni e dei fenomeni meteo-

rologici ad esse collegati; la salute, la fecondità, la vittoria, la pace e la gerarchia, infine, rappresentavano il felice prodotto della capacità regale di garantire l'ordine nel suo dominio e per conseguenza la prosperità e il benessere dei suoi sudditi<sup>1</sup>.

Re legittimo e depositario quindi del *mana* dinastico, Duncan espleta la sua missione regale nello spazio drammaturgico del primo atto. La sua figura è costruita mediante artifici retorici, apparati semantici e particolari contingenze situazionali che, nelle fasi in cui il personaggio è presente e al centro dell'azione, ne vanno costruendo l'identità in analogia al modello arcaico del monarca divinizzato. Le zone testuali rilevanti si distribuiscono nell'arco della seconda, della quarta e della sesta scena con una peculiare concentrazione di elementi connotanti nella zona centrale dell'atto, il quale nella sua globalità si pone come momento di ambivalente innesco della vicenda, da un lato situazione formalmente idilliaca da ricostruire dopo il superamento della crisi, dall'altro modello di rapporti tra potere e sudditi ormai superato e quindi da riformulare nella sostanza.

Ciò che eleva Duncan e il suo regno sul piano simbolico della perfezione prototipica, cioè, li escluderà allo stesso tempo dalla possibilità del ritorno non mutato e li relegherà nella dimensione cristallizzata di un passato ormai tramutatosi in mito.

Del prototipo regale mitico in Duncan sono riconoscibili, più o meno marcati, tutti i lineamenti. L'antico re anglosassone, discendente dal guerriero Odino, era il signore della vittoria, la propiziava come sacerdote con sacrifici e offerte prima dello scontro, la pronosticava come augure osservando il volo del corvo e la garantiva come

<sup>1</sup> Sul carattere sacro dell'istituzione monarchica in Inghilterra Cfr. come opere introduttive: W. A. Chaney, *The Cult of Kingship in Anglo-Saxon England*, Manchester U.P. 1970; S. M. Wallace Hadrill, *Early Germanic Kingship in England and on the Continent*, Oxford, Clarendon Press 1971; H. A. Meyers, *Medieval Kingship*, Chicago, Nelson-Hall 1982; M. Bloch, *I re taumaturghi*, Torino, Einaudi 1973; R. Bendix, *Re o popolo*, Milano, Feltrinelli 1980; M. A. Murray, *The Divine King in England*, London, Faber & Faber 1954.

portatore della buona sorte con la sua semplice presenza sul campo di battaglia<sup>2</sup>. Duncan compare in scena su un teatro di guerra, non combatte ma, raccogliendo le notizie che a raggera convergono verso di lui, può proclamare la vittoria e trasformarla, grazie ai proventi che gli accordi con il nemico sconfitto gli procureranno (« ten thousand dollars to our general use » I, ii, 64), nell'inizio di una ben ricca e prospera pace per il suo regno.

La pace nel regno del re sacro era associata, oltre che alla sua stessa persona fisica<sup>3</sup>, anche ai suoi ruoli di giudice supremo e di vertice della piramide gerarchica, tramite i quali, garantendo la giustizia e la stabilità sociale, la pacifica convivenza comunitaria veniva assicurata.

Duncan vive in un clima di fedeltà e rispetto<sup>4</sup> e ha modo di esercitare il suo ruolo di giudice punendo con fermezza, ma senza cedere a tentazioni di vendetta, il traditore Macdonwald. Privatolo oltre che della vita, anche dei beni e del titolo, egli non trattiene tali spoglie ma le rimette in circolo alimentando, con il dono che ne fa a Macbeth, la dinamica dello scambio e della reciprocità. La sua azione tende, infatti, costantemente a preservare l'armonia dei rapporti e, conseguentemente, la pace equiparando il dare al ricevere e il riconoscimento al merito. Ringrazia e remunera con generosità gli sforzi compiuti a suo beneficio, esprimendo continuamente la sua riconoscenza al 'coraggioso' captain, al 'valoroso' Macbeth, al 'nobile' Banquo, alla sua 'onorata' ospite e a tutti i 'meritevoli', la

<sup>2</sup> Cfr. W. A. Chaney, *op. cit.*, pp. 109-112.

<sup>3</sup> « The king's presence imparted peace, not only to his residence, but to a considerable district around it. Three miles, three furlongs, and three acre-breadths, nine feet, nine palms, and three barley-corns constituted the mystical radius of the verge... » F. Palgrave, *The Collected Historical Work of Sir Francis Palgrave, K. H. edited by his son Sir R. M. Inglis Palgrave F.R.S.*, 10 vols, Cambridge at the U.P., 1919, *The English Commonwealth*, part 1<sup>a</sup>, p. 223.

<sup>4</sup> « Duncan, we recall, is never seen alone, he is always, even in sleep, surrounded by loyal servants ». M. Mack, *Killing the King*, New Haven and London, Yale U.P., 1973, p. 141.



ricompensa dei quali egli anzi teme possa non raggiungere la giusta proporzione con i servigi ricevuti<sup>5</sup>.

Ma la redistribuzione di onori e ricchezze non si sottrae all'altra fondamentale norma che, nel mantenimento della pace, alla regola dello scambio accosta la difesa della gerarchia. Nella promessa di generale risarcimento, infatti, Duncan non tralascerà di misurare, attraverso il grado, la distanza che variamente separa il singolo dal potere regale, elencando anzi e disponendo accanto a sé, in un display visivo della gerarchia sociale, quelli che gli sono prossimi per diritto: « Sons, Kinsmen, Thanes, And you whose places are the nearest » (I, iv, 35-36).

Nella progressione seguita dai figli ai congiunti ai nobili legati alla corona da vincolo personale<sup>6</sup>, Duncan indica nella parentela la chiave relazionale fondamentale nel suo regno<sup>7</sup>. E Macbeth stesso, inserendosi nel cerchio della reciprocità, alle cerimoniose proteste del re sulla inadeguatezza dei suoi ringraziamenti, risponde che al sovrano-padre spetta il privilegio: « To receive our duties: and our duties Are to your throne and state, children and servants » (I, iv, 24-5), riproponendo a sua volta l'immagine di una Scozia-casa padronale in cui il re-patriarca aggrega attorno a sé l'esteso gruppo familiare e dei famigli regolandone, con paterna benevolenza, diritti, doveri, possedimenti e ruoli.

<sup>5</sup> Ironicamente le maggiori preoccupazioni in tal senso riguardano i servigi prestatigli da Macbeth:  
(Dun.) O worthiest cousin!

The sin of my ingratitude even now  
Was heavy on me. Thou art so far before  
That swiftest wing of recompense is slow  
To overtake thee: would thou hadst less deserv'd  
That the proportion both of thanks and payment  
Might have been mine! only I have left to say  
More is thy due than more than all can pay  
(I, iv, 14, 21)

<sup>6</sup> I 'Thanes' erano dei nobili innalzati al loro rango direttamente dal re in cambio di prestazioni generalmente di natura militare. La loro casta era dunque più strettamente legata alla corona di quanto non lo fossero quelle ereditarie.

<sup>7</sup> « Sons, Kismen, Thanes — all are bound close together. Scotland is a family, Duncan its head. » G.W. Knight, *The Imperial Theme*, London, Methuen, 1954, p. 138.

Nel modello comunitario arcaico suggerito nel *Macbeth*, in effetti, la famiglia: disciplinando l'accesso ai ranghi e amministrando la trasmissione generazionale dei valori e delle conoscenze come modalità privilegiata della comunicazione, era da considerarsi il cardine principale della stabilità sociale. Gerarchia e famiglia coincidevano funzionalmente e il re, già identificato con la prima, nella sua qualità di vertice dell'intera struttura sociale, era anche simbolo particolarmente potente della seconda in virtù della sua appartenenza ad una linea di discendenza speciale, la famiglia divina, all'interno della quale il mistico mana del potere veniva trasmesso — King da « cyning » significava, per l'appunto « figlio della famiglia »<sup>8</sup>.

Disposta, secondo l'ordine del grado, la corte intorno a sé, Duncan nell'atto di nomina di Malcom (« whom we name hereafter The Prince of Cumberland... » (I, iv, 38-9), quale prossimo successore al trono, riafferma contemporaneamente entrambe le categorie di gerarchia e famiglia, proiettando nella continuità futura l'immagine di successo, pace, stabilità e coesione offerta in quel momento dal suo regno. La situazione ha i crismi dell'ufficialità e il momento è cruciale perché immediatamente seguito dalla prima esplicita dichiarazione criminale di Macbeth: « The Prince of Cumberland! That is a step on which I must fall down, or else o'erleap » (I, iv, 48-9).

Tutta la scena è affidata alla memoria dello spettatore da una coreografia precisa e celebrativa, mentre gli apparati linguistici e retorici procedono nell'evocazione dei principi e degli attributi connessi alla sovranità sacrale di Duncan quasi in dispiegamento testamentario delle sue virtù, appena prima che la sperequazione tra esse e le qualità necessarie per affrontare invece la realtà venga ironicamente resa palese.

Attraverso la reiterazione del concetto di reciprocità, di mutuo sostentamento e di filiazione, le metafore agricole

<sup>8</sup> Cfr. Jan De Vries « Das Königtum bei den Germanen », in *Saeculum VII* (1956), pp. 298-305.

dell'albero fruttifero e del campo ricco di messi<sup>9</sup> introducono, in accumulo sugli altri, anche il tema della fecondità.

Direttore nei riti che celebravano le tre grandi feste del ciclo coltivatorio, il sovrano anglosassone era legato a varie divinità della terra e del tempo buono<sup>10</sup> ed era ritenuto responsabile del buon andamento dei raccolti e della prolificità animale e umana. La regalità di Duncan, espressa nei termini di forza procreativa e di crescita<sup>11</sup>, assicura alla Scozia la piena fecondità. Tutto cresce al suo tocco: i sudditi-bambini — tutti figli del re-padre Duncan, padre ancora di Malcom e di Donalbain — lo stesso Macbeth, rigoglioso nella sua crescita e, come un intero campo di grano, anche il seme piantato di Banquo, prolifico capostipite a sua volta di una lunga genia di sovrani. Persino le lacrime del re sono abbondanti e straripano in pienezza.

Un'altra delle capacità mistiche dell'antico monarca era quella di mantenere l'equilibrio cosmico bilanciando le coordinate spazio-temporali dell'universo fisico del regno. Egli doveva garantire, con i riti del capodanno, l'andamento ciclico del tempo stagionale e meteorologico collegato alla produttività agricola e preservare l'ordine nei cieli assicurando la regolarità dei movimenti nelle orbite astrali<sup>12</sup>. Aggiungendosi ai riferimenti alla vittoria, alla pace, all'ordine, alla stabilità, alla fertilità e all'abbondanza, l'ultimo elemento di composizione del quadro della regalità sacra di Duncan compare nell'immagine cosmica in cui il re sembra voler immortalare la sua lucente sovranità.

(Dun.) But signs of nobleness, like stars, shall shine  
On all deservers. (I, iv, 41-42)

<sup>9</sup> (Dun.) I have begun to plant thee, and will labour  
To make thee full of growing... (I, iv, 28-9)

(Ban.) There if I grow  
The harvest is your own (I, iv, 32-33)

<sup>10</sup> Cfr. W. A. Chaney, *op. cit.*, pp. 57-65 e H. M. Chadwick, *The Origin of the English Nation*, Cambridge, C.U.P., 1924, pp. 220 e ss.

<sup>11</sup> « Duncan's form of kingship is expressed as generation, growth, and harvest, Macbeth's as rock, marble, and casing air » M. Mack, *op. cit.*, p. 143.

<sup>12</sup> Cfr. W. A. Chaney, *op. cit.*, pp. 2-6.

Attorniato dagli astri del suo seguito, il re si paragona implicitamente al sole, simbolo di comando e di vita, cui la direzione delle vicende e delle geometrie celesti sono affidate; e all'interno, ancora una volta, dell'idea di reciprocità e di gerarchia quali forze amministratrici del vivere sociale, anche il tema dell'ordine cosmico viene suggerito e inglobato nella generale coesione di equilibri che caratterizza il regno del 'gracious' Duncan.

Non appena visualizzata, però, la luminosa scena delle armonie cosmiche e sociali che, circondando la figura del monarca, la innalzano alla sacertà, verrà velocemente decomposta dalla rivelazione degli oscuri intenti di Macbeth: « Stars hide your fires! Let not light see my black and deep desires » (I, iv, 50-1) e l'insieme dei riferimenti mitici raccolti intorno alla regalità di Duncan non riusciranno a garantire alla sua persona la difesa dal tradimento e dall'omicidio.

Tradotta in termini di atteggiamento psicologico, la sua identità di personaggio emblematico e simbolico si presenta monorientata verso la più ingenua e irreparabile attitudine relazionale: la fiducia incondizionata che sottolineerà la sua fragilità di modello tra personaggi dallo spessore psicologico realistico e complesso. Essa è sua caratteristica dall'inizio del dramma e continua a prevalere anche dopo la disillusione inflittagli da Macdonwald (« He was a gentleman on whom I built an absolute trust » I, iv, 13-4) resistendo anzi e rafforzandosi fino a proporsi quale modalità esclusiva del suo interagire nella sesta scena che è l'ultima in cui egli è presente nel dramma. Il castello gli ispira fiducia, raccomandato ai suoi sensi dalla gentile aria che egli vi respira (v. 13), Lady Macbeth gli appare come un' amorevole ospite da ricambiare con altrettanta benevolenza (vv. 11-12), la fretta di Macbeth nell'anticiparlo ad Inverness è dovuta al premuroso amore, « sharp as his spur » (v. 23) nei riguardi di lui che parimenti lo ama grandemente e continuerà a dimostrargli la propria riconoscenza (v. 30).

Nei trenta versi della scena la parola « love » compare quattro volte ed è pronunciata sempre da Duncan, il cui inesauribile ottimismo denuncerebbe una ben meschina

lungimiranza nel governante moderno, ma rappresenta invece nel suo personaggio la completa e letterale adesione al modello tradizionale di organizzazione sociale, in cui il rapporto tra potere e sudditi era fondato sul dogma religioso della sacralità del re e della sua intangibilità, almeno fino a quando il successo delle sue imprese, la pace e il normale svolgimento dei cicli naturali e cosmici, avessero testimoniato del favore della divinità nei suoi confronti.

Tranquillo nel suo regno ordinato, Duncan non sospetta il pericolo che incombe su di lui e fiduciosamente si affida all'ospitalità dei suoi assassini.

### 3) *La perdita*

Si apre il secondo atto, quello dei turbamenti, il capolavoro di confusione è stato realizzato, le ferite beanti sul corpo di Duncan, urlano la disgrazia che ha colpito la Scozia. Tutto riecheggia la grave perdita, la natura drammaticizza l'interruzione del flusso salubre, inversioni, sovvertimenti e distruzioni denunciano la lacerazione del legame del regno con la fonte ordinata di vita.

I segni che discretamente accennavano nelle prime scene del dramma alla natura peculiare della regalità di questo sovrano, si organizzano dopo la sua morte in immagini potenti e insistite che, esplorando l'orrore delle conseguenze prodotte dalla sua scomparsa, proclamano a ben più alta voce la sacralità della sua statura. Shakespeare, poeta del caos, come Browley lo definisce<sup>13</sup>, esalta la grandezza nel ricordo e produce la consapevolezza dell'armonia vitale sostenuta da Duncan descrivendo il disordine che la sua perdita ha generato.

La perdita della vita del re significa perdita degli equilibri, perdita delle leggi, perdita degli schemi di comportamento, perdita, in una parola, del concetto stesso di or-

<sup>13</sup> Cfr. J. C. Browley, *The Shakespearian Kings*, Boulder, Colorado Association U.P., 1971, p. 3.

dine culturale, dal sovrano sacro simbolicamente rappresentato e radicato inoltre così profondamente nella percezione umana del reale da essere assimilato all'assetto naturale stesso. Il colpo inferto al sovrano, cioè all'ordine, infatti, è una « breccia aperta in natura » (II, iv, 211) e, come spesso sottolineato dalla critica<sup>14</sup>, l'atto omicida e le conseguenze da esso innescate introducono nel dramma un'atmosfera contro natura.

Prodigi e portenti commentano l'evento eversivo. La notte, resa più oscura dalla diserzione dei suoi astri (II, i, 2-5), sopravvale sul giorno e la tenebra intrappola la Scozia orbata del sole di Duncan (II, iv, 7-10). Il terremoto scuote la terra, la morte e la paura fanno la loro comparsa nel grido inquietante della civetta che predice sventure e ribellioni (II, iii, 55-62).

Il gufo, animale notturno e predatore del bosco, attacca e uccide il falco, sovrano delle vette del cielo e simbolo regale e solare; di nuovo l'oscurità contro la luce, il basso contro l'alto, il primo scavalcato da chi, nella gerarchia della realtà ordinata, stava sotto (II, iv, 11-3). E i cavalli di Duncan, cosa molto strana e pur certa, perdono la docilità e diventano selvaggi, trasformano l'amicizia che li legava all'uomo in aperta ribellione e ostilità e prendono a divorarsi l'un l'altro diventando improvvisamente carnivori (II, iv, 14-18).

Il più sacrilego di tutti gli assassini (II, iii, 66) ha violato il vincolo esistente tra il re e la divinità, ripercuotendosi nella rottura di tutti gli altri legami che univano in

<sup>14</sup> Caroline Spurgeon afferma che uno dei motivi predominanti nella 'imagery' del *Macbeth* è proprio: « the idea of unnaturalness of Macbeth's crime, that is a convulsion of nature. »; C. Spurgeon, « From Shakespeare's Imagery and What it tells us », in J. Wain (ed.), *Macbeth*, London, Macmillan, 1982, p. 175. Northrop Frye sostiene che: « Macbeth's murder of Duncan is a breach in the order of nature, which lets in a destructive force, represented by ... the prodigies and portents of the murder itself. », N. Frye, « Nature and Nothing », in G.W. Chapman (ed.), *Essays on Shakespeare*, Princeton, New Jersey U.P., 1965, p. 41.

armonioso respiro la vita del sovrano alla vita del regno, il corpo dell'uno estendendosi misticamente nel corpo dell'altro.

Nel *Macbeth* il regicidio è esplorato in tutte le sue implicazioni negative<sup>15</sup>. Ma l'orrore scatenato dalla violazione del tabù della uccisione del sovrano non è che il perverso avvio di uno stravolgimento ben più feroce ed espanso che toccherà la sua acme distruttiva, dopo l'usurpazione del trono, nel regno del re negativo.

#### 4) *Il regno del doppio negativo*

Inizia l'interregno del doppio; Macbeth incarna la figura tragica di ogni re-schiavo o per burla il cui compito rituale è di regnare nella fase sovvertita durante la quale un re è morto e un'altro deve ancora farsi<sup>16</sup>. Il suo potere è un potere fittizio, modellato sul rovesciamento, sulla riproposizione invertita dei valori e dei canoni del vero potere. Molto simile, anche nelle sue vesti inadeguate e sovrabbondanti, ai nostri re del carnevale o delle feste dei folli, il suo dovere è di dar lustro all'autorità consacrata, al potere che si prende una vacanza per ripresentarsi rinnovato e rafforzato alla fine della baldoria e dell'anarchia. Ma prima, un tragitto iniziatico negativo dovrà essere percorso per rintracciare e sovvertire tutti gli ambiti in cui Duncan aveva espletato il suo ruolo di sovrano sacro dai mistici poteri. Gli effetti positivi da quello procurati saranno trasformati in piaghe e afflizioni e i canali e i modi di trasmissione e di mantenimento dello stato di concordia e di benessere, obliterati e sostituiti dalla non comunica-

<sup>15</sup> « ... in *Macbeth*, everything is pruned, shaped, and focused to dramatize King Killing in all its moral, political, metaphysical, and 'symbolic' horror » (M. Mack, *op. cit.*, p. 149).

<sup>16</sup> Su tale argomento Cfr. J.G. Frazer, *Lectures on the Early History of the Kingship*, London, Macmillan, 1905; *La regalità sacra* (contributi al tema, VII congresso internazionale di Storia delle religioni, Roma, Aprile 1955), Leiden, E.J. Brill, 1958.

zione, dalla diffidenza, dalla separatezza, dalla disgregazione e dall'esercizio di un dominio tirannico in nessun modo attutito.

Mentre Duncan riconosceva nella circolarità dello scambio il fondamento della coesione sociale e, nella reciprocità in genere, la forza aggregante del sistema di relazioni rappresentato dal regno, Macbeth non possiede tale consapevolezza e non solo si sottrae al rapporto con i sudditi ma non è neanche in grado di crearsi degli alleati che tra la nobiltà possano sostenere la sua causa<sup>17</sup>.

Egli sceglie la solitudine e relega anzi sé stesso laddove la lontananza dagli uomini e dalle loro leggi è totale: nella metà del mondo dove tutto sembra morto e lui solo veglia.

All'immagine di Duncan, astro tra gli astri, fonte di luce, si contrappone infatti la regalità oscurata e insonne di Macbeth, sovrano delle tenebre e dei neri agenti della notte. In sintonia con il suo desiderio, le stelle hanno spento i lumi e il pietoso giorno cede al predominio della buia mano che oscura il cielo e disvela gli ipnotizzanti andirivieni della selvatica vita notturna. Gli animali solari e regali, il falco e i cavalli, sono caduti, e invadono ora lenti la scena schiere di gufi, di grilli, di lupi, di civette, di scarabei, di corvi, di scorpioni, di pipistrelli, tutte creature di una natura non dominata, non culturalizzata e simboli quindi eversivi di un potere altro, alieno alla norma e al patto sociale. Il re sacro assicurava la fertilità, Duncan è attorniato da continue immagini di una natura benigna e prodiga che significa domesticata dall'intervento civilizzatore umano, asservita dalle tecniche del controllo agricolo; la natura cui Macbeth si associa invece, e cui sempre trasognato si rivolge prima di ogni delitto, è il mondo dei predatori, dei cupi ronzii, delle nere ali delle cornacchie che oscurano in volo l'ultima luce.

<sup>17</sup> « Having lost Duncan, the trusting King who allowed freedom and growth to all, Scotland becomes slave to the tyrant rebel who attributes his own motives to all, trusts no one therefore, and brings only death to his country » (M. Mack, *op. cit.*, p. 190).

Al sole di Duncan, Macbeth oppone l'ombra, alla domesticità la selvatichezza, alla potente fecondità di quello una sterilità che colpisce uomini e terra. Costretto egli stesso a portare scettro e corona infecondi, Macbeth distrugge le famiglie violando e interrompendo il rapporto di sangue e di vita che lega i genitori ai loro figli. Priva Malcolm e Donalbain del loro padre regale, i sudditi-bambini del loro sovrano, il giovane Fleance del padre Banquo e Macduff di tutte le anime sfortunate « That trace him in his line » (IV, i, 153).

E così come l'azione aggregante e ordinatrice ad un tempo di Duncan si allargava progressivamente dalla famiglia alla società, allo stesso modo il disfare di Macbeth si estende dall'una all'altra, passando da una recisione dei legami parentali allo scardinamento delle regole gerarchiche. Innalzato sé stesso al di sopra del gradino che la sua pur nobile posizione di parente del re gli concedeva infatti, Macbeth non riesce a gestire da sovrano il gioco delle distanze e delle disposizioni nelle geometrie sociali del rango, dimentica la propria funzione di comando e di direzione e, come ad esempio nella scena del ricevimento, scende sulla scacchiera per unirsi, simile tra simili, al resto delle altre pedine.

(*Macb.*) Ourselves will mingle with society,  
And play the humble host. (III, iv, 3-4)

Il banchetto che seguiva la cerimonia di elezione e di consacrazione ecclesiastica del re, era l'ultimo atto rituale delle celebrazioni che sancivano la definitiva presa di possesso della carica e del titolo monarchico<sup>18</sup>. Una etichetta estremamente convenzionale e precisa prescriveva ruoli e comportamenti, la disposizione a tavola doveva rigidamente

<sup>18</sup> Il cerimoniale era di origine anglo-sassone ma viene conservato per tutto il Medio Evo e il Rinascimento, Cfr. ad esempio la descrizione fattane da E. Hall, « The Accession of Henry VIII », cit. in *English Historical Documents*, ed. by C. H. Williams, London, Eyre & Spottiswoode, 1967, vol. V, pp. 149-50.

seguire il criterio della diretta proporzionalità fra grado nobiliare e vicinanza al sovrano, due esponenti della aristocrazia più alta avevano il diritto esclusivo di servire personalmente il re, e tutta la gerarchia era rappresentata fino ai livelli più bassi con gli esponenti delle due municipalità regali di Londra e Winchester che partecipavano, in cucina, alla preparazione dei cibi<sup>19</sup>.

L'occasione dello schieramento iconico della gerarchia di corte così brillantemente colta da Duncan nella quarta scena del primo atto, viene invece miseramente fallita da Macbeth, il quale non solo rinuncia al suo posto per unirsi ai convitati, ma rende impossibile « With most admir'd disorder » (III, iv, 109) lo svolgimento stesso del banchetto, gli ospiti del quale vengono anzi invitati in fretta a congedarsi senza rispettare le regole del rango. Come il tema degli abiti inadatti, anche la festa interrotta richiama la falsità del potere di Macbeth. I primi, « like a giant's robe » (V, ii, 21), sono sempre troppo abbondanti, come il mantello regale di una leggenda celtica<sup>20</sup> che, troppo grande per tutti tranne che per il vero re, denunciava l'impostore in colui che non riusciva a farselo calzare indosso, la seconda, mai realmente iniziata, rivela invece l'incompiutezza della nomina di Macbeth, la sua distanza dal vero possesso della carica, alla quale mancano i crismi di una consacrazione rituale completa<sup>21</sup>.

Ma la beffa regale di Macbeth prosegue e acquista nelle fasi più parossistiche una sistematicità distruttiva non ca-

<sup>19</sup> « On that day (quello appunto dell'incoronazione e del banchetto), the feudal pyramid, with the King at its head down to the burgesses of the two royal cities appeared in visible shape » (P. Schramm, *A History of the English Coronation*, Oxford, Clarendon Press, 1937, p. 68).

<sup>20</sup> Cfr. M. Draak, « Some Aspects of Kingship in Pagan Ireland », in *La Regalità Sacra*, cit., p. 654.

<sup>21</sup> « ... Macbeth fails through thyring to advance from deserved honour as a noble thane to the higher kingly honour to which he has no rights. This kingship he attains, yet never really possesses it. He is never properly king: his regality is a mockery. » (G. W. Knight, *op. cit.*, p. 129).

suale. Dalle prime invocazioni « But let the frame of things disjoint, both the worlds suffer, » (III, ii, 16), Macbeth passerà ad una determinazione eversiva ben più articolata e potente:

(*Macb.*) Though you untie the winds, and let them fight  
Against the churches; though the yesty waves  
Confound and swallow navigation up;  
Though bladed corn be lodg'd, and trees blown down;  
Though castles topple on their warders' head;  
Though palaces, and pyramids, do slope  
Their heads to their foundation; though the treasure  
Of Nature's germens tumble all together,  
Even till destruction sicken... (IV, i, 52-60)

Nel mondo alla rovescia evocato da Macbeth si passa dai campi di grano maturo di Duncan alle spighe abbattute ancor verdi, agli alberi sradicati dalla furia del vento che, in contrapposizione alla dolce e leggera brezza grata ai sensi del sacro sovrano, si scatena invece contro i luoghi di culto, sollevando tempeste di onde che scacciano le navi dalla superficie del mare. La natura tranquilla e amica del re legittimo è persa nella sollevazione generale degli elementi che cercano di distruggere quanto l'uomo ha creato.

L'immagine calamitosa degli stravolgimenti che Macbeth sarebbe disposto a barattare con la risposta delle streghe è ben troppo insistita e particolareggiata per non esprimere una tentazione interiore, una sua vocazione intima ad identificarsi con il destino apocalittico del mondo. Che i castelli crollino sulla testa dei loro signori, che i palazzi e le piramidi, simbolo del potere e della gerarchia, si pieghino sulle fondamenta, che tutto si destrutturi, si mischi, si confonda fino alla perdita totale di ogni distinzione, fino al ritorno al caos primordiale della materia senza forma, del disordine mai ordinato. Sembra il grido allarmante di una specie di demiurgo dell'anti-creazione.

Nella guerra indifferenziata e totale dichiarata da Macbeth i valori supremi di pace, stabilità e fiducia espressi da Duncan, sono definitivamente negati.

In una sua lettera ad un sovrano anglo-sassone da poco convertito, Alcuino da York nell'anno 793 scriveva: « Noi

sappiamo che un buon re significa la garanzia di una nazione prospera, vittoriosa in guerra, temperata nel clima, ricca di vegetazione e soprattutto benedetta da molti figli e dalla salute dei suoi sudditi»<sup>22</sup>. Nel regno del re doppio i bambini muoiono, la vegetazione deperisce, gli elementi si ribellano al corso consueto, la guerra che si prepara sarà persa così come ormai persa è la salute del popolo prostrato.

(*Mal.*) ... our country sinks beneath the yoke;  
It weeps, it bleeds; and each new day a gash  
Is added to her wounds: (IV, iii, 39-41)

(*Macd.*) ... Each new morn,  
New widows howl, new orphans cry; new sorrows  
strike heaven on the face, (IV, iii, 4-6)

(*Ross*) It cannot  
Be call'd our mother, but our grave; where nothing,  
But who knows nothing, is once seen to smile,  
Where sighs, and groans, and shrieks that rent the air  
Are made, not mark'd; where violent sorrow seems  
A modern ecstasy: the dead man's knell  
Is there scarce ask'd for who; and good men's lives  
Expire before the flowers in their caps,  
Dying or ere they sicken. (IV, iii, 165-173)

La malattia, il morbo, l'epidemia dilagano, tutto si degrada e il regno si avvia a diventare un'unica immensa fossa comune. Lo stesso Macbeth sentirà infine avvicinarsi la morte e, stanco della vita, lancerà la sua ultima maledizione: « I 'gin to be aweary of the sun And wish th'estate o' th' world were now undone » (V, v, 49-50).

Duncan aveva difeso l'armonia, l'equilibrio, la forma, l'unità ordinata, la circolarità, Macbeth vuol fare esplodere le cose per sprigionare l'essenza intima e reinventare lo spazio come amorfa compresenza del molteplice indifferenziato. Viaggiando verso l'entropia fisica, Macbeth ha abbat-

<sup>22</sup> Cfr. S. Allott (ed.), *Alcuin of York his Life and Letters*, York, The Ebor Press, 1974, p. 22.

tuto progressivamente ogni forma di comunicazione razionale con la realtà. Non ha rapporti con gli uomini dei quali non si fida, non ne ha con la natura di cui sconvolge i ritmi e i movimenti, non ne ha con la società di cui non rispetta le regole né con la religione di cui viola i comandamenti, i suoi unici canali relazionali sono empatici, ma lo pongono in sintonia allucinata con un mondo, o meglio un mezzo mondo di visioni e di incubi, privo di oggettività.

La positività del re, sacro perché simbolo del progresso della civiltà fondato sulle istituzioni e i ranghi, sulla dominazione della natura, sulla norma religiosa, è ripercorsa in senso inverso dal negativo Macbeth, simbolo dell'individuale, del residuo, dello scarto che ogni assestamento culturale lascia ai lati e costretto a caratterizzarsi solo in opposizione alla realtà ordinata da cui differisce come altro, alieno, diverso, liminare, e come doppio simmetrico e invertito quando uno spazio e un tempo deputati lo vogliono protagonista.

Come il fantoccio incenerito del Carnevale, come l'antico re-schiavo sacrificato nei Saturnali romani e un po' come tutti gli uomini e le donne che nella festa non fanno o non vogliono esprimere altro se non la versione blasfema di ciò che ridiventerà sacro l'indomani, anche Macbeth ha potuto interpretare solo una parte già scritta, quella del tragico buffone ingannato dall'illusione di un potere che non gli è mai veramente appartenuto. Egli si è agitato inutilmente credendo di poter dirigere un destino per lui già invece segnato e alla fine si accorge di essersi mosso nei binari obbligati di un folle percorso che conduce soltanto alla morte. Ma, se beffato, Macbeth guarda la sua vita come sequela di atti privi di senso, la sua morte invece un senso ce l'ha ed è quello che, nel rito della rigenerazione dell'autorità, lo ha portato dapprima a recitare inconsapevolmente la versione esaltata e sfrenata della tirannia che fa rimpiangere le forme istituzionali e legittime del potere civile e che a conclusione lo porterà, invece, con il sacrificio finale, a riconvertire, con la propria morte, il caos nell'ordine e il capovolgimento della regola nella sua rinnovata asserzione.

##### 5) *La ricomposizione e il cambiamento*

Su un campo di battaglia in cui Macbeth è apparso isolato, tradito e destinato nonostante il furore bellico alla sconfitta più certa, un altro 'signore della vittoria', così come Duncan, raccoglierà senza combattere il trionfo e dichiarerà la fine della guerra e il ritorno della pace. Le prime parole pronunciate come sovrano, Malcolm le spenderà per riaffermare uno ad uno i principi che avevano caratterizzato l'agire e il significare paterno, reinstaurando la riconoscenza (« We shall not spend a large expense of time, Before we reckon with your several loves, And make us even with you » V, ix, 26-8); la remunerazione dei meriti e la gerarchia (« My Thanes and kinsmen, Henceforth be Earls; the first that ever Scotland In such an honour nam'd » V, ix, 28-30); la concordia generale con riferimenti al ruolo metaforico del re come agricoltore e capo-famiglia (« What's more to do, Which would be planted newly with the time, — As calling home our exil'd friends abroad », V, ix, 30-32); la sua funzione di giudice (« Producing forth the cruel ministers of this dead butcher, and his fiend-like Queen », X, ix, 34-5); quella di difensore della religione (« this, and what needful else that calls upon us, by the grace of Grace », V, ix, 37-8) e dell'ordine generale nel regno (« We will perform in measure, time and place », V, ix, 39).

La reciprocità, la coesione, con la legge e la regola, tornano, ringiovanite e rafforzate dalla parentesi di sospensione, a governare la convivenza e a riflettere sul mondo della natura il loro armonico assetto, ma qualcosa è però mutato e la riconferma dell'autorità legittima acquista anche il senso di un aggiustamento, di un perfezionamento che tiene conto degli errori e dei limiti mostrati dall'ultimo modello di potere incarnato dalla figura di Duncan. Il re-ideale era caduto vittima della propria ingenuità, dell'eccessiva fiducia riposta nella buona fede dei suoi cortigiani; il nuovo sovrano, sovrano reale, sostituisce a quell'atteggiamento la diffidenza e il sospetto, non già come rifiuto dell'interrelazione, come nel caso di Macbeth, bensì come mo-

dalità riviste e aggiornate di una nuova forma di rapporto tra governante e governati<sup>23</sup>. Rapporto che relegherà gradualmente nella spettacolarità e nella pompa quelli che erano stati una volta i fondamenti religiosi della concezione sacrale e mistica della monarchia e che mostrerà, invece, nell'esercizio del comando il ricorso a metodi e pratiche più appropriati alla mentalità moderna, di cui Shakespeare partecipava e che iniziava a disvelare del potere le ragioni profane.

La crisi eversiva innescata da Macbeth è dunque risolta col ritorno di un sovrano legittimo al trono, ma il peccato originale della violazione del tabù del regicidio e dell'usurpazione del re divino, chiude definitivamente l'epoca del mito, in cui figure come quelle di Duncan erano plausibili, e apre quello della storia e del cambiamento in cui sotto le ideologie che sacralizzavano il potere, la verità dei rapporti e delle dinamiche reali venivano lucidamente riconosciute.

<sup>23</sup> « Malcom non rifiuta le virtù di Duncan: al contrario le pone al centro della propria concezione della regalità; ciò che rifiuta, che ha imparato a rifiutare, è la sua 'credulità', la sua fede in una universale armonia e bontà che nulla può incrinare o minacciare e tanto meno distruggere. Il fatto è che tra i due c'è una differenza di temperamento, di generazione, di qualità di esperienza; c'è il riflesso del perenne contrasto tra padri e figli, tra passato e presente, vecchi e nuovi tempi; ma c'è specialmente — e l'arte shakespeariana si rivela altissima proprio nel riuscire a fare del dramma dei personaggi l'espressione di un conflitto ideologico e di trasformazione storica — una differenza di concezione del mondo » (A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1983, p. 234).

## I MODI SIGNANDI DEL MACBETH

di  
Claudia Corti

### 1. *Delimitazione del campo d'indagine*

Il più valido contributo offerto alla teoria letteraria (e conseguentemente alla pratica di lettura delle cose letterarie, dunque alla critica) dalle discipline facenti capo alla semiotica e alla pragmatica della letteratura, consiste a mio avviso nell'aver riferito il problema della comunicazione letteraria al *contesto*, ovvero alle circostanze in cui qualunque comunicazione letteraria avviene. *Non* spostando l'attenzione dal testo al contesto (affermare ciò sarebbe riduttivo, o quanto meno inesatto), bensì ancorando, relazionando il testo al proprio contesto, la teoria letteraria più recente<sup>1</sup> ha avuto l'innegabile merito di riconsegnare al testo stesso la sua dimensione storica, riconsiderando quel rapporto complesso e articolato che l'opera letteraria intrattiene, e mantiene, con la cosiddetta « referenza », ossia con quel mondo oggettivo al quale il testo rinvia, quella realtà esterna verso la quale il testo si protende.

Qualsiasi opera letteraria, ben lungi dal proporsi come un *unicum* solitario e autonomo che nasce dal nulla, si

<sup>1</sup> Rinvio alle seguenti opere fondamentali: M. Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980; T.A. Van Dijk, *Testo e contesto*, Bologna, Il Mulino, 1980; G.N. Leech, *Explorations in Semantics and Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins, 1980; *Le Langage en contexte: Etudes philosophiques et linguistiques de pragmatique*, a cura di H. Parret, Amsterdam, John Benjamins, 1980; S.C. Levinson, *La pragmatica*, Bologna, Il Mulino, 1985.



manifesta invece come prodotto di un interseco di sistemi culturali. Ciò non impedisce che, mentre li utilizza, quegli stessi sistemi il testo li trasformi: trasponendoli in elementi di composizione artistica, esso li de-realizza, li de-materializza, li rende — in una parola — istituzionalmente *fittizi*.

Sincronicamente, si costituisce un'azione di ritorno per la quale il testo che si proietta verso la realtà, interviene sulla realtà stessa, e nel meccanismo della ricezione impone, in un certo modo, i propri modelli fittizi al mondo concreto. Detto in brevi termini: la realtà produce il testo, ed il testo, a sua volta, trasforma la realtà.

D'altro canto, possiamo convenire con J. Lotman che il *mondo* medesimo, nella sua globalità, è percepibile come un grande *testo*, in quanto complesso organico strutturato in sistemi e governato da epistemi<sup>2</sup>. In tale accezione, il mondo è un testo particolarmente dinamico, poiché sia i suoi sistemi, sia le epistemi che gli sono proprie, si presentano in continua trasformazione; di questi possiamo o non possiamo renderci conto, e tuttavia, a livello sia conscio sia inconscio, essi in qualche modo ci condizionano, interferiscono con qualsiasi nostra espressione, artistica e non.

Delimitando il problema all'ambito della produzione letteraria, dovremo dunque intendere che l'opera d'arte, il prodotto letterario, mentre tende a creare, nella propria dimensione fittizia, un modello di mondo fantastico, o ipotetico, al tempo stesso si configura quale espressione di un modello, o più modelli, culturali. L'opera, insomma, nasce dalla cultura, e vive nella e *della* cultura; in pratica, si autodetermina all'interno di sistemi (sistemi di varia natura: ideologici, filosofici, etici, sociali, politici, religiosi...), e si attualizza tramite un *corpus* di convenzioni letterarie e di codici estetici.

Le considerazioni appena fatte, a mo' di premessa ad un saggio sul problema della significazione — linguistica e

<sup>2</sup> Si veda J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972, e ancor più J. Lotman - B. Uspensky, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975.

raffigurativa — nel *Macbeth* di Shakespeare, mi sono sembrate opportune per legittimare, sul piano teorico, una lettura della tragedia tesa ad agganciare saldamente questo straordinario testo ad un altrettanto straordinario contesto: ovvero quell'universo culturale dinamico, propulsivo, ricchissimo e sovente contraddittorio che è il mondo inglese fra Cinque e Seicento<sup>3</sup>.

Il *Macbeth*, come qualunque altro testo, in quanto prodotto di un interseco di sistemi culturali diversi, può essere decodificato in base a più codici, che autorizzano letture varie e differenziate<sup>4</sup>; sta ovviamente al critico, alla sua sensibilità personale e alla sua particolare formazione, privilegiare questo o quell'aspetto che egli trovi attualizzato nel testo, e conseguentemente usufruire di una determinata chiave di lettura. Per quanto mi riguarda, mi ha particolarmente interessato la proiezione nel testo del *Mac-*

<sup>3</sup> Come osserva finemente A. Lombardo, è carattere precipuo della drammaturgia di Shakespeare « la piena partecipazione ai problemi, ai sentimenti, agli umori dei propri contemporanei e insomma quel rapporto con la vita e con la società che per il teatro, la meno solitaria delle arti, è necessario ». Ragion per cui i molteplici elementi ideativi e compositivi dei testi shakespeariani « vanno tutti immessi in un più ampio contesto, che li veda anche come gli strumenti con cui Shakespeare dà concretezza scenica alla crisi dell'età elisabettiana ». Cfr. A. Lombardo, « Shakespeare: un teatro per l'uomo moderno », in *Shakespeare: la nostalgia dell'essere*, Atti dell'omonimo convegno (Taormina, 8-10 agosto 1984), a cura di A. Serpieri, Parma, Pratiche, 1985, p. 6 e p. 13. Del resto, l'aggancio di un testo teatrale al proprio contesto culturale sembra un dato per così dire istituzionale: infatti, come ben puntualizza F. Ferrara in un pregevole intervento contenuto nel medesimo volume, « il non-vero dello spettacolo teatrale è autentico solo in quanto esso è relazionabile a un vero storico-geografico o quanto meno culturale, riconducibile nella fruizione a dimensioni esistenti nella realtà ». Cfr. F. Ferrara, « 'Il paradiso è qui': Ironie e nostalgie dello stato ideale nel teatro di Shakespeare », in *Shakespeare: la nostalgia dell'essere*, cit., p. 37.

<sup>4</sup> Di fatto, aggiunge Lombardo, « il teatro shakespeariano è veicolo e specchio, interprete e produttore » di una « trasformazione del mondo a tutti i livelli: scientifico e filosofico e letterario, politico ed economico e sociale » (*ibidem*, p. 10).

*beth* di un dibattito di idee, tipico del suo tempo, su due categorie notoriamente fondamentali per l'episteme rinascimentale in genere, e più peculiarmente per l'episteme elisabettiana e giacobiana: intendo le categorie, strettamente interrelate, del *linguaggio* e della *rappresentazione visiva*. Ed essendo tali categorie proprio quelle che fondano la comunicazione teatrale, diviene intuibile come l'interesse generale dei secoli XVI e XVII per il *verbum mirificum* e la *species intelligibilis* si presenti particolarmente vivo, e istitutivo di significazioni, in un testo teatrale quale è, appunto, *Macbeth*.

## 2. Il contesto del 'Macbeth'

Converrà riassumere brevemente i termini in cui tale dibattito epistemologico si manifesta, e le linee concettuali in cui si dispone, per andare poi a verificare la modellizzazione cui viene sottoposto nell'ambito fittizio e fantastico dell'opera presa in esame.

Occorre subito osservare come, nella speculazione rinascimentale, le due suddette categorie non appaiano affatto distinte, bensì saldamente embricate; in effetti, non è difficile constatare che l'interesse per la funzione linguistica, in ogni fase del suo sviluppo teorico, tende costantemente a convergere con la funzione figurale-rappresentativa.

Spia manifesta di tale convergenza è l'interesse addirittura feticistico che tutto il Rinascimento<sup>5</sup> riversa sugli emblemi e sulle imprese: testi compositi, simultaneamente verbali e raffigurativi. Il proliferare di trattati teorici dedicati a questi peculiari testi, e l'enorme diffusione delle loro raccolte fra gli studiosi umanisti, ben dimostra come la sensibilità epocale fosse attratta da tale tipo di arte. Pen-

<sup>5</sup> Cfr. G. Pellegrini, « Introduzione alla letteratura degli emblemi », *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, XXIX, 1-2 (1976), pp. 5-27 e 85-99; si veda anche L. Innocenti, *'Vis eloquentiae': Emblematica e persuasione*, Palermo, Sellerio, 1983, specialmente il I ed il III Capitolo.

siamo anche alla ricezione entusiastica che ebbero i famosi « teatri della memoria », i quali rispondevano alla stessa esigenza di correlare la funzione linguistica — in questo caso i *loci* da ricordare, i concetti espressi linguisticamente — alla funzione visiva: la mente è come un teatro, di cui si visualizzano determinati settori corrispondenti a determinate idee. Consideriamo, infine, il ruolo preponderante che riveste la visualità, ovvero la capacità di creare immagini forti e perspicue, nella retorica rinascimentale. Tutti i trattati di retorica del Cinquecento e del Seicento sono sostanziali rielaborazioni o rivisitazioni della celebre *Ad Herennium* (erroneamente attribuita a Cicerone), la quale raccomandava al retore di inchiodare verbalmente l'interlocutore, o l'avversario nella disputa, con la forza delle *imagines agentes* (appunto immagini forti e perspicue) che la sua fantasia fosse in grado di creare.

Sarà comunque opportuno indicare in maniera più specifica come il Rinascimento affronta i due problemi interagenti del segno linguistico e del segno plastico.

Si può affermare che li affronta entrambi secondo una duplice, spesso antitetica, prospettiva, che chiameremo, in senso molto ampio, rispettivamente *neoplatonica* e *neoaristotelica*.

Fra i teorici del linguaggio, si assiste ad uno scontro fra « naturalisti » e « convenzionalisti ». I primi, rifacendosi implicitamente ad Eraclito, e più esplicitamente al *Cratilo* di Platone, mediato dal suo traduttore ed interprete per eccellenza, Marsilio Ficino, sostengono che esiste un rapporto di somiglianza, una relazione appunto « naturale », fra il significante fonetico o grafico, ed il suo referente, la cosa per cui la parola sta. Ma occorre precisare subito che questo rapporto di somiglianza viene inteso dai neoplatonici in una dimensione tipicamente magica, arcana, non percepibile immediatamente da chiunque. Se è vero che i nomi rappresentano le cose, è altrettanto vero che per comprendere questa forza rappresentativa bisogna fare uno sforzo *immaginativo*, penetrare i misteri della realtà evocata dalla parola; solo una attenta e paziente iniziazione alle leggi arcane che coordinano l'universo naturale, può garantire

la possibilità di decifrare il senso occulto di quel linguaggio che quell'universo esprime. Ed è così che il « naturalismo » dei neoplatonici diviene, in effetti, un « sovrannaturalismo ».

Tali teorie, riprese in parte non piccola dalla cinquantatreesima tesi di Pico della Mirandola, nelle *Conclusiones Magicae*, circolano in Inghilterra attraverso molti trattati, fra i quali ritengo particolarmente significativi *The Olive Leaf* di Alexander Top, *The Calender of Scripture* di William Patten, ed anche, per più di un verso, la *Monas hieroglyphica* di John Dee, il famoso maestro di Sidney.

Al punto di vista naturalistico (nel senso peculiare appena sottolineato), si contrappone il punto di vista « convenzionalistico ». I convenzionalisti negano recisamente la possibilità di un rapporto diretto e motivato fra segno e referente, definendo il vincolo fra parola e oggetto del tutto arbitrario, fondato su una convenzione umana anziché sulla somiglianza naturale. Al binomio segno/referente viene aggiunto un terzo elemento, il *concetto* (in termini attuali, il significato), e viene così recuperato lo schema aristotelico quale era stato rinominato dagli Stoici: *semàinon* (il significante), *semainòmenon* (il concetto significato), e *pragma* (il referente).

In effetti, come i naturalisti si richiamavano al *Cratilo*, spesso interpretandolo in maniera alquanto distorta (per esempio non considerando affatto la posizione mediatrice e ironica di Socrate), oppure forzandone decisamente i significati, come nel caso della componente mistico-occulta, così i convenzionalisti eleggono a propria guida ideale, e talvolta puramente teorica, il *De Interpretatione* di Aristotele, da dove estrapolano, ai loro fini, la famosa frase: « Per nome intendiamo un suono che significa per convenzione, che non ha nessun riferimento al tempo, e del quale nessuna parte significa indipendentemente dal resto ».

I massimi esponenti della linea convenzionalista, in Inghilterra, sono Reginald Scot e William Perkins, i quali, fra l'altro, utilizzano la teoria linguistica a scopi religiosi (e politici), contro l'occultismo e il naturalismo ermetico, di matrice sostanzialmente cattolica (si veda soprattutto *The Discoverie of Witchcraft* dello Scot).

Per completare il quadro, pur succinto, del dibattito, bisognerà almeno nominare il Bacone di *The Advancement of Learning* e la traduzione dei *Saggi* di Montaigne. Bacone, pur proponendosi di studiare scientificamente i segni linguistici secondo il metodo induttivo, mette continuamente in guardia contro il feticismo (l'« idolatria ») riservato dal suo secolo alle parole: le parole sono solo immagini, avverte, e « innamorarsi di loro è come innamorarsi di un quadro ». Quanto a Montaigne, il suo scetticismo nei confronti della parola è radicale: i nomi sono soltanto dei « traicts de plume » che non significano nulla, nessuna essenza reale, non trasferendo alcuna identità.

Riassumendo: i naturalisti, neoplatonici, esaltano la *vis verborum*, l'arcana, magica, per molti insondabile capacità che hanno le parole di evocare le cose. Una forza naturale, intrascendibile, spesso incoartabile e misteriosa per la mente umana, relaziona la *physis* al *logos*, la natura al discorso. I convenzionalisti, neoaristotelici, riconoscono invece solo la convenzione umana, dunque culturale, considerando il rapporto fra *verba* e *res* una relazione logica, anziché ontologica, stabilita dall'intelligenza dell'uomo per controllare il mondo attraverso il linguaggio; per i convenzionalisti il *logos* non riflette la *physis*, ma anzi, le impone un modello.

E veniamo ora a considerare il dibattito rinascimentale sulla rappresentazione figurale. Tale dibattito si articola essenzialmente in una riflessione sulla *rappresentabilità*, ovvero sulla possibilità che esista un *rappresentato*, ossia che la rappresentazione (la figura) riveli un modello di cui è copia o rassomiglianza; analogamente al rapporto linguistico fra significante e significato, il problema verte sulla *corrispondenza*, sul rinvio legittimo di un *rappresentante* a un *rappresentato*.

Anche per questo dibattito troviamo due schieramenti contrapposti che si rifanno rispettivamente alla metafisica platonica e alla metafisica aristotelica. I neoplatonici, chiamati in questo campo, con un termine di per sé istitutivo di implicazioni ideologiche, « artisti », vedono il mondo come un universo paradigmatico, verticale, fatto di rimandi

analogici; per cui l'espressione figurata, il segno visivo, è ciò che permette di cogliere un riflesso di quella lontana Idea con la quale esso sta in un rapporto di rassomiglianza. La relazione fra segno visivo e cosa viene intesa, come nel caso del segno linguistico, quale forza occulta. L'immagine è inerentemente simbolica, in quanto rappresenta visivamente un oggetto rispetto al suo equivalente celeste o iperuranio. Le *Icones Symbolicae* tanto care agli ermetici, sono segni non semplicemente dotati di una certa somiglianza con l'oggetto cui rinviano, ma capaci di assorbire i misteri della sua forma nascosta. Rappresentare un'idea con una forma che in qualche arcano modo partecipa dell'universalità e della idealità del suo oggetto, è la funzione propria all'immagine simbolica come la concepiscono i neoplatonici del Rinascimento<sup>6</sup>; l'immagine è dunque un segno magico, una suggestione evocativa, un riflesso dell'archetipo, una presenza attenuata dell'idea, decifrabile in una sorta di intuizione mistica.

I massimi divulgatori inglesi di tale teoria estetica furono probabilmente John Dee ed Abraham Fraunce: il primo con la già nominata *Monas hieroglyphica*, il secondo con la celebre *Insignum, Armorum, Emblematum, Hieroglyphicorum et Symbolorum quae ab Italis Imprese nominantur Explicatio*.

A questa concezione, per così dire, « religiosa », o quanto meno mistica, dell'immagine, i neoplatonici oppongono una concezione « laica » (diremmo oggi) e razionale. Per i « logici » dell'immagine — come vengono chiamati questi trattatisti — il significato della forma figurale non rimanda simbolicamente ad un altro da sé, ma alla cosa stessa raffigurata; stabilendo una netta separazione fra forma e senso, i logici (penso a George Puttenham, e a Geoffrey Whitney, l'autore del primo libro inglese di emblemi) sostengono che il senso della figura è imposto dalla mente dell'uomo con procedimento razionale e metodico, ed è un senso non arcano ma puramente intellettuale. La teoria cui

<sup>6</sup> Cfr. R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 119-178.

si appoggiano è sempre quella di Aristotele, secondo cui l'opera figurativa è la realizzazione pratica di un'idea preliminarmente concepita nella mente umana, ed imposta con « violenza » (questa è l'esatta espressione usata) alla materia esterna.

Riassumendo: se i neoplatonici vedono nell'immagine visiva un sistema *simbolico*, i neoplatonici fanno di essa un sistema *allegorico*; se gli « artisti » intendono fondare un'estetica, i « logici » vogliono istituire una *techne*.

### 3. Discorso e rappresentazione nel 'Macbeth'

Abbiamo esposto, in estrema sintesi, il quadro epistemologico in cui si inserisce il discorso shakespeariano, quale è modellizzato nel testo del *Macbeth*. Il testo *Macbeth* non si presenta semplicemente innervato di « tracce » dei sistemi culturali e concettuali del suo tempo, ma li esprime, ne diviene attualizzazione diretta, pur nei limiti istituzionali della propria dimensione fittizia. Indipendentemente dal faticoso (e forse irresolvibile!) problema della famosa *intenzionalità* dell'autore<sup>7</sup>, non si può non prendere atto di come questo testo rifletta in maniera macroscopica e ridondante l'interesse e l'importanza che gli uomini della Rinascenza attribuirono alle due categorie gnoseologiche *par excellence* del linguaggio e della visività<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Per una lucida ed esauriente sistematizzazione di tale problema rinvio al I Capitolo, « L'emittenza », del volume di M. Pagnini sopra citato.

<sup>8</sup> Ovviamente, non solo il *Macbeth*, nel canone shakespeariano, è spia o sintomo di tale peculiare sensibilità. Per esempio, una vera e propria « riflessione sul linguaggio » si attualizza nell'evoltersi drammatico di *Romeo and Juliet*, come ha evidenziato l'acuta analisi di R. Rutelli nella monografia *'Romeo e Giuletta': l'effabile*, Milano, Il Formichiere, 1978; mentre *Antony and Cleopatra*, per fare un altro significativo esempio, verte ossessivamente su « the primacy of sight in the acquisition of knowledge », come rivela un illuminante studio di A. L. Johnson, « Semiotic Systems and Lexical Clues in 'Antony and Cleopatra' », in *Shakespeare: la nostalgia dell'essere*, cit., pp. 125-157.

Non rimane, adesso, che rivolgersi direttamente al testo, per verificare nel suo tessuto enunciativo la presenza, operante e istitutiva di significazioni, di nodi concettuali riconducibili al problema linguistico e al problema visivo. Problemi questi che, insinuandosi in un testo teatrale, non solo si attualizzano, si rendono cioè *atto* discorsivo (come avviene in qualunque testo letterario), ma lasciandosi assorbire in *questo* determinato genere, si fanno, oltre che discorso, scena, azione parlata, scontro (e confronto) atanziale.

E proprio a proposito di *scontro*, possiamo subito affermare che il personaggio che si trova a *scontrarsi* contro tutto un sistema, conoscitivo e pratico, incardinato sulle due categorie, è il protagonista, appunto Macbeth. Fra Macbeth e l'episteme — l'organizzazione della conoscenza — del sistema umano e sociale che lo circonda, c'è una permanente frattura, uno iato sempre più netto e pericoloso. Tutti i personaggi con cui compete, hanno su di lui il vantaggio di credere in una organizzazione della conoscenza fondata sulle due categorie conoscitive per eccellenza: parola e immagine, e di tale sistema conoscitivo usufruiscono liberamente. Per contro, Macbeth è al di fuori del sistema del *logos*, intendendo *logos* nel suo significato originario (dal verbo λέγω, « raccogliere ») cioè come sistema, linguistico e di pensiero, che, appunto, « raccoglie », coordina, controlla, vincola. Macbeth ne è al di fuori non perché scelga di opporvisi in maniera programmatica, o procedurale (anche se l'uccisione di Duncan, il re, il vertice istituzionale del sistema logocentrico, abbia *anche* questa valenza simbolico-paradigmatica). Non sembra lecito parlare di antagonismo cosciente e deliberato di Macbeth nei confronti del sistema del *logos*, bensì di insufficienza, di inadeguatezza del personaggio rispetto al sistema. Il dramma di Macbeth consiste sostanzialmente nella sua impotenza a controllare una organizzazione del sapere che lo sovrasta o lo attanaglia, poiché egli non riesce ad inserirsi nei circuiti comunicazionali che a quella organizzazione sono propri.

Dicevo che nel sistema del *logos* si muovono (con mag-

giore o minore agilità, ma comunque vi si muovono) praticamente tutti gli altri agonisti del dramma: la Lady, Banquo, Duncan, Malcolm, Macduff, anche un personaggio minore quale ad esempio è Rosse, con sfumature individuali diverse, e con funzioni testuali-strategiche diverse, sono tutti personaggi *nel* sistema e *del* sistema.

Consideriamo per prima Lady Macbeth, che è forse il personaggio esemplare per capacità di controllo dei paradigmi conoscitivi. Il linguaggio è indubbiamente la grande forza della Lady; ella lo domina, e ne fa strumento non solo di conoscenza, ma anche e soprattutto di *potenza*<sup>9</sup>. Consapevole della propria forza verbale, è la Lady stessa ad enunciare, subito all'inizio dell'azione drammatica, la propria fiducia nel mezzo linguistico. Riflettendo sulla fragilità di Macbeth, ella sceglie immediatamente il mezzo che ritiene più idoneo per poterlo piegare alla grande impresa del « tema imperiale »: « Hie thee hither, / That I may pour my spirits in thine ear, / And chastise with the valour of my tongue / All that impedes thee from the golden round » (I, 5, 25-28). È un programma, quello della Lady, che ella svolgerà egregiamente, e di cui realizzerà un capolavoro nel finale del I Atto, per convincere definitivamente il marito a compiere il delitto. L'ultima scena del I Atto configura un grandioso *coup-de-théâtre* della Lady: un feroce impianto retorico sostiene un'azione linguistica che irretisce Macbeth. Ed è importante rilevare come l'attivazione retorica della Lady inglobi nel proprio circuito comunicazionale il secondo paradigma dell'episteme rinascimentale, cioè la rappresentazione visiva. Per sedurre Macbeth, la donna crea una serie di *images agentes* (Duncan addormentato, i servi satolli e abbruttiti, la loro mente ridotta a un alambiccio ecc.) che danno a Macbeth il colpo definitivo: lo con-vincono.

La medesima interrelazione fra forza verbale e potenza

<sup>9</sup> Si vedano, a tale proposito, le importanti osservazioni di A. L. Johnson nel paragrafo « La retorica di Lady Macbeth: desiderio vs. paura » del saggio compreso nel presente volume.

visuale la ritroviamo esemplificata nel più importante intervento che il dramma riserva ad un altro personaggio paradigmatico del sistema logocentrico, Malcolm, il continuatore e innovatore del sistema stesso.

Il nuovo sistema di Malcolm, rispetto al vecchio sistema di Duncan — fisso, stabile, garantito o almeno garantibile — è basato sull'esperimento, sulla prova, sulla verifica empirica, sull'improvvisazione. Ebbene, appunto la prova è il fine che si prefigge il principe nel colloquio con Macduff nella terza scena del quarto Atto. Per sperimentare la lealtà di Macduff, Malcolm mette in atto una strategia retorico-visuale di altissimo livello: anch'egli, come la Lady con Macbeth, inchioda l'interlocutore con le *images* create dalla sua immaginazione (la « cisterna della lussuria », la « salsa » per la sua fame di potere, e così via); figure mentali rese perspicue da un linguaggio dominatore, insinuante o aggressivo a seconda dei casi, che non può non sconcertare un avversario come Macduff, il « buon Duff », che vediamo usare, a sua volta, qui come altrove nel testo, un linguaggio chiaro, referenziale, oggettivo. Siamo di fronte a due diverse funzioni dell'espressione linguistica: la funzione attuata da Malcolm è conativa e trasfigurativa, tesa a caricare di maggiori e più profondi significati le cose espresse, in vista della seduzione dell'avversario. Quella impiegata da Macduff è puramente descrittiva e informativa, rivolta solo a significare direttamente e senza ulteriori o reconditi sensi le cose espresse; ma quel che conta è che in entrambi i casi non si prescinde da una fede illimitata nel mezzo linguistico.

Riflettiamo adesso brevemente su Banquo, un perfetto rappresentante del sistema del *logos*. La parola è per lui, in qualunque circostanza, strumento di conoscenza e controllo della realtà, per cui non la sente mai né pericolosa né elusiva, neanche quando è inumana, metafisica, carica di misteri: « Parlate dunque a me » — chiede alle fatali sorelle — « che né imploro né temo ». Non teme, d'altra parte, neanche la loro strana e perturbante immagine, sebbene le interroghi, molto razionalmente, sulla loro apparenza secondo i due più tipici postulati rinascimentali:

[12]

« siete creature a cui si possono porre domande? » (paradigma linguistico), e « siete veramente ciò che sembrate nel vostro aspetto esteriore? » (paradigma visivo).

Ho accennato prima al personaggio minore di Rosse: la sua caratteristica più marcata è la ridondanza retorica del suo linguaggio. Tipico, ad esempio, appare il suo costante impiego dell'iperbole, una figura che, secondo le preziose indicazioni di Serpieri, è riconducibile ad un modello culturale di tipo stabilizzante, ad un sistema ideologico di carattere conservativo<sup>10</sup>. E infatti Rosse è il più passivo e statico esponente del sistema politico stilizzato in questo testo: egli si trova sempre al fianco del monarca di turno, da Duncan a Macbeth a Malcolm, perché non discute la legittimità del sovrano; è il tipico uomo del sistema di potere, obbediente e duttile. Ebbene, anche l'iperbolico Rosse, abile plasmatore delle potenzialità espressive della lingua, si affida volentieri alla raffigurazione plastica, alle *images agentes*, per intensificare la propria comunicazione verbale. Si pensi alla sua descrizione del duello di Macbeth con Cawdor, infarcita di iperboli e carica di immagini vive: « Norway himself, / Assisted by that most disloyal traitor, / The Thane of Cawdor, began a dismal conflict; / Till that Bellona's bridegroom, lapp'd in proof, / Confronted him with self-comparisons, / Point against point, rebellious arm 'gainst arm, / Curbing his lavish spirit » (I, 2, 51-58); pensiamo anche all'efficace descrizione della miseranda condizione della Scozia, consegnata attraverso la figura metaforica della vita degli onesti che « Expire before the flowers in their caps, / Dying or ere they sicken » (IV, 3, 171-173); e infine alla sua descrizione del disordine occorso la notte dell'assassinio di Duncan: « Duncan's horses, [...] beauteous and swift, the minions of their race, / Turn'd wild in nature, broke their stalls, flung out, Contending 'gainst obedience, as they would make/War with mankind ». (II, 4, 13-17).

<sup>10</sup> Cfr. A. Serpieri, « La retorica a teatro », *Strumenti critici*, 41 (febbraio 1980), pp. 149-179, ora in *Retorica e immaginario*, Parma, Pratiche, 1986.

[13]

In conclusione, possiamo affermare che l'intero schieramento dei personaggi che agisce intorno a Macbeth partecipa attivamente delle prerogative di un sistema conoscitivo definito e codificato secondo i parametri forti dell'episteme dominante.

Vediamo invece che cosa accade con Macbeth, il personaggio solo, alienato dal sistema, disadatto ai suoi meccanismi sia conoscitivi che operativi.

L'inadeguatezza di Macbeth nei confronti della dimensione linguistica, vien segnalata fin dall'inizio del dramma, fino dal primo colloquio con le streghe.

Se il lucido Banquo le invita a parlare con lui, che « né teme né implora », lo smarrito Macbeth (« rapt withal », come lo definisce il compagno) si protende ansiosamente verso una parola che avverte subito, significativamente, come *imperfetta*: « stay, you imperfect speakers », supplica le streghe (I, 3, 70): imperfetta, cioè sia sminuita di contenuti referenziali, sia insufficiente, in quanto veicolo, a trasmettere contenuti. Di qui la richiesta implorante di « dirgli di più » (« tell me more »), di amplificare cioè il contenuto, il significato, e insieme di alludere più direttamente all'oggetto del discorso, ovvero al referente. Si noti che Banquo non chiede alle streghe di « dirgli di più », ma solo di parlare a lui, che è adatto alla comunicazione linguistica. Il messaggio contenuto nelle frasi delle streghe, per Banquo, è sufficiente, esauriente, non gli appare elusivo e paradossale come a Macbeth. Non per caso osserva subito al compagno: « Perché trasalite, e sembrate temere cose che suonano così belle? », istituendo subito, senza mezzi termini, il paradigma della fiducia nella parola.

Appunto l'invito rivolto alle fatali sorelle di parlare solo a lui, è l'elemento che, dopo, tormenterà di più Macbeth nei confronti del diretto rivale. Nella prima scena del terzo Atto, meditando su Banquo, Macbeth nomina la supremazia linguistica del compagno, la sua connaturata capacità di controllare e dominare la comunicazione verbale: « He chid the sisters » — rammenta — « and bade them speak to him » (III, 1, 56-58); in tale controllo linguistico, Macbeth individua la marca della « royalty of nature » di

Banquo, una regalità che è fundamentalmente *degnità* umana, adeguatezza a svolgere un ruolo umanamente e socialmente rilevante. Macbeth è consapevole di non possedere la capacità di dominare lo strumento linguistico: messo di fronte al capolavoro di potenza retorica della moglie, la sua prima reazione è di implorare la resa: « ti prego, basta! »; ma di tale potenza sarà in breve tempo una fin troppo facile vittima.

Segno manifesto dell'insufficienza di Macbeth a competere con la comunicazione linguistica, è la sua macroscopica tendenza al monologo, o all'a-parte, o comunque alla comunicazione autodiretta, anziché al dialogo; quantitativamente, l'eccedenza del soliloquio sullo scambio di battute, in Macbeth, è clamorosa. Riferisco brevemente questi dati significativi che ho constatato: nel I Atto, su 112 versi detti dal personaggio, 58 sono di soliloquio. Nel II Atto, su 95 versi in tutto, ben 32 sono occupati dal monologo del pugnale, e quasi tutto il resto è concentrato nella seconda scena, dove il dialogo con la moglie è tale solo per convenzione: in realtà si tratta di un continuo parlare a se stesso di Macbeth, qua e là interrotto da brevi frasi della moglie del tipo: « che dici? », « che vai pensando » ecc. Nel III Atto, quello fra l'altro in cui Macbeth scambia il maggior numero di battute con altri personaggi (gli assassini di Banquo e i suoi cortigiani), il rapporto è di 170 a 90. Nel IV e V Atto, dove Macbeth è ormai chiuso nel circuito folle della sua mente malata, il rapporto si propone addirittura rovesciato: nel Quarto abbiamo solo 35 versi di scambio linguistico contro 40 di comunicazione autodiretta, e nel Quinto troviamo 53 versi di dialogo contro ben 73 di soliloquio. Ciò dimostra esaurientemente, mi pare, come con gli altri agonisti, ivi compresa la moglie, la pur importantissima adiuvante, Macbeth spenda poche frasi: che del resto tendono ad essere fundamentalmente informative, o composte di brevi commenti alla situazione in cui il personaggio si trova coinvolto. In riferimento solo a se stesso, invece, nel silenzio conchiuso della sua mente, Macbeth riesce a scandagliare non solo la sua anima individuale,

ma lo spirito dell'uomo come essere eterno; e diviene così, nei soliloqui, veramente grandioso.

Dunque, non è tanto la parola in sé a determinargli problemi espressivi e conoscitivi, quanto la parola come strumento di connessione fra gli uomini in quanto partecipanti del sistema del *logos*, quale strumento di aggregazione sociale (che è invece la precipua funzione della parola nell'episteme rinascimentale: abbia essa una capacità evocativa o magica, com'è nell'idea dei neoplatonici, oppure abbia un carattere strettamente pragmatico, funzionale, diciamo pure utilitaristico, com'è nell'idea dei neoaristotelici).

Come teme il linguaggio degli uomini, così Macbeth teme quello della natura, (la *physis*, nell'episteme rinascimentale, equivale al *logos*, poiché è anch'essa un sistema conchiuso di rimandi e corrispondenze, una « raccolta » di elementi). La prima domanda che Macbeth rivolge alla moglie, dopo il delitto di Duncan, è se ella non abbia sentito dei « rumori »; e già prima, incamminandosi verso la camera del re, ha invocato il silenzio del mondo naturale nel timore che « the very stones prate of my where-about »; anche in seguito al massacro di Banquo, il suo terrore è che gli alberi possano « parlare ». Dobbiamo perciò intendere che quella forza rivelatrice, universalmente riconosciuta alla parola, è la vera fonte delle sue paure, la causa prima delle sue impotenze, l'autentica matrice della sua follia.

Il dramma di Macbeth con la parola ha il proprio *climax* nella prima scena del quarto Atto, quando egli si trova a competere con i contenuti della comunicazione verbale delle manifestazioni demoniache provocate dalle streghe. Apparentemente destituita di senso (non esiste nessuno che non sia nato da donna, e nessun bosco può risalire il fianco di una collina), la parola delle potenze demoniache viene accolta entusiasticamente da Macbeth, e ad essa si affiderà, caparbiamente, fino alla fine. E invece sarà proprio la referenza occulta, l'« idea velata », come la chiamava Bruno, ossia il fatto oggettivo che *si può* nascere prematuramente per intervento chirurgico, e *si può* camuffare con fronde di alberi un esercito che avanza, a determinare il fallimento

definitivo di Macbeth. La parola è sempre e comunque la nemica di Macbeth: sia quando la teme, sia quando si arrende alla sua forza, sia quando vi si affida senza condizioni o restrizioni concettuali; dall'inizio alla conclusione della tragedia, Macbeth è sempre e comunque vinto dalla *dunastés*, la potenza indomabile del linguaggio.

Dominato e beffato dalle parole, Macbeth non lo è meno dal secondo paradigma portante dell'episteme rinascimentale, ossia la rappresentazione visiva<sup>11</sup>. Per gli esponenti del sistema logocentrico (dalla Lady a Banquo, da Malcolm a Macduff), le immagini esistono in quanto prodotti del senso visivo: possono esser percepiti dall'occhio corporeo, e allora si tratta di percezione e ostensione di elementi scenografici concreti (penso per esempio al castello di Forres visto e indicato da Banquo e Duncan, e al bosco di Birnam osteso nella battuta di Siward nell'ultimo Atto); oppure sono visualizzati dall'occhio della mente, e allora si tratta di creazione di *imagines agentes*, atte a intensificare il processo linguistico-retorico (penso alle figure create dalla fantasia della Lady o di Malcolm). Nel primo caso, il procedimento di produzione visiva è ontologico, determinante una realtà immediata: gli oggetti indicati sono presenti in scena; nel secondo caso il procedimento è ontologizzante, cioè istitutivo di un'altra, ipotetica realtà: gli oggetti immaginati non sono presenti, ma rimandano comunque a una realtà possibile. In entrambi i casi, i parlanti attivano volutamente, e quindi sono in grado di controllare, la rappresentazione visuale.

Per Macbeth, invece, le immagini che affollano la sua mente sono solo e sempre prodotti *visionari*, fenomeni immaginativi, e perciò dematerializzati, senza referenti né im-

<sup>11</sup> A proposito della rilevanza paradigmatica della vista-visione nel *Macbeth*, mi pare sintomatico che i « luoghi ipersemiotici », ovvero le matrici generative del testo, felicemente individuati da Ferrara nell'intervento qui raccolto, siano ampiamente rappresentati da immagini *visive*: dal pugnale allo spettro di Banquo, dalle apparizioni demoniache ai referenti dell'immaginario di Lady Macbeth.



mediati né ipotetici. Ciò che vede Macbeth, o che vorrebbe far vedere ad altri, attivandolo nel suo discorso, è completamente avulso dal reale, sia questo fisicamente concreto o reificato dalla parola. Le visioni di Macbeth sono immagini non create dalla sua volontà, bensì *subite*; esse gli affollano la mente suo malgrado, gli si impongono senza che egli possa controllarle razionalmente o emotivamente. Prigioniero del linguaggio, Macbeth lo è anche della visione.

Ma che cosa « vede » Macbeth? Le sue visioni sono di vario tipo, come cercherò di spiegare, si manifestano con una diversa fenomenologia; e tuttavia, la loro funzione è sempre la stessa: soggiogare psicologicamente il personaggio.

Esaminando le visioni di Macbeth, ci rendiamo conto che esse si configurano in una diversa morfologia, e rispondono a criteri diversi di significazione, al punto che se ne può addirittura abbozzare una tipologia.

I due gruppi principali di visioni che impegnano Macbeth fanno capo rispettivamente al « pugnale della mente » e allo spettro di Banquo.

Come primo gruppo, intendo la visione in quanto *proiezione mentale*, ossia riflesso dell'attività mentale del personaggio. Il pugnale appare a Macbeth perché è una diretta emanazione della sua intrinseca pulsione di morte, simulacro di quel delitto che, in quanto già presente e operante nella sua mente, è come se fosse di già compiuto<sup>12</sup>. Dello

<sup>12</sup> Preziosa, per cogliere questa dimensione, mi è stata l'intuizione di P. Pugliatti: « ... tra *Come, let me clutch thee* e *I have thee not...* Macbeth cerca di afferrare il pugnale immaginato (che in scena può esserci come non esserci), naturalmente senza riuscirvi; tra *in form as palpable* e *As this which now I draw* Macbeth, guidato dalla visione, estrae il suo vero pugnale; è pronto, materialmente pronto, è già in possesso dello strumento materiale, *ha già compiuto il gesto di alzare il pugnale* che affonderà nel corpo di Duncan ». Cfr. P. Pugliatti, *I segni latenti: Scrittura come virtualità scenica in 'King Lear'*, Messina-Firenze, D'Anna, pp. 12-13. A. Serpieri, da parte sua, ha sottolineato con finezza la peculiare qualità mentale di tale visione: visione « di un oggetto fantasmatico, che è un pugnale pur nell'interrogativo che lo fonda, ma anche indice sia di

stesso tipo mi sembrano le immagini animalesche che incombono nel suo linguaggio: gli scorpioni, il serpente, la cornacchia, gli avvoltoi, la tigre ircana, ecc., sono figure emblematiche, o « immagini intelleggibili » (secondo la definizione della teoria estetica cinquecentesca) che significano icasticamente la bassezza del suo pensiero precipitato nell'odio, nella distruzione, nel delitto sempre più immotivato e perciò tanto più scellerato. Indipendenti dalla sua volontà e dalla sua razionalità, superiori al suo controllo intellettuale, quelle figure sono metafore, o « spostamenti » (usando un termine freudiano) i cui terreni sono tutti compresi nell'*hortus conclusus* del suo cervello; la loro referenza non è nella realtà esterna, ma in quell'*altra* realtà che vive, indipendente e insubordinata, nella sua mente.

Il secondo modello di visione con cui Macbeth si trova a competere, è rappresentato principalmente dallo spettro di Banquo (Atto III), ma anche dalle apparizioni demoniache del IV Atto (il bambino insanguinato, il bambino incoronato, il bambino con il ramoscello, l'immagine di Banquo con lo specchio ecc.). In entrambe le occasioni, Macbeth si trova davanti una presenza assolutamente incoartabile, del tutto autonoma rispetto ai lavori della sua mente: la sconcertante, e perturbante, *presenza di un'assenza*. Egli sa bene che Banquo è morto, che giace in una fossa con quaranta ferite mortali nella testa, come gli ha riferito il sicario, eppure la sua figura è lì, presente davanti ai suoi occhi, percepita dalla sua sensorialità; quella visione autoptica è lo sconvolgente *esserci* di un *non-essere*. Similmente, le apparizioni provocate dalle streghe, lo inchiodano con la loro *pura apparenza*: quelle forme non esistono, in

una funzione che Macbeth deve compiere che dell'oggetto di quella funzione: il progetto dell'assassinio di Duncan si iconizza drammaticamente tramite un indice, che è anche simbolo, sul discrimine fra il reale e l'immaginario ». Cfr. A. Serpieri, « Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale », in *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978, p. 40. Per una lucida e affascinante analisi specifica della funzione dell'immaginario in questo dramma, si veda, del medesimo Autore, il recente contributo « *Macbeth: il tempo della paura* », in *Retorica e immaginario*, cit., *passim*.

quanto persone, o comunque entità fisiche, e come rappresentanti di alcunché non hanno referenti reali; eppure Macbeth non può in alcun modo eluderne la invadente presenza. Spettro e apparizioni sono ancor più incontrollabili e indomabili delle proiezioni immaginative, le quali, almeno, scaturiscono dalla mente di Macbeth, come capisce lui stesso: « It is the bloody business which informs/Thus to mine eyes » (II, 1, 48-49), dice a proposito del pugnale. Viceversa, queste presenze, ineludibili alla percezione, segnalano solo un'assenza; se di norma la figura è un guscio vuoto (un rappresentante) che rimanda, simbolicamente o allegoricamente, secondo le due teorie opposte, ad un pieno (un rappresentato), qui avviene esattamente l'inverso: queste figure sono forme piene i cui referenti sono identità vuote.

Il terzo tipo di visione con cui Macbeth ha a che fare, è quello che chiamerei della *rappresentazione mistificante*, e che trovo esemplificato paradigmaticamente nell'immagine della foresta di Birnam che avanza verso Dunsinane. Mistificante, si badi bene, e non mistificatoria; cioè ingannevole, non falsa di per se stessa: poiché non è affatto un'illusione ottica, una fantasmagoria, o un miraggio ciò che subiscono gli occhi di Macbeth. Certo, il bosco di Birnam *non* si muove, ma una sua parte elementare, una sua componente funzionale (ossia le fronde dei suoi alberi) effettivamente si sposta verso il castello. Tant'è che questa visione non viene riservata al solo Macbeth, come nei casi prima considerati della proiezione mentale e della presenza di un'assenza; questa particolare visione viene condivisa dallo spaurito messaggero: « Within this three mile may you see it coming; / I say, a moving grove (V, 5, 37-38) ». La visione, questa volta, equivale morfologicamente alla vista reale; e tuttavia, a differenza della vista reale, è incoercibile come tutte le visioni, poiché è percezione di un qualcosa che disattende le regole dell'ordine naturale, è sensazione visiva di una indecifrabile aporia nel sistema corretto della *physis-logos*. Appunto la sua inammissibile deroga alle leggi organiche della fenomenicità la disloca immediatamente, ancorché vista reale, nell'ambito della finzione. Ed è proprio in tale inerente carica mistificante che la percepisce Mac-

beth: « and begin / To doubt th'*equivocation* of the fiend, / That lies like truth: 'Fear not, till Birnam wood / Do come To Dunsiname' » (V, 5, 42-46).

Il quarto, ed ultimo, tipo di visione che impegna la mente di Macbeth è individuabile nel *sogno*: « terrible dreams » — confida alla moglie — « shake us nightly » (III, 2, 18-19). Non ci viene esplicitato il contenuto manifesto di questi sogni, ma intuiamo che sia terribile, considerando il fatto che Macbeth parla di « torture of the mind » e di « restless ecstasy ».

Il sogno, rispetto alle altre forme visionarie, è certamente la più incontrollabile, e perciò la più temibile, essendo esclusa a priori la censura della ragione. Ma quel che è peggio, è che la visione onirica abbraccia l'irrealtà più assoluta, in quanto è perdita di ogni referenza materiale, corporea. La visione onirica è anche illusione demoniaca (secondo la teoria ficiniana e la pneumatologia), perché nel sogno l'anima entra in contatto con le potenze occulte del sovrannaturale; infine, la visione onirica è il paradigma eccellente della *non-corrispondenza* fra rappresentante e rappresentato, perché le forme del sogno non rinviano ad un solo, unico referente, né significano un solo, unico significato. La produzione onirica è il labirinto degli infiniti mondi possibili. La figura che si manifesta copre un vuoto su cui è certamente sospeso un senso, ma quale? Quello che sembra immediato, o un altro, o un altro ancora, all'infinito?

La paura dell'immagine onirica è paura dell'insondabile, indelimitabile, inafferrabile vastità dell'Essere.

## IL TEMPO SINTETICO DEL *MACBETH*

di  
Fernando Ferrara

Dopo aver esplorato, nei sonetti, tutta la gamma delle funzioni del tempo — dal tempo divoratore e distruttore al tempo generatore e fruttifero, dal tempo lenitore e abrogatore al tempo rivelatore e giustiziere<sup>1</sup> — Shakespeare, nel *Winter's Tale*, portò sulla scena questa misteriosa figura con la funzione di Coro e le affidò il compito di definirsi apoditticamente:

*Time.* I that please some, try all; both joy and terror  
Of good and bad, that masks and unfolds error.  
(IV, Prol., 1-2)

Il tempo e la paura (il terrore) sono interrelati in questo enunciato come pure nel testo del *Macbeth*<sup>2</sup>. Nella voce 'unfolds' connessa al tempo è contenuta l'essenza di

<sup>1</sup> Lo studio più completo sulle funzioni e sui significati del tempo in Shakespeare è il volume di F. Turner, *Shakespeare and the Nature of Time* (Oxford, Clarendon Press, 1971), in cui vengono individuate nuove funzioni del tempo collocate sulle due dimensioni che Panofsky ricostruisce con sapiente sottigliezza esplorando le icone del tempo e i loro sottosensi filosofici dall'antichità classica al Rinascimento (vedi, « Il padre Tempo », in *Studi di iconografia*, Torino, Einaudi, 1972).

<sup>2</sup> Già Bradley — nel suo celebre saggio sulle tragedie shakespeariane — nota che *Macbeth* è di fatto « la tragedia del tempo e della paura »; su tale punto hanno insistito J.W. Knight (« The Milk of Concord », in *Macbeth, a Casebook*, ed. by J. Wain, London,

ogni dramma, manifestazione effimera di un presente che slitta continuamente nel passato (ove ciò che è stato agito sulla scena va a raggiungere l'antefatto narrato) ed è motivazione e causa del presente successivo nel quale si attua la rappresentazione e che continuamente si nutre nel futuro già implicito nel gioco delle cause e degli effetti che via via si dispiega in scena. Tutto il tempo del dramma è già inscritto comunque nel testo che è destinato a formare il presente della vicenda rappresentata<sup>3</sup>.

Già nella seconda parte di *Henry IV* passato, presente e futuro (ieri, oggi e domani) erano stati proposti come partizioni essenziali del tempo nell'evento teatrale.

*Arch. of York.* Past, and to come, seems best; things present, worst.  
*Mowbray.* Shall we go draw our numbers, and set on?  
*Hastings.* We are time's subjects, and time bids be gone.  
 (I, 3, 108)

I tre momenti vengono sinteticamente enumerati dall'arcivescovo di York; l'icastica risposta di Hastings non è esente, probabilmente, da una recondita significazione metateatrale con l'ambigua valenza di 'subjects' e la dubbia prove-

Macmillan, 1978, p. 164), C. Spurgeon (*Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, U.P., 1952, pp. 144-151) e altri. D.S. Kastan (in *Shakespeare and the Shapes of Time*, London, Macmillan, 1982, pp. 91-101) discute il tempo in *Macbeth* come una « struttura lineare e chiusa che tende a isolare il protagonista in una gabbia di terrore ». V. anche, M. Martino, *Il problema del tempo nei sonetti di Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1985.

'Time' (44 ricorsi) e 'fear' (35 ricorsi) sono le voci semanticamente piene con massima frequenza assoluta in *Macbeth*.

<sup>3</sup> Sul testo scritto del dramma come pre-testo dell'evento scenico, molto si è discusso. Sull'argomento cfr. AA.VV., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978; G. Bettetini e M. de Marinis, *Teatro e comunicazione*, Firenze, Guarraldi, 1977. Non manca però chi sostiene che il testo scritto va visto come registrazione dell'evento scenico (post-testo) e tale considerazione appare particolarmente opportuna nel caso del teatro cinque e seicentesco, dato il costume autoriale ed editoriale dell'epoca. V. Papetti (« Per una tipologia della tragedia: Shakespeare/Dryden » in *Le forme del teatro*, II, a cura di G. Melchiori, Roma, Storia e letteratura, 1981, p. 174, 178-79) parla di « testo residuo ».

nienza della voce che, nella frase finale, può attribuirsi al personaggio ma anche all'attore<sup>4</sup>.

In *As You like It* il problema della natura del tempo viene per la prima volta affrontato esplicitamente. C'è il tempo ciclico, manifestazione rassicurante della continuità circolare della vicenda cosmica delle stagioni voluta dalla divinità e attuata dalla natura: « ... Churlish chiding of the winter's wind » (II, 1, 7); « ... the springtime, the only pretty ring time » (V, 3, 20). E c'è il tempo chiuso, lineare, espressione di un itinerario umano meramente terreno, destituito di significato che, ora per ora, conduce alla morte: « ... from hour to hour, we rot and rot » (II, 7, 27).

In *As You like It* Rosalind, inoltre, individua in termini solo apparentemente scherzosi e invero già montaigniani il problema della durata del tempo e lo interpreta come misura soggettiva e variabile degli eventi umani: « Time travels in divers paces with different persons: I'll tell you who Time ambles withall, who Time trots withall, who Time gallops withall, and who stands still withall. » (III, 2, 326-328). La metafora implicita della cavalcatura evoca l'immagine di un destriero ora sfrenato, ora neghittoso, ora testardamente impuntato. Rosalind anticipa le analoghe metafore del *Macbeth* che esprimono ora il senso dell'insopportabile lentezza del tempo dell'angoscia, ora la infrenabile rapidità del tempo del desiderio<sup>5</sup>.

In *As You like It* vengono altresì proposte le due accezioni opposte del tempo, nella loro forma estrema: il tempo come momento cruciale, come 'occasione' o 'istante' (nel senso etimologico, in ambedue i casi, di 'attimo che cade davanti', di 'attimo che incombe'): « ... take the present

<sup>4</sup> Nei testi shakespeariani il discorso « del teatro, sul teatro » o « dal teatro, del teatro » è ubiquo. Nel *Macbeth* esso è spesso esplicito (v. sotto, p. 75) e talvolta costituisce un secondo senso qualificante del discorso teatrale. Gli ultimi due versi della tragedia (v. sotto, p. 77) possono essere letti in tal senso come asseriscono Manly e Muir (cfr. la nota a V, 9, 40-41 nella 'New Arden Edition').

<sup>5</sup> « ... the action of rapid riding... contributes a certain sense of rushing, relentless and goaded motion » (C. Spurgeon, *op. cit.*, p. 148).

time » (V, 3, 31). Il tempo, per altro verso, come linea protratta, sequenza estesa che può coincidere con la vita intera o con l'eternità: « One man in his time plays many parts. / His acts being seven ages ... » (II, 7, 142-43).

Nel teatro shakespeariano la relazione dell'uomo con il tempo non è univoca, né il tempo è un flusso unico o omogeneo. Esso non è nemmeno soltanto misura delle mutazioni dell'essere o *distensio animi*: natura, funzione, durata e accezioni del tempo danno luogo invero a una fenomenologia mutevole che si relaziona ai mutevoli atteggiamenti dei personaggi e al ritmo variabile della vicenda che essi instaurano<sup>6</sup>.

Nel caso del *Macbeth* il discorso sulla natura del tempo — lineare o ciclica — deve essere posposto ad altre considerazioni e non può farsi coincidere in toto con la forma del tempo che è propria della visione moderna e desacralizzata dell'universo antropocentrico del Rinascimento maturo<sup>7</sup>, un universo in cui il tempo dell'uomo è protesato verso il nulla della morte<sup>8</sup>.

Il tempo lo vediamo all'opera in tutte le sue funzioni: è divoratore attraverso la vicenda devastatrice e mortifera dell'usurpazione e della tirannide; è generatore nel fertile regno di Duncan<sup>9</sup>; è abrogatore nel senso che, attraverso

<sup>6</sup> G. Melchiori ha dedicato particolare attenzione all'analisi delle strutture spazio-temporali nell'edizione delle opere di Shakespeare da lui curata per i 'Meridiani' di Mondadori, ancora in corso di stampa.

<sup>7</sup> D.S. Kastan (*op. cit., passim*) fa coincidere la forma ciclica e circolare del tempo con le histories e soprattutto con i romances e la forma lineare del tempo con le tragedie: « The shape of the tragedies is linear and terrifyingly closed » (p. 26). Tale definizione può accettarsi — nel caso del *Macbeth* — per la funzione del tempo in relazione al protagonista ma non in rapporto ai veri sovrani (Duncan e Malcolm) che riasseriscono nel complesso della loro vicenda (atti I e V) la ciclicità del tempo e il tema dell'eterno ritorno.

<sup>8</sup> Bacon e Montaigne avevano dato somma espressione a questo particolare sentimento del tempo che Shakespeare raccolse soprattutto in *Hamlet* e in *Macbeth* (v. sotto, p. 75).

<sup>9</sup> *Macbeth* cercherà invano di innestare sul suo potere spietato e sterile questa funzione feconda del tempo: « I will advise you

la catarsi finale, riconduce l'equilibrio nel mondo della tragedia consentendo, con una promessa di ordine e di amore, di dimenticare il male vissuto:

*Mal.* We shall not spend a large expense of time  
Before we reckon with your several loves,  
And make us even with you.

(V, 6, 99-101)

Il tempo è, infine, rivelatore perché, con il suo trascorrere, il bene e il male si manifestano e si esplicitano al di sopra di ogni infingimento e di ogni previo errore di valutazione, come nota Seyward verso la fine del dramma:

the time approaches,  
That will with due decision make us know  
What we shall say we have and what we owe.

(V, 1, 16-18)

Per articolare convenientemente un discorso sul tempo e sulla durata in *Macbeth* occorre conciliare una esplicita contraddizione che si manifesta all'interno della dimensione temporale della tragedia. Se si osserva, infatti, l'estensione e la sequenza degli eventi che si succedono sulla scena e, in aggiunta a ciò, si computano anche gli intervalli interposti fra un episodio e l'altro, si nota la deliberata ricerca di comprimere al massimo la durata dell'azione costringendo una vicenda che le fonti storiche distribuiscono in circa 20 anni, dal 1037 ca al 1057, nel breve lasso di tempo di una settimana<sup>10</sup>. E malgrado ciò *Macbeth*,

where to plant yourselves » (III, 1, 128), dirà ai suoi sicari usando il codice della fertilità del re sacro ma esibendosi nel contempo come generatore di morte (per la figura del re, capovolto sovvertitore del tempo nel suo regno, si veda sotto, in questo stesso fascicolo, R. Ciocca, « *Macbeth*, re capovolto », *passim*).

<sup>10</sup> Per l'analisi delle sequenze dell'azione scenica e della loro distribuzione nel tempo, si veda l'« Introduzione » al *Macbeth* di G. Melchiori, in *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 847-851; per la figura storica del re scozzese cfr. *id.*, pp. 839-841.

Anche S. Freud (« Some Character Types », in J. Wain, *op.*

prode e fierissimo guerriero nel pieno delle sue forze all'inizio della tragedia — « Valour's minion », nelle parole del 'bloody Sergeant' (I, 2, 19) —, si dichiara oramai vecchio alla fine della vicenda:

I have lived long enough: my way of life  
Is fallen into the sear, the yellow leaf;  
And that which should accompany old age,  
. . . . .

I must not look to have.

(V, 3, 22-26)

È ben vero che ogni poeta ha diritto alle sue metafore; ma questo diritto non è del poeta-drammaturgo il quale non ci dà un testo poetico ma una partitura dell'evento teatrale che domina anche i codici somatici, gestuali e atteggiamenti i quali sono destinati a produrre — in questo caso — una figura senescente, logorata e consumata dagli eventi.

Ma può una settimana compiere una simile opera di devastazione? La risposta a questa obiezione è nella giusta interpretazione della natura del tempo che Macbeth ha vissuto nel corso dei cinque atti della tragedia: questo tempo non è riconducibile in nessun modo al normale ritmo delle vicende e delle esperienze umane; il suo è un tempo sintetico, un tempo che avanza lento e corrosivo come un denso magma o come la lingua abrasiva di un ghiacciaio

cit., p. 135) insiste sulla compressione dei tempi nell'azione drammatica: « Events crowd upon us in the tragedy with breathless haste so that, to judge by the statement made by the characters in it, the course of its action covers about *one week* ».

Queste considerazioni potrebbero in parte essere infirmate da varie riflessioni che nascono dalla presenza, in IV, 3, di Malcolm e Macduff alla corte di Edoardo il Confessore. Quanto tempo concederemmo a questi personaggi per il loro viaggio, sia pure frettoloso, dalla Scozia in Inghilterra? E quanto (da collocare fra il IV e il V atto) per permettere all'esercito guidato da Siward di mobilitarsi e poi di marciare fino a Dunsinane? Ma questi intervalli non modificherebbero sostanzialmente le strutture del tempo del *Macbeth*.

che tutto devasta nella sua lenta, impercettibile discesa. Questo 'tempo coscienziale', dall'andamento viscoso e denso lo aveva già utilizzato Marlowe nel finale del *Faustus* che culmina con il trionfo del diabolico<sup>11</sup>. Esso domina durante tutti gli episodi in cui il demoniaco irrompe sulla scena in *Macbeth*. Il primo caso vistoso è costituito dalle sequenze che precedono e seguono immediatamente l'uccisione di Duncan (II, 1 e 2). In questo momento del dramma si verifica un improvviso ispessimento della durata del tempo mediante il quale si compendiano in pochi minuti di rappresentazione intere ore di logorante esperienza di vita<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Un passo di 48 versi — che ha un tempo scenico di meno di cinque minuti — sta a rappresentare un'ora di tempo. L'episodio menzionato si apre infatti con la didascalia « The clocke strikes eleaven » e si conclude con « The clocke striketh twelve ». La vicenda culminante di *Faustus*, presentata in scena nel breve tempo che è necessario per recitare quella cinquantina di versi, racchiude una esperienza complessa — fatta di alternative di speranza e di terrore (« O Ile leape up to my God: who pulls me downe? »), di oscillazioni fra la sfida e l'implorazione (« Curst be the parents that engendred me: ... Ile burne my bookes... ») — che condensa il significato dell'intera tragedia scavando nel vissuto del protagonista solchi di sgomento e di disperazione che a stento l'ora che l'orologio scandisce nella finzione scenica può contenere. Quei pochi minuti di 'tempo sintetico' della rappresentazione hanno l'enorme peso specifico del 'tempo coscienziale' che decuplica il loro valore.

Con altri mezzi, in epoca a noi vicina, Michelangelo Antonioni raggiunse gli stessi effetti nel finale — marcato da un tempo arbitrario, iterato e sintetico, di *Zabrinski Point*.

<sup>12</sup> La prima scena si conclude con l'uscita di Macbeth e la seconda si apre con l'entrata di Lady Macbeth; fra questi due momenti c'è sostanzialmente simultaneità, come attestano le battute dei due protagonisti. L'inizio della I e della II scena coincide con la mezzanotte (II, 1, 4) e al v. 55 della scena II udiamo i colpi alla porta che indicano l'arrivo di Macduff e Lennox; quest'ultimo, appena giunto, saluterà Macbeth con quel « good morrow » che indica che oramai la mattina è incominciata (II, 3, 41). I versi 1-55 della scena II, che rappresentano poco più di cinque minuti di recitazione, sono dunque in effetti un tratto di 'tempo sintetico' che ha il peso specifico di varie ore.

Le prime due scene del secondo atto rappresentano un continuum temporale ininterrotto che nel testo corrisponde a circa cento versi, e cioè a un tempo di rappresentazione non superiore ai dieci minuti; questi brevi momenti di 'tempo sintetico' condensano in effetti un periodo assai lungo, di ore, che va dalla mezzanotte (« — The moon is down; ... — — And she goes down at twelve ... »; II, 1, 2-3) al mattino seguente (« — Good morrow, noble sir. — — Good morrow both. »; II, 3, 41). Questi saluti che si scambiano Macbeth e Lennox, subito dopo l'episodio del « knocking at the gate », con il quale si apre la scena terza ma che coincide anche col vivo della seconda<sup>13</sup>, non lasciano dubbi in proposito e sono confermati da una serie di altri indizi.

In queste zone cruciali del testo a ogni minuto di recitazione e di azione scenica corrisponde un'ora di 'tempo coscienziale' durante il quale si vivono esperienze deliranti che devastano la mente e il corpo dei soggetti che le instaurano: l'episodio del pugnale, il colloquio fra l'usurpatore e la moglie dopo l'assassinio del re, così gremito di angosce, di minacciose allucinazioni, di soprassalti e di rapide simulazioni — fino al sopraggiungere dei difensori della giustizia e dell'ordine, tutto ciò condensa nel trascorrere faticoso e viscoso di pochi minuti di 'tempo sintetico' una distruttiva esperienza di ore spietate. Non a caso De Quincey parla — riferendosi a questo episodio — di « suspended life »<sup>14</sup> e forse, anticipando un episodio siffatto,

<sup>13</sup> I colpi alla porta cominciano a risuonare dal v. 55 della scena II e li sentiamo ancora ai vv. 64, 68 e 72. Questi stessi colpi risuonano all'inizio della scena III, dal rigo 1 al 7, al 13, al 17, al 21 finché il Porter non apre il portone. Più della metà del 'tempo sintetico' che si è individuato è punteggiata da questi colpi. Macduff, al suo arrivo, dice di aver avuto ordini da Duncan « to call timely on him » (II, 3, 47); ha già rimproverato il Porter di essere a letto a un'ora ancora tarda (« Was it so late, friend, ere you went to bed / That you lie so late », vv. 23-24) e il Porter risponde di essersi trattenuto a bere « till the second clock », e cioè fino alle tre.

<sup>14</sup> « On the knocking at the gate in *Macbeth* », in J. Wain, *op. cit.*, p. 92.

lo stesso Macbeth aveva menzionato « this bank and shoal of time » (I, 7, 6). Queste « secche del fiume del tempo » ove l'azione s'impiglia nelle viscosità del 'tempo sintetico' scorrendo con logorante lentezza, erodendo e graffiando i personaggi con la sua grana scabra e sconvolgendone in brevi momenti i lineamenti e il carattere, spesseggiando nel *Macbeth* in connessione con i grandi eventi della vicenda e con l'invasione del diabolico.

Il tempo sembra allora preda del sortilegio, di un maleficio che lo raggruma e lo frena caricando ogni attimo di densi spessori di esperienza, Quanto tempo trascorre dall'entrata in scena dello spettro di Banquo (III, 4, 40) al tumultuoso e disordinato scioglimento di quel banchetto cerimoniale che avrebbe dovuto consacrare l'incoronazione di Macbeth (III, 4, 120)? Gli ottanta versi di questo episodio trascorrono sulla scena in meno di dieci minuti ma di fatto sono passate ben otto ore<sup>15</sup>.

Un'altra « secca del tempo » ha invischiato la vicenda di Macbeth. E questo tratto di 'tempo sintetico' gravato dal sortilegio demoniaco è — come tutti gli altri — reso greve e tormentoso dall'irruzione della figuralità nella vicenda. Mentre nella prima occasione tale aspetto era rappresentato iconicamente dal 'pugnale della mente' che scatenava la fantasia visionaria di Macbeth al quale si dischiude 'la spettrale immagine dell'altra metà del mondo', del mondo notturno dominato dalla stregoneria e dalla morte (l'assassinio), in questa occasione il medesimo aspetto è simboleggiato dallo spettro di Banquo il quale a sua volta libera la visionarietà malata di Macbeth che evoca con le sue parole un mondo di ossessionanti fantasie che lo domina e lo possiede:

Stones have been known to move, and trees to speak:  
Augurs, and understood relations, have

<sup>15</sup> Macbeth aveva ordinato che i nobili si riunissero alle sette di sera per il banchetto cerimoniale (« Let every man be master of his time / Till seven at night; », II, 4, 40-41); quando l'assemblea si scioglie è quasi l'alba (« — What is the night? — / — Almost at odds with morning, which is which — »; III, 4, 125-126).

By magot-pies, and choughs, and rooks, brought forth  
The secret'st man of blood.

(III, 4, 122-125)

Riconosciamo il mondo infero, mortuario, cupo e senza tempo che le streghe evocano e che si insinua nel tempo dell'uomo fermanone il regolare flusso, arginandolo e ar-standolo, stemperandovisi fino a renderlo grumoso e inguadabile come un tratto di sabbie mobili.

È in questi momenti che la sequenza verbale viene aggredita dal figurale e mentre le parole non possono essere senza la linearità del tempo in cui si dispongono necessariamente in sequenza regolandone e controllandone il flusso, le icone distruggono il fluire del tempo emergendo nello spazio fantasmatico dell'allucinata visionarietà di Macbeth in una simultaneità che non ha diacronia, in un tempo zero che è la fine del tempo. Il tempo è insomma arrestato, imprigionato e annullato dai fantasmi infernali che, evocati da Macbeth, instaurano sulla scena la dominazione dell'immagine che è per sua natura atemporale.

How did you dare  
To trade and traffic with Macbeth  
In riddles and affairs of death...?

(III, 5, 24)

Ecate interviene con questi aspri rimproveri contro le tre streghe che hanno operato il maleficio insanabile il quale ha condotto all'assassinio di Duncan e all'uccisione di Banquo. Alla luce di queste parole possiamo riconsiderare il primo incontro di Macbeth con le « sorelle fatali ». Il testo di questo episodio (I, 3) contiene un'importante didascalia implicita che Banquo enuncia due volte: « ... that he seems rapt withal... »; « Look how our partner is rapt ». (vv. 56 e 142). Macbeth pur fisicamente presente sulla landa è assente mentalmente, quasi estatico, assorto e trasportato in una dimensione ulteriore (o infera?). Qualcosa di terribile si sta compiendo, qualcosa che avrà conseguenze incalcolabili per il valoroso generale che ha appena salvato il trono del suo sovrano. Il maleficio delle streghe è stato preparato con

ogni cura (« Peace! The charm's wound up »; I, 3, 30) e ora si sta compiendo e Macbeth perde la sua anima, la consegna al demonio: « ... mine eternal jewel / Given to the common enemy of man » (III, 1, 68), rimpiangerà poi egli accingendosi a delitti sempre più infami. Perdendo l'anima egli smarrisce la capacità del pensiero raziocinante e si getta in balia delle visioni inferie che lo posseggono. Perde così ogni contatto con il tempo, con il nesso ordinativo attraverso il quale l'intelletto organizza la percezione del reale e l'enunciazione delle proprie elaborazioni.

Egli incomincia a vaneggiare: inizia qui nella perversione del suo eloquio che lo condurrà a rivolgere il suo discorso non ad altri ma a se stesso o alle proiezioni della sua mente<sup>16</sup>. Con i capelli ritti, con il cuore che balza contro il costato, comincia a vivere quella devastazione originata dalla malefica visionarietà che le streghe hanno inoculato in lui: « horrible image »; « horrible imaginings », ripetuti nel giro di quattro versi (vv. 134, 137) e il successivo « fantastical » (v. 138) non lasciano dubbi sul nesso che esiste fra il maleficio e le sue allucinazioni.

Dallo sconvolgimento perpetrato dalle forze demoniche, vengono in lui distrutte le categorie discriminanti dell'etica — « ... cannot be ill, cannot be good » (v. 130) — e quelle della conoscenza ordinata e consequenziale del reale, con la perdita di controllo del rapporto vero/falso e presente/futuro: « ... present fears / Are less than horrible imaginings » (vv. 177-178). Così pure i poteri percettivi e valutativi vengono soffocati da suggestioni infondate: « ... function is smothered in surmise » (v. 140); sicché per Macbeth « Nothing is but what is not » (v. 141) e cioè la suggestione fantasmatica atemporale e demoniaca ha più valore e

<sup>16</sup> Il discorso sul tempo interseca, come si vede, più volte quello sulla crisi del logos che Claudia Corti nel suo saggio pubblicato in questo stesso fascicolo sviluppa ampiamente (v. sopra, p. 39 e *passim*). Per un più ampio svolgimento di tale importante tema si veda anche il suo volume, *Macbeth: la parola e l'immagine*, Pisa, Pacini, 1983, che ha fornito non pochi spunti a queste riflessioni sul tempo.



consistenza di verità di ogni configurazione temporalizzata del reale<sup>17</sup>.

In questo stato di aberrante visionarietà le categorie più astratte del potere ordinativo della ragione cadono per prime; fra queste, la dimensione temporale — che è poi principio dell'io e dell'autocoscienza — sembra sbriciolarsi in una costellazione disgregata ed entropica di momenti tutti presenti che non trovano più coordinamento in una serie continua e consequenziale. Subito dopo, infatti<sup>18</sup>, Macbeth pronuncerà, sempre monologando, e cioè in stato di trance stregata, il suo primo enunciato aberrante sul tempo: « Time and the hour runs through the roughest day ».

« Time and the hour » riporta la figura delogizzante dell'ossimoro<sup>19</sup> all'interno della natura del tempo, equiparando la misteriosa continuità del tempo (time) visto, secondo la dottrina di Aristotele, come categoria ordinativa del reale, con la discreta banalità di un suo segmento pragmatico (hour). Il continuum temporale si risolve insomma in una congerie disordinata di istanti e perde il valore di raccordo operato dall'« anima » fra eternità e realtà attuale.

Per giustificare la sua stupefazione, lo smarrimento che le « orribili visioni » hanno generato in lui, Macbeth compie una nuova trasgressione e falsificando proclama un rapporto del suo presente con il passato che invero non esiste: « ... my dull brain was wrought / With things forgotten » (vv. 150-151), dice e mente; che è invece il futuro, presente in lui come visione, che lo attrae e lo fa inorridire a un tempo. Ma non è nemmeno vera menzogna, infatti passato e futuro non hanno più senso per Macbeth che vive nella

<sup>17</sup> La frase sibillina di Macbeth anticipa stranamente la nota definizione del tempo proposta da Hegel nell'*Enciclopedia*: « Il tempo è l'essere che mentre è, non è, e mentre non è, è ».

<sup>18</sup> I, 3, 148-149. I due versi — pronunciati 'a parte' — formano un distico; l'associazione fra rima e incantesimo viene stabilita nei versi di apertura della tragedia.

<sup>19</sup> Si tratta della figura retorica dominante del *Macbeth* che taluni hanno interpretato addirittura come matrice dell'intera tragedia.

sua mente in un eterno presente fatto delle proiezioni della sua immaginazione accesa dal maleficio.

Nel successivo monologo (I, 7, 1-28) Macbeth cerca di normalizzare la nozione del tempo divelta in lui dalla figuratività diabolica ma non riesce a districarsi dall'immanenza della visionarietà che gli presenta passato e futuro come continuo presente. Lo sforzo di sottrarsi all'influsso del fantasmatico che lo ammalia e lo domina è palese nel tentativo di evitare la nominazione esplicita del regicidio che però egli continuamente perpetra, come mostra chiaramente il marcato andamento deittico del discorso (« this... here... this... there... here... this... here »; vv. 4-12), nella sua fantasia (« th'assassination »; « this blow »; « He's here in double trust... »; « the deed »; vv. 2-14). Ma lo sforzo di rimozione è vano: ben presto la potenza stregata dell'immagine ha la meglio sulla sua volontà di astrarsene e l'enunciato « this Duncan » (v. 16) rivela il trionfo dell'immaginario e il cedimento della sua mente sotto la pressione della sua suggestione.

L'avvio del monologo è caratterizzato da una dizione aspra, dura, imperfetta; quasi che Macbeth non riesca a dar voce al suo pensare, che è tutto preverbale e dominato dall'iconismo. Il suo discorso è impacciato dallo sforzo di prescindere dalla visione del regicidio in cui egli sta vivendo, sforzo che lo porta a limitare i riferimenti alla scena che lo coinvolge ad accenni il più possibile indefiniti (« it... it... the assassination », vv. 1-2).

La disfasia dei primi due versi testimonia lo stato di disordine della sua mente e l'impossibilità di enunciare le partizioni del tempo: egli usa interamente la stessa voce verbale ('done') per rappresentare passato, presente e futuro mentre il pronome neutro 'it' — anch'esso iterato tre volte — testimonia l'interdizione che ancora gli vieta di nominare la visione che lo ossessiona. La mente e i sensi di Macbeth sono dominati dall'orrenda icona cui egli riesce ad alludere (« the assassination », v. 2) ma la nominazione in astratto, priva di specificazione, è incompleta e non vale a simboleggiare — e perciò a esorcizzare — la potente immagine che lo domina. Di fatto Macbeth sta vivendo l'assassinio del

re (la cui persona egli per ora rimuove, e ciò è attestato dall'uso del pronome), come risulta evidente dalla deissi del quarto verso (sicché la visione o l'incubo è insieme reale e potenziale (« this blow »: realtà vissuta; « might be »: potenzialità). Lo stesso attimo di tempo (la medesima allucinazione), dunque, contiene insieme il presente e il futuro <sup>20</sup>.

Questa disgregazione delle capacità ordinarie della mente di Macbeth, si presenta a sua volta ai suoi occhi come icona non meno evidente di quella dell'assassinio. Quando Macbeth menziona « ... this bank and shoal of time » egli sta parlando dell'esito del suo disturbo mentale (la perdita della nozione di tempo) ma anche della sua causa (la visionarietà malefica che gli fa vivere le sue immaginazioni come esperienze reali, con l'assurda concretissima meticolosità dell'incubo; che, in questo caso, esibisce ai suoi occhi il tempo come un fiume che si insabbia fra rive e secche e che cessa di scorrere). Ed ecco che il quadro dell'assassinio si completa ed egli vede Duncan, il re che non ha voluto menzionare, che ha visto solo confusamente mentre ne viveva l'assassinio: « He is here... this Duncan »; vv. 12 e 16). Presente e tangibile per Macbeth ma nello stesso tempo caratterizzato dai suoi modi d'essere trascorsi (« hath borne his faculties », ... « hath been so clear in his great office... », vv. 17 e 18), anche in lui la dimensione del tempo — destabilizzata e frantumata — si sovrappone e si accavalla confondendo passato con presente in un'unica immagine.

Ed è da questo caos del tempo e dalla visionarietà allucinata indotta in lui dal maleficio che in Macbeth scaturiscono le visioni atemporali e delogicizzate delle 'Virtù'. Queste gli compaiono come schiera angelica che dà fiato a squillanti chiarine, mentre egli vede la Pietà come una fanciullina che cavalca la tempesta e inonda di lagrime di

<sup>20</sup> Spesso la capacità di visione, l'immaginazione di Macbeth viene citata come segno della sua superiorità rispetto a Lady Macbeth. Nell'interpretazione che qui si propone, invece, tale attributo è sintomo della possessione demoniaca che lo domina.

inorridita compassione gli occhi dell'intera umanità; quegli occhi che lo osservano dal cielo come stelle <sup>21</sup>. Lo guardano mentre egli nella fantasia compie il delitto che ha tuttavia la concretezza di un evento reale e tangibile. Tutto ciò egli percepisce in quello stesso punto zero di tempo in cui s'è contratta la capacità di discernimento del suo intelletto sgomento e disestato.

« Come Lucifero... Macbeth con l'assassinio di Duncan forza il futuro che gli è stato promesso » <sup>22</sup>. Certo c'è del vero in questa definizione dell'atteggiamento di Macbeth verso il tempo e della sua natura diabolica e in effetti egli fa violenza al futuro trucidando Duncan per accelerare l'avverarsi della profezia che lo proclamava re e viene meno al suo proposito di lasciare la decisione alla sorte (« If chance will have me king, why chance may crown me / Without my stir... »; I, 3, 143-144). Ma di fatto egli violenta il futuro perché ha perso completamente ogni discernimento delle partizioni del tempo e non sa più distinguere fra allucinazione presente e reale accadimento di là da venire. Il suo intelletto è stato travolto ed è dominato da una visionarietà sincronica che non gli consente più di lottare. La domanda di Banquo è una domanda retorica quando chiede: « ... have we eaten on the insane root / That takes the reason prisoner? » (I, 3, 83-84) <sup>23</sup>. Il codice iconico, spazializzante della visione ossessiva presenta in simultaneità — come un polittico medievale — passato, presente e futuro; il tempo, privato delle sue partizioni, distrugge ogni differenza fra realtà e immaginazione e non permette l'andamento rettilineo della razionalità che è le-

<sup>21</sup> È questa forse la metafora più nota e più astrusa del Macbeth; oltre a suscitare l'interesse di Blake, che vi si ispirò per un celebre dipinto, essa ha stimolato la fantasia interpretativa di molti critici.

<sup>22</sup> D. S. Kastan, *op. cit.*, p. 92.

<sup>23</sup> In Banquo però non c'è follia: le dimensioni temporale ed etica restano intatte e non sono influenzate dal maleficio delle streghe la cui natura infera ha subito riconosciuto (« What! can the Devil speak true? »; v. 106).

gata alla linearità del codice linguistico<sup>24</sup>. Macbeth violenta il futuro perché non conosce più le linee di demarcazione del tempo.

Questa condizione è chiaramente esibita dal successivo « soliloquio del pugnale » che precede immediatamente l'assassinio di Duncan. Il potere della suggestione visiva, sensoriale contro cui lotta invano quel residuo di razionalità che è rimasto in Macbeth, è illustrato dal pugnale che lo guida verso la camera ove Duncan riposa. E sebbene egli concluda: « There's no such thing » (II, 1, 47), pure, assalito dalla demoniaca visione del trionfo notturno del mondo infero, dominato dal « present horror » (v. 59), si reca a compiere il delitto anzi lo compie in quel continuo immobile presente: « I go, and it is done » (v. 62); l'uso dei tempi conferma la sua incapacità di sceverare.

Il dominio delle allucinazioni si estende da questo momento e alle visioni si aggiungono le ingannevoli suggestioni uditive. Mentre il regicidio si compie Macbeth ode una voce minacciosa di condanna: « Sleep no more » (II, 2, 35); non appena resta solo ha aberrazioni sensoriali visive e tattili: « What hands are here! Ha — they pluck out mine eyes! » *id.*, 59).

Gli incubi visionari e le allucinazioni pullulano nella mente di Macbeth lasciandogli solo intervalli di lucidità in cui egli sa essere accorto, astuto e perfino acuto. Oramai il trono è suo, egli è re e quindi anche signore del tempo nel suo mondo; ma è, il suo, un tempo sconvolto e capovolto. E il tempo stravolto della sua mente si estende su tutta la Scozia invertendo perfino la vicenda del giorno e della notte: « By the clock 'tis day / And yet dark night strangles the travelling lamp » (II, 4, 6-7).

L'aggressione del maleficio e delle allucinazioni diventa ancora più devastante, per Macbeth, nel terzo atto, dominato

<sup>24</sup> Nella sua forma orale il linguaggio scandisce il tempo disponendosi secondo una linea continua nella diacronia; nella sua forma scritta il linguaggio scandisce lo spazio disponendosi secondo una linea continua che (nel caso delle lingue della civiltà occidentale) va da sinistra a destra.

dallo spettro di Banquo. Macbeth, dopo la cerimonia dell'incoronazione e in vista del banchetto che deve festeggiare e ratificare la sua regalità, pronuncia una frase inconsapevolmente auto-ironica: « Let every man be master of his time / Till seven at night ». (III, 1, 40-41). Egli stesso cerca in quelle ore di farsi signore del tempo inviando i suoi sicari ad assassinare Banquo che è padrone del suo futuro e, attraverso la sua discendenza, vero detentore di quello scettro e di quella corona per cui Macbeth ha ceduto l'anima alle potenze inferie. Ma il suo tentativo di recuperare il futuro, di dominare il tempo, è sconfitto: Fleance è fuggito: « The worm that's fled / Hath nature that in time will venom breed » (III, 4, 29).

L'ora stabilita è giunta e la cerimonia ha inizio. Macbeth cerca di mostrarsi adeguato alla funzione regale ma la visione dello spettro di Banquo che a due riprese lo incalza distrugge in lui ogni dominio sul tempo e sulla razionalità. Il tempo, abolito, ha addirittura obliterato il confine tra la vita e la morte:

Blood hath been shed ere now, i' the olden time  
Ere human statute purg'd the gentle weal;  
Ay, and since too, murders have been perform'd  
Too terrible for the ear: the time has been,  
That, when the brains were out, the man would die,  
And there an end. But now they rise again,  
With twenty mortal murders on their crowns,  
And push us from our stools.

(III, 4, 74-81)

Il trionfo dell'allucinazione travicante, dell'iconicità prelogica e atemporale, destinata a distruggere completamente la ragione e la concezione del tempo in Macbeth, si ha nel quarto atto con le « apparitions » suscitate dai demoni di cui le streghe sono succubi. Queste visioni demoniche sono come emblemi capovolti in cui l'anima sibillina (la parte verbale) contraddice il 'corpo' visibile (la parte iconica); ma la verità è contenuta nell'icona e non nelle voci che l'accompagnano e le 'apparitions' mostrano così la vittoria del-

l'immagine e la sconfitta del logos<sup>25</sup>. Le 'apparitions' sono atemporali e ambigue proprio per tale loro qualità; esse infatti immergono il simbolo visivo in una sincronia delogizzante: l'esclusione del tempo le rende incomprensibili per Macbeth. La 'testa con elmo' può essere infatti proiezione del passato (il capo mozzo di Macdonwald), del presente (il 'capo' della Scozia — il re Macbeth — separato dal suo 'corpo politico') o del futuro (il capo mozzo dello stesso Macbeth); il 'bambino insanguinato' può analogamente essere interpretato nel passato come Fleance, nel presente come il figlioletto di Macduff, nel futuro come Macduff stesso, giustiziere di Macbeth; il 'fanciullo incoronato con l'albero' può essere a sua volta collocato variamente nel tempo. Lo 'Show of eight kings' è una finestra del futuro aperta dentro il presente: è il futuro di Banquo che ossessiona il presente di Macbeth fino a distruggere quasi la sua capacità di percepire: (« ... sear mine eye balls... start eyes... I'll see no more... Horrible sight... »; vv. 112, 115, 117, 120). Di nuovo egli appare smarrito e assorto in costernata contemplazione (« ... why / Stands Macbeth thus amazedly? »; vv. 124-125, chiede maliziosamente la Prima Strega, e Macbeth che il tempo ha negato — imprigionandolo e strangolandolo con l'uccisione di Duncan — maledice il tempo:

Let this pernicious hour  
Stand aye accursed in the calendar  
(IV, 1, 132-133)

Egli si sente dominato e incalzato dal Tempo che lo sospinge a compiere i suoi orrendi delitti con rapidità sempre maggiore (« Time, thou anticipat'st my dread exploits... »; *id.*, 193). E non sa che il suo amaro enunciato è vero in due sensi: nel senso da lui inteso, secondo il quale il Tempo, dando luogo a eventi avversi, lo spinge ad

<sup>25</sup> Solo la prima 'apparition' enuncia una frase che ha connessioni con il vero (« beware Macduff », v. 71). Lo 'show' che conclude l'episodio è completamente privo di dimensione verbale.

anticipare l'attuazione delle sue decisioni delittuose ma anche nel senso che il tempo proiettando nella sua mente, priva ormai di discriminazione, le icone del futuro anticipa le orrende vicende che lo attendono e che addirittura seguiranno alla sua morte.

Se fin dalla sua prima battuta (« So foul and fair a day I have not seen ». I, 3, 38) Macbeth rivela la predominanza, nel suo rapporto con il mondo, della percezione visiva (seen) e l'imperfezione della sua verbalità (« foul and fair » accomuna immediatamente il suo parlare all'andamento ossimorico e pre-logico delle Weird Sisters che avevano concluso la prima scena recitando in coro « Fair is foul and foul is fair »). Se in lui queste caratteristiche della visione e dell'eloquio lasciano subito intravedere la fragilità del logos e conseguentemente della categoria del tempo, Lady Macbeth è invece, fin dalla sua prima comparsa, saldamente in possesso della capacità argomentativa, della sua volontà e della sua razionalità. Tali qualità sono evidenti nella sua analisi della personalità del marito che segue immediatamente la lettura della lettera che la informa della profezia pronunciata dalle streghe (I, 5, 15-30), perfino nella sua invocazione rivolta alle potenze inferie perché la posseggano e soprattutto nell'abile opera di persuasione con cui ella sconfigge le indecisioni di Macbeth (scene 5 e 7). Fin dall'inizio Lady Macbeth è sicura della potenza del suo logos — « the valour of my tongue » (I, 5, 27) ella lo definisce — che continua a esercitare fino all'atto III, ove difende il marito nel suo momento di massima confusione, quando egli si smarrisce a confronto con lo spettro di Banquo (scena 4).

Quando Lady Macbeth ricompare in scena, dopo una lunga assenza, anche lei è dominata dalle allucinazioni. Il mortale trionfo dell'icona si attua in lei all'inizio del quinto atto, nella 'scena del sonnambulismo', in cui il segno visivo — le macchie di sangue in realtà inesistenti ma reali e concrete per la donna oramai disperata e vinta — la aggredisce come una rossa tace incurabile, come un trapelamento sanguinolento del demoniaco da cui s'è fatta possedere; come emanazione e trasudamento di quei 'mi-

nistri dell'assassinio' che aveva invocato e che le avevano ispessito il sangue e tolto ogni traccia di femminilità secondo che lei stessa aveva richiesto (I, 5). Questo orrido affioramento disfa e decompone spietatamente il corpo e l'intelletto della dama senza pietà che sulla diabolica bellezza del suo corpo e sull'inflessibile, chiusa natura della sua mente aveva puntato per spingere al delitto il marito interdetto.

L'affezione che disgrega il corpo e la mente di Lady Macbeth aggredisce anche le strutture del suo discorso e le dimensioni spazio-temporali del suo esistere. Il suo linguaggio non è più strumento di espressione del pensiero o di persuasione. Esso è solo funzione di una memoria frammentata e distorta, didascalica di una folle visionarietà sincronica, in cui i detti pronunciati in occasione delle orrende vicende trascorse giacciono — insieme a un cumulo di immagini spezzate — confusamente schiacciati in una dimensione zero di tempo causata dal completo collasso di questa categoria. Tutto è contemporaneo nella mente di Lady Macbeth che rivive a un tempo l'assassinio di Duncan (« one; two; why, then 'tis time to do 't »), la strage dei Macduff (« the thane of Fife had a wife... ») e la terribile scena dell'allucinazione del marito che, appena incoronato, trema alla comparsa dello spettro di Banquo (« ... no more of that; you mar all with this starting »).

Attraverso discorsi ipotattici e paratattici la disgregazione della lingua giunge al balbettio finale; la donna che con l'abile uso del discorso aveva saputo confutare gli scrupoli del marito portandolo al delitto, è ridotta a balbettare sillabe come fosse regredita alla sua prima infanzia. Prima di scomparire per sempre dalla scena ella mormora: « ... to bed, to bed, to bed ». Ma questo penoso balbettio è preceduto dalla frase che denuncia l'irredimibile qualità del tempo: « what's done cannot be undone » (V, 1, 61-62) e richiama quel tema di morte cui il marito aveva dato voce verso l'inizio del dramma:

If it were done, when 'tis done, then 'twere well  
It were done quickly...

(I, 7, 1-2)

Nella 'sleep-walking scene' (V, 1) il tempo appare annullato dalla visionarietà allucinata sempre presente nella mente di Lady Macbeth e questo stato collima con la pena eterna dell'Inferno (« Hell is murky », V, 1, 35) in cui ormai la donna si trova rinchiusa<sup>26</sup>. Il tema del tempo si riaffaccia, nella quinta scena, nell'angosciato commento del tiranno all'annuncio della morte della moglie:

She should have died hereafter:  
There would have been a time for such a word.  
(vv. 17-18)

Il tema del tempo — come si vede già da questi due versi — ricompare abbarbicato al tema del logos (« ... a *time for such a word* »)<sup>27</sup> come un parassita mortifero che distruggerà se stesso e la parola.

Nel giro di dieci versi costellati di prodigi semantico-stilistici assistiamo infatti, attraverso la sequenza poetica più nota e citata del *Macbeth*, alla vicenda desolante del tempo che, distruggendo il senso di sé, distrugge contemporaneamente il verbo, la potenza ordinativa e ragionativa della verbalità concettuale che s'è andata logorando — con il decadere della razionalità dei protagonisti — nel corso dell'azione scenica.

« To-morrow, and to-morrow, and to-morrow »: questo verso, oltre a presentarci un tempo allontanato dal presente significante e proiettato verso un futuro non significante, ci evoca la dimensione onomatopeica, e perciò già figurale, del Padre Tempo o del Tempus edax, distruttore che avanza trascinandosi come un vecchio logorato e stanco che avanza sul piede caprino del suo demonico antenato derivato da Saturno. Il Tempo si trascina, aiutandosi con la gruccia, così frequente nella tradizione iconica di questo archetipo. Questo verso dunque comincia a costruire la

<sup>26</sup> Cfr. il *Doctor Faustus* di C. Marlowe (I, 3, 77-78):

*Faust.* How comes it, then, that thou art out of hell?

*Meph.* Why this is hell, nor am I out of it.

<sup>27</sup> Questo rimando è stato acutamente notato da C. Corti (*Macbeth: la parola e l'immagine*, cit., p. 195).

dimensione ermetica del discorso partendo dall'immagine paradiabolica del Padre Tempo<sup>28</sup> che prende la consistenza di personificazione nel verso seguente ove il domani/tempo « creeps in this petty pace from day to day... ». Questo verso completa inoltre la riduzione di 'time' alla dimensione meschina di 'day', ogni giorno essendo nient'altro che un passo insensato e incerto del tempo verso l'abisso della fine; ogni giorno essendo uguale a tutti gli altri, quindi entità trascurabile che rende discreto e miserevole il fluire una volta possente del fiume del tempo. L'implicita figurazione che conservavamo fin dall'immagine del « bank and shoal of time », del primo atto, viene sminuzzata e immiserita da questa procedura riduttiva che decostruisce anche il verbo, la parola in un balbettio insignificante ma inappellabile (« the last syllable of recorded time »).

La rienunciazione del tema ('time') ne significa anche il capovolgimento; infatti mentre prima osservavamo dal presente il procedere penoso del tempo verso il futuro (« tomorrow, and to-morrow »), ora improvvisamente rivediamo quella medesima figura fantasmatica dall'altro capo del tempo, dalla fine del tempo; infatti i domani che osservavamo allontanarsi, dandoci le spalle, e che costituivano la minutaglia avvilita del tempo, diventano improvvisamente ieri (« All our yesterdays... ») e queste nuove entità personificate ci appaiono di faccia mentre salgono verso la fine del tempo, ciascuna trascinandosi dietro l'altra e recando una luce (una torcia? una candela?) che rischiarava la via che una folla umana fatta di stolti percorre, di pari passo, verso la morte la quale ricondurrà tutti alla polvere originaria (« All our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death »).

Ed ecco che ormai la parola non ha più le motivazioni logiche della razionalità. Un'immagine genera l'altra, quasi automaticamente, sancendo il trionfo dell'iconismo: il Tempo sciancato e distruttore s'è disgregato in tanti esseri, i

<sup>28</sup> Ci stiamo implicitamente riferendo al già menzionato studio iconologico di Panofsky sul 'Padre Tempo' (v. sopra, p. 53, nota 1).

domani, che d'improvviso divengono ieri; la torcia che questi recano genera l'immagine della candela-vita che continua la figura della luce. Ma vi si contrappone l'ombra della morte; e la candela proietta la figura della vita come ombra che si agita vanamente sulla parete del cunicolo senza senso che l'uomo percorre, salendo verso la fine del tempo: « Life's but a walking shadow ». La dimensione ambigua di 'shadow' (ombra=apparenza e quindi = falsa rappresentazione), la figuralità stessa dell'ombra gesticolante genera, oltre i nessi logici, l'immagine del guitto, dell'attore incapace che cammina con enfasi maldestra e che senza motivo si agita concitatamente: « A poor player / That struts and frets his hour upon the stage ».

È questa figura tolta dal mondo della scena, ironia massima della tragedia che attinge i motivi della sua verità dal repertorio della finzione. Ma subito tace (« and then is heard no more »). Svanisce dalla scena della vita evocando la morte come cessazione delle funzioni uditive (« is heard no more »). Da questa sollecitazione si genera l'immagine finale del racconto — che è suono (si ode), non visualità — del racconto narrato da un essere privo di senso. Un racconto, comunque, pieno di inutile frastuono e privo di senso: « It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing ».

A questo montaignano pessimismo approda la figuralità visionaria (situata al punto di intersezione fra l'orfico e l'ermetico) che Macbeth ha scatenato in sé. Dopo tanto navigare sul fiume del tempo si approda a una riva ove la voce non ha più valore, ove il tempo stesso rivela la sua natura vera che è di distruttore del senso di ogni significazione umana, di distruttore del senso del logos e della vita stessa dell'uomo.

« Men fear death, as children fear to go in the dark ». La solitudine dell'uomo scettico di fronte alla morte — eternata da Bacone nella frase d'apertura del suo saggio « Of Death » — trova espressione, in *Macbeth*, nella disillusa linearità di un tempo chiuso, inutilmente proteso verso il nulla e infine sgretolato in insignificanti frammenti dai terrori che lo assillano.

Ma se da un lato è innegabile che in *Macbeth* domina la 'natura lineare' del tempo e che, anzi, su di essa fa perno il dramma della vicenda del protagonista, d'altro lato va ricordato che quel tremendo segmento di tempo, scandito e disgregato in attimi amari dall'angoscia di Macbeth, si iscrive in una pur esile cornice di 'tempo ciclico', si campa entro le linee curve e armoniose del 'ritorno del buon regno'. Il dominio tirannico di Macbeth (che non può considerarsi un regno) si situa infatti come parentesi fra il legittimo regno di Duncan e quello, egualmente legittimo, del figlio Malcolm che riconduce, nella Scozia violentata dal tempo rettilineo di Macbeth, il curvilineo, rassicurante sistema dell'ordine: « in measure, time, and place » (V, 6, 12)<sup>29</sup>.

La breve scena conclusiva del *Macbeth* — è dominata da due segni: l'ostensione della testa mozza di Macbeth, ancora grondante di sangue, e il discorso finale di Malcolm. La vicenda è ora nelle mani di Macduff che, dopo aver decapitato il tiranno e piantato la testa di lui sulla propria picca, proclama Malcolm re di Scozia: « Hail, King!... » (v. 20); egli scioglie le 'catene del tempo' proclamando: « The time is free » (v. 21). Il dominio sulla Scozia del tempo negato, del tempo sintetico, dello scabro, viscoso, corrosivo 'tempo coscienziale' di Macbeth si è concluso. Le ore, i giorni, i mesi e gli anni riprendono il loro corso ordinato, continuo e conseguente: in questa riconquistata regolarità è possibile il recupero delle funzioni del re sacro.

Il nuovo re Malcolm, nel giro di quindici versi, si adopera per ricondurre nel mondo del dramma e nella coscienza del pubblico la fiducia in un tempo in cui il presente trae senso dal recupero del passato (« ... Calling home our exiled friends abroad... »; v. 105) e dalla fiducia nel futuro (« ... planted newly with the time.... »; v. 104)<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> La funzione restaurativa di Malcolm e la sua natura di re sacro che però, a differenza del padre Duncan, ha saputo munirsi dei requisiti politici che i 'tempi nuovi' richiedono, è sottolineata da A. Lombardo nel suo *Lettura del Macbeth*, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 292-293.

<sup>30</sup> La voce 'planted' è connessa inoltre con il tema della fertilità

Le ultime sue parole non sembrano però dette dal nuovo re ai fedeli signori presenti sulla scena; sono pronunciate piuttosto dal giovane attore che interpreta tale personaggio e rivolte al pubblico a mo' di commiato e di ringraziamento (« So thanks to all at once, and to each one... »; v. 113). Questo enunciato finale ci lascia però interdetti sulla credibilità e sulla convinzione di questo recupero e, mentre il dramma si chiude, ciascuno degli spettatori sente la fragilità del segno verbale che corona il finale e, contemporaneamente, è soggiogato e sbigottito dal segno iconico che domina la scena: il capo mozzo e insanguinato di Macbeth che simboleggia la fine del tempo e il dominio della paura.

che si riconduce da un lato al 'tempo ciclico' (le stagioni) e dall'altro alla sacertà regale.

PER UN'ANALISI PARADIGMATICA E  
SIMBOLICA DI *MACBETH*

di  
Anthony L. Johnson

Chi ripercorre la storia della critica del *Macbeth*, non può non accorgersi della tendenza, assai diffusa, a trascurare le 'scene delle streghe', che restano così staccate dalla parte restante, quasi un fatto corale o coreografico<sup>1</sup>. Questa tendenza pare a me fuorviante, e, nella mia ipotesi di lettura del *Macbeth*, vorrei oppormi ad ogni lettura che separi i segmenti 'sovranaturali' del dramma da quelli 'naturali' o 'umani'.

Se noi adoperiamo il termine 'immagine o situazione drammatica' in modo da comprendervi tutti i fattori (orali, visivi, performativi) che confluiscono nella rappresentazione tragica — prima fra tutti l'ostentazione di un *agone* o conflitto — allora scopriremo che nel *Macbeth* già le primissime 'immagini drammatiche' imprimono una forte spinta all'azione.

<sup>1</sup> Com'è noto, più di un critico è arrivato a negare l'autenticità dell'Atto I, Scena I (Cunningham, Granville-Barker); Kenneth Muir, insieme ad altri, sostiene che l'Atto III, Scena V « probabilmente non è di Shakespeare » (*Macbeth*, a cura di K. Muir, Londra, Methuen [The Arden Shakespeare], 1972, p. 99: la traduzione qui, come nelle altre note che citano passi tratti dalla critica in lingua inglese, è mia). Parallelamente, nonostante i molti elementi che li ricollegano al resto del dramma, Coleridge e Pope consideravano spuri i versi del Portiere (II, III, 1-40). Forse le caratteristiche di tutte e tre le scene esorbitavano dal modello che questi critici e uomini di teatro — ciascuno a suo modo — credevano di dover imporre alle possibilità teatrali shakespeariane.



Nella prima, brevissima scena, di soli 12 versi, le tre streghe si preparano all'incontro con Macbeth che avrà luogo dopo lo *hurlyburly* e la *battle*. Nella seconda scena, che racconta più che *presentare* la doppia battaglia fra gli scozzesi e le forze nemiche, apprendiamo quanto determinante per la vittoria sia il ruolo di Macbeth e di Banquo, leali capitani che hanno salvato la Scozia dal tradimento domestico (Macdonwald e Cawdor) e dall'oppressione straniera (l'invasione del re di Norvegia). Il racconto di questi fatti viene affidato ad un « bloody man », un sergente coperto di ferite che dedica le più alte lodi a Banquo e, soprattutto, a Macbeth.

Nella terza scena (quella che completa la fase d'apertura della tragedia e finalmente consente che si esprimano i diversi atteggiamenti dei due capitani) ascoltiamo la 'titolatura' con cui sono interpellati i due eroi: Macbeth destinato a diventare re, Banquo ad essere capostipite di una lunga linea di re, senza diventare re egli stesso.

Se facciamo un confronto con *Re Lear*, ad esempio, dove il *love-test* posto alle tre figlie suscita due risposte assolutamente diverse, notiamo qui come un'attenuazione; direi che questo *damping* o smorzamento del contrasto corrisponde alla sottigliezza o alla natura subdola ('a miccia') della 'tentazione' che le streghe fanno ai due eroi. Direi che la tentazione dell'appellativo regale sfocerà in due esiti diversi (turbamento-coinvolgimento vs. imperturbabilità-distanziamento)<sup>2</sup>, che affiorano a più riprese ma che sono sempre contraddistinti da reticenze e da insinuazioni litotiche, specie nei dialoghi fra i due. Inoltre, le parole con cui le streghe rivolgono il loro saluto e i loro appellativi regali suonano fortemente ritualizzate; oracolari e reticenti, queste creature non danno ordini e spariscono alle richieste di Macbeth che vuol sapere di più. Così la loro funzione

<sup>2</sup> A questo proposito S.T. Coleridge rileva nell'atteggiamento di Macbeth una « impazienza [*eagerness*] [...] in confronto con la mente facilmente soddisfatta dell'indifferente [*self-uninterested*] Banquo » (*Shakespearean Criticism*, a cura di T.M. Raysor, Londra, Dent, 1960, Vol. 1, p. 61; la traduzione è mia).

iniziale è quella di 'profezia-e-designazione'; basterà per agire poi nel profondo dell'animo di Macbeth, quando vi si aggiungerà la forza persuasiva e pratica di Lady Macbeth. È come se l'eccesso dell'immaginario e l'insufficienza del *logos* in Macbeth venissero compensati dalla moglie, la quale, prima di convincerlo, ha supplicato i « murth'ring ministers » (« ministri d'assassinio ») a strozzare la propria femminilità, per darle (potremmo dire) la 'parola dell'uomo'.

Nella modellizzazione delle diverse reazioni di Macbeth e di Banquo, quindi, non si profila un contrasto logico fra una accettazione e un rifiuto quanto piuttosto un contrasto interiore fra un coinvolgimento e un non-coinvolgimento, fra l'attenzione che s'accende in Macbeth e il cauto sospetto, il fiero distacco di Banquo.

Con il tipo di sfida proposta dalle streghe a Macbeth, la riuscita della tentazione deve necessariamente passare attraverso l'*autoadescamento* e l'*appropriazione interiore* dell'oggetto desiderato — cioè l'essere re e la conquista della corona. Sul piano lessicale le parole-chiave sembrano essere « start » (« trasalisci ») e « rapt » (« assorto »), che segnalano rispettivamente: la rispondenza tra la profezia delle streghe e un già attivo nucleo di desiderio in Macbeth, al quale, però, viene conferita una forza trascinate dall'atto rituale di designazione (come Re); e l'immediato dirottamento dell'attenzione di Macbeth verso l'interno del suo animo.

Sul piano del comportamento, la differenziazione fra i due eroi è netta. È Banquo che cerca subito di dialogare per 8 righe con le streghe, senza ricevere risposta, mentre Macbeth pone inizialmente una sola brevissima domanda: « What are you? » (« Che cosa siete? »)<sup>3</sup>. Dopo la triplice

<sup>3</sup> L'edizione adoperata è quella a cura di Kenneth Muir (v. la Nota 1). Per la traduzione dei passi citati ho consultato ed utilizzato l'edizione di Gabriele Baldini (*Macbeth*, introduzione, traduzione e note di G. Baldini, Milano, Rizzoli [BUR], 1980), e, soprattutto, gli studi monografici di Agostino Lombardo (*Letture del Macbeth*, Vicenza, Neri Pozza, 1969) e di Claudia Corti (*Macbeth: la parola e l'immagine*, Pisa, Pacini, 1983). I corsivi nei passi testuali citati sono sempre miei.

designazione che costituisce una profezia per appellativi d'importanza crescente: Glamis-Cawdor-King, la reazione di Macbeth è quella di una immobile, assorta interiorizzazione, mentre Banquo continua la sua interrogazione attiva, prima rivolta a Macbeth e poi alle streghe, e termina — conservando indipendenza e autocontrollo — con parole molto significative:

Speak then to me, who neither beg, nor fear,  
Your favour nor your hate.

(I, III, 60-61)

(parlate quindi a me, che non chiedo e non temo né i vostri favori né l'odio vostro.)

Qui rintracciamo chiare indicazioni di regia per l'atteggiamento di Macbeth. Non solo un suo incontrollabile *start* (soprassalto), ma tutto il suo comportamento dovrebbe rispecchiare una combinazione di *paura-ripulsione* e di *irresistibile fascinazione* che proseguirà per tutta la durata del dramma.

Il discorso di Macbeth nei vv. 70-78, che sembra bilanciare per lunghezza e importanza quello di Banquo, segue però una direttrice emotiva molto diversa. Mentre le parole di Banquo non mostrano segni di asservimento e anzi hanno il tono del *command* (come Macbeth stesso noterà successivamente: « He *chid* the Sisters, / When first they put the name of King upon me, / And *bade* [ordinò] them speak to him »: III, I, 56-58) (« Egli rimproverò le sorelle quando la prima volta mi imposero il titolo di re, e ordinò loro di parlare anche a lui »), le parole di Macbeth prendono forma come una *fearful begging* — l'impaurita implorazione di chi vuol sapere di più: « tell me more. [...] Speak, I charge you »: I, III, 70-78) (« ditemi qualcosa di più. [...] Parlate, ve l'ordino ») cui segue « Would they had stay'd » (tono di rimpianto) (I, III, 82: « Vorrei che fossero rimaste! »).

Nel breve scambio di battute che segue alla scomparsa delle streghe, Banquo domanda: « have we eaten on the insane root, / That takes the *reason prisoner*? » (I, III, 84-85:

« abbiamo noi mangiato dell'insana radice che tiene prigioniera la ragione? »), ma agisce e discorre in maniera perfettamente ragionevole, mentre è Macbeth che, alla comparsa di Rosse e Angus, ripiomba, dopo poche parole, nell'atteggiamento assente e assorto che fa ricorrere Banquo di nuovo alla parola « rapt »: « Look, how our partner's rapt »<sup>4</sup> (I, III, 143: « Vedete come il nostro compagno è assorto »), dove « partner's » e « rapt » si rafforzano reciprocamente per il rapporto di anagrammatismo fonico che intercorre fra i primi quattro suoni delle due parole.

Inoltre, nell'importante 'a parte' di Macbeth che va dal v. 127 al v. 140, è interessante notare che quando egli dice.

This supernatural soliciting  
Cannot be ill; cannot be good:  
If ill, why hath it given me earnest of success,  
Commencing in a truth? [...]

(vv. 130-133)

(Questa sollecitazione sovranaturale non può essere cattiva; e non può essere nemmeno buona. Se fosse cattiva, perché mi ha dato un pegno di successo, cominciando con l'annuncio di una verità?)

sta valutando il bene e il male esclusivamente in termini di interesse personale ed egoistico, mentre Banquo ha già collocato le streghe decisamente dalla parte delle forze oscure e maligne:

[...] But 'tis strange:  
And oftentimes, to win us to our harm,  
The instruments of darkness tell us truths;  
Win us with trifles, to betray's  
In deepest consequence.

(vv. 122-126)

<sup>4</sup> Commenta acutamente Alessandro Serpieri: « Fin dall'inizio, e per tutto il dramma, egli [Macbeth] è in una sorta di delirio: 'rapt withal' » (« Potere e follia in Shakespeare », in AA.VV., *Shakespeare: la nostalgia dell'essere*, a cura di A. Serpieri, Parma, Pratiche Editrice, 1985, p. 75.

## LE STREGHE E LE ALLUCINAZIONI DI MACBETH

Arrivati a questo punto, penso che ci convenga soffermarci per un momento su un aspetto del *Macbeth* che spesso ha sollevato problemi anche di regia: come presentare le streghe e lo spettro di Banquo. Quello che mi preme sottolineare qui è la solidarietà e coerenza fra streghe e apparizioni-allucinazioni per quel che riguarda un aspetto molto importante — cioè per il carattere evanescente delle due classi di fenomeni. La loro presenza o assenza sulla scena viene decisa indipendentemente dalla volontà dell'interlocutore umano, ed esse esercitano una forte attrazione sull'attenzione dell'essere umano che è 'sintonizzato', per così dire, sulla frequenza della loro comunicazione.

In questo senso, penso che il paradigma « apparizione fantastica » inaugurato dalle streghe che compaiono e scompaiono 'irrazionalmente' (per virtù sovranaturale) continua e si esplicita nel pugnale che Macbeth vede prender forma nella sua mano (prima senza sangue e poi insanguinato, e che mostra la direzione che Macbeth dovrà seguire, ma significa anche se stesso, lo strumento da adoperare), ritorna poi nella voce che grida « Sleep no more! » (II, II, 34: « Non dormire più! ») e successivamente nelle due comparizioni dello spettro di Banquo, e infine conclude la sua azione sul testo nell'ultimo incontro con le streghe e nelle apparizioni che esse profeticamente evocano. Questi fenomeni visivi e uditivi corrispondono ad altrettante 'invasioni' che la razionalità e il *logos* subiscono da parte di manifestazioni non soggette né alla razionalità né ad un *logos*, e che tendono a sovvertire attivamente sia l'ordine politico-morale che l'ordine interiore di Macbeth. Con ragione Macduff, nell'ultima scena del dramma, collegherà Macbeth con « the Angel, whom thou still hast serv'd » (V, VIII, 14: « l'Angelo che tu hai continuato a servire ») — cioè una forza angelica rovesciata che ha dato a Macbeth non la libertà ma una schiacciante dipendenza.

La *malattia*, l'*infertilità* e la *progressiva perdita di senso e di significazione* che subiscono le cose, e che si diramano da Macbeth e da Lady Macbeth, trovano la loro

origine qui nella forza ossessiva della *soliciting* e della *suggestion* che soverchiano i due, e che distruggono nel loro intimo ogni ordine e armonia prima ancora che il contagio si diffonda a tutta la Scozia.

Elementi, questi, che mi sembrano, perciò, costituire, in senso ampio, un solo ossessivo 'discorso' che è sovversivo dell'ordine personale, morale, politico, finanche semantico (le cose non hanno più significazione), e che, tuttavia, è destinato alla fine a 'divorare se stesso' e a innescare la propria distruzione; un po' come, in *Re Lear*, la mania di Goneril, Regan e Edmund per il 'possesso di tutto' (l'AVERE tutto) finisce per distruggere loro stessi<sup>5</sup> — ma non senza, e non prima di, avere prodotto crimini e sofferenze irreparabili.

## I PARADIGMI PORTANTI DEL DRAMMA

Vorrei ora ampliare l'analisi paradigmatica ad elementi portanti che caratterizzano Macbeth da una parte e le forze contrapposte a Macbeth dall'altra. Alcuni di questi hanno già attirato l'attenzione della critica, mentre altri sono più sfuggenti, e mi sembra che non siano stati colti appieno.

Inizierò con il paradigma del SANGUE<sup>6</sup>. Essendo il *Macbeth* un dramma di valori contrapposti e reciprocamente rovesciati — equivoci, antitesi e, nel caso delle streghe, l'attivo rovesciamento dei valori che reggono l'ordine sociale dominante — è significativo che il primo soldato che vediamo in scena sia un « bloody man » (I, II, 1: « uomo insanguinato ») di segno positivo (« a good and

<sup>5</sup> Per una discussione sull'autodistruttività dei tre personaggi, si veda A. L. Johnson, *Readings of 'Antony and Cleopatra' and 'King Lear'*, Pisa, E.T.S., 1979, pp. 61, 79, 165-168.

<sup>6</sup> Come è noto, il primo critico a cogliere la rilevanza di questo paradigma (pure in una prospettiva interpretativa diversa da quella qui attuata) è stato A. C. Bradley nel famoso *Shakespearean Tragedy* del 1904.

hardy soldier », I, II, 4: « un soldato bravo e robusto »): nella scena seguente apparirà Macbeth, il quale — malgrado le lodi dello stesso sergente — risulterà un « bloody man » di segno opposto, cioè negativo. Fra le moltissime ricorrenze che la parola « blood » (e i suoi derivati) hanno nel dramma, nessun caso forse rivela di più della quadruplicata ripetizione contenuta nei versi che pronuncia lo stesso Macbeth nell'Atto III, Scena IV, vv. 121-125:

It will have *blood*, they say: *blood* will have *blood*:  
Stones have been known to move, and trees to speak;  
Augures, and understood relations, have  
By magot-pies, and choughs, and rooks, brought forth  
The secret'st man of *blood*. [...]

(Esigerà sangue, dicono: sangue reclamerà sangue: sappiamo di pietre che si sono mosse, e di alberi che hanno parlato; l'uomo sanguinario più segreto è stato rivelato dagli àuspici e dai segni riconosciuti, tramite piche, taccole e corvi.)

« The secret'st man of blood » non è altri, direi, che lo stesso Macbeth, quale si realizzerà nel dramma: colui che come tale viene « brought forth », perché tradito dai segni visionari che gli s'impongono e che seguono una loro volontà inarrestabile a dispetto dell'apparente volontà del soggetto che crede di controllarne il senso e l'azione. Inoltre, la frase « blood will have blood » può essere letta in almeno due sensi pertinenti al dramma. Nel senso più evidente, sulla stessa linea del concetto dell'« even-handed Justice » (I, VII, 10: « giustizia dalle mani imparziali ») — cioè, chi sparge il sangue altrui rischia di perdere anche il proprio. In un secondo senso, essa corrisponde alla necessità che domina Macbeth, dopo il superamento delle sue resistenze all'assassinio di Duncan, a far ancora scorrere il sangue degli altri. E dietro a questo secondo senso 'forte' se ne profila anche un terzo — quello della visione o del frammento onirico, o sonnambulo — della coscienza del sangue come « strange image[s] of death » (I, III, 97: « stran[a] immagin[e] di morte »), e poi come 'immagine di assassinio', che deve riprodursi senza fine lungo il per-

CORSO 'DESIDERIO→PENSIERO→IMMAGINE→ATTO'<sup>7</sup>.

Viene così a stabilirsi un rapporto fortemente contrastivo fra Macbeth (e, in seconda linea, Lady Macbeth) e gli altri, e, in particolare, con ogni altra persona che può rappresentare ai suoi occhi una minaccia alla sua supremazia, vissuta e pensata come minaccia alla sua « safety ». Mentre il sergente era un « bloody man » in quanto ricoperto dal proprio sangue, Macbeth copre gli altri e se stesso con il sangue altrui, che egli non può più cessare di far scorrere. Tanto è vero che Macbeth arriva a rappresentare quel sangue (altrui) come forza naturale che gli impedisce il passo, ma che egli deve attraversare (e che, implicitamente, continuerà a fluire): « I am in blood / Stepp'd in so far, that, should I wade no more, / Returning were as tedious as go o'er » (III, IV, 135-137: « nel sangue sono entrato fino al punto che, anche se non dovessi più guardare [questo fiume], tornare sarebbe altrettanto noioso quanto passare oltre »).

Nello stesso tempo la mera esistenza di altri personaggi viene esperita o presentata da Macbeth come aggressione mortale *contro di sé*, proprio mentre egli si prepara ad assassinarli. Inoltre, contrastivamente, il sangue vivo degli altri viene a corrispondere al suo pallore. Qui, come succede anche sul piano della « strangeness » (cfr. « My strange and self-abuse », III, IV, 141: « Il mio strano inganno: un autoinganno »), Macbeth finisce per iscriversi in un paradigma di pallore che è proprio di Ecate e delle streghe. Già prima di assassinare Duncan, Macbeth afferma:

<sup>7</sup> Tale percorso, che rintraccio proprio nei procedimenti testuali di Shakespeare, corrisponde, d'altronde, alla teoria pneumatologica che Claudia Corti individua come un principio assai presente a Shakespeare « nei postulati della teoria pneumatologica tanto attiva in Shakespeare [innanzitutto quella sostenuta da M. Ficino e G. Bruno], il gruppo delle facoltà che interessano l'immagine [...] rappresenta in sostanza una funzione intermedia della conoscenza, concordemente al fatto che l'immagine è una funzione intermedia tra l'oggetto e il concetto » (op. cit., p. 104).

[...] Witchcraft celebrates  
*Pale* Hecate's offerings; and *wither'd* Murther,  
 [...] towards his design  
 Moves *like a ghost*. [...]

(II, I, 51-56)

(la Stregoneria celebra i riti della pallida Ecate; e lo scarno Assassino, [...] verso il suo scopo si muove come uno spettro.)

Il dramma mostra un Macbeth che diventa « pale » (III, II, 50), che diventa « wither'd » (dirà alla fine: « my way of life / Is fall'n into the *sere*, the *yellow leaf* », V, III, 22-23: « il mio modo di vivere si è ridotto alla foglia gialla e secca »)<sup>8</sup>, e che cerca di agire con il « *stealthy pace* » (II, I, 54: « passo furtivo ») e la silenziosa segretezza di uno spettro.

Prima dell'assassinio di Banquo, Macbeth rivolge una sua preghiera negativa (una preghiera 'nera') alla « *seeling Night* » (« Notte sigillatrice »), che essa possa « *Cancel, and tear to pieces, that great bond / Which keeps me pale!* » (III, II, 46-50: « Revoca, e lacera in brandelli, quel grande legame che mi rende pallido! »); mentre, rivolgendosi agli assassini, egli asserisce di Banquo che « *every minute of his being thrusts / Against my near'st of life* » (III, I, 116-117: « ogni minuto del suo essere costituisce una stocata contro le mie part vitali »). In altre parole, la *vita* dell'altro corrisponde al *pallore* suo. Appena assassinato, però, Banquo gli tornerà come allucinazione o spettro, e diventerà subito, sotto il profilo politico, un pericolo effettivo. Davanti allo spettro, Macbeth si tradisce, e, crescendo lo sgomento e la sospettosa curiosità dei *thanes* (come testimonia la domanda: « *What sights, my Lord?* », III, IV, 115: « Quali spettacoli, mio signore? »), perde la

<sup>8</sup> Acuta l'osservazione di A. Lombardo: « il marinaio oggetto di sortilegio [...] annuncia chiaramente il futuro di Macbeth [...]. Anche nell'accenno all'aridità (« lo farò secco come paglia » [I, III, 18]) sembra esservi un presagio della natura infeconda del suo delitto » (*op. cit.*, p. 33).

loro incerta lealtà proprio al momento in cui avrebbe più bisogno di consolidarla e vincerla. In quel momento, in cui Macbeth avrebbe dovuto mostrarsi come il sole, aperto e generoso e accessibile, per rafforzare i legami con tutti i *thanes*, egli elimina il *thane* e compagno più importante, suscitando nuovi fortissimi sospetti, e, soprattutto, sostituendo il discorso e il dialogo (che dovrebbe legarlo ai *thanes*) con i monologhi diretti allo spettro di Banquo che tradiscono nuovi orrori. Segue il momento di rottura in cui Lady Macbeth dovrà rinunciare allo sforzo di normalizzare il comportamento di Macbeth e farà uscire tutti gli ospiti senza badare a « *the order of your going* » (III, IV, 117: « le precedenze »). Diffondendosi, quel « *most admir'd disorder* » (III, IV, 109: « disordine che ha attratto la massima meraviglia ») da lui suscitato al banchetto, si universalizzerà in uno stato di sofferenza, disordine e reciproco sospetto per tutta la Scozia. Così egli risulta, per tutta la parte centrale del dramma, come il simbolo di un re che agisce tipicamente senza essere nè visto nè sentito; egli deve anzi preferire l'assenza cercando di rimanere « *secret* », e questo già di per sé costituisce segno certo della sua inadeguatezza, nonché il segno della certezza che egli cadrà.

#### IL PARADIGMA DELLA INVISIBILITÀ

Come apprendiamo dalle parole del Vecchio (IV, IV, 10-13), l'assassinio di Duncan è stato appena preceduto dall'uccisione « innaturale » del grande falco, che occupa la posizione simbolica di 're dell'aria'; parallelamente, come sappiamo dalle parole di Rosse (IV, IV, 14-18), quello stesso evento è stato anticipato dall'impazzimento e dalla morte per cannibalismo dei cavalli di Duncan — le creature più nobili della terra —, mentre la morte violenta del re viene ora seguita dalla 'morte della luce'. Chiede Rosse: « *Is't night's predominance, or the day's shame, / That darkness [MORTE DELLA LUCE] does the face of earth entomb [MORTE E SEPPELLIMENTO DELLA TERRA] / When living light should*

kiss it?» (IV, IV, 8-10: «È per il predominio della notte, o per la vergogna del giorno, che l'oscurità seppellisce nella sua tomba il volto della terra, nel momento in cui la luce vivente dovrebbe baciarlo?»).

L'invocazione, o preghiera diabolica, di Lady Macbeth è rivolta a «you murth'ring ministers, / Wherever in your *sightless substances* / You wait on Nature's mischief!» (I, V, 48-50: «voi ministri d'assassinio, ovunque nelle vostre sostanze invisibili state al seguito delle malizie della Natura!»). A mano a mano che il testo si schiude, è come se lei e Macbeth volessero assumere simbolicamente quegli stessi caratteri di invisibilità e apparente insostanzialità che Banquo e Macbeth avevano scoperto nelle streghe, le quali possono scomparire come «bubbles» (I, III, 79: «bolle d'aria») della terra. Finché le sembianze e i discorsi di Macbeth e di Lady Macbeth rimangono subordinati all'autocontrollo, non sono che forme di inganno e falsità, mentre le loro identità segrete (e l'esperienza più acuta dell'orrore) si rivelano solo in quel che sfugge ad una tale copertura. Per Macbeth questo succede nei momenti in cui prende il sopravvento il fenomeno allucinatorio (le apparizioni fantastiche); per Lady Macbeth, la parte nascosta del suo animo affiora in scena quando, da sonnambula, ella 'rappresenta' nelle sue parole e nelle sue azioni le immagini ossessive che, alla fine, si sono impadronite di lei. Così Macbeth subisce la costrizione di *dover* rinnovare l'atto di assassinio per potere (così sragiona) continuare lui stesso a vivere, mentre Lady Macbeth è costretta a rivivere ossessivamente (e oniricamente), l'orrore dei singoli assassini volta a volta che si ripetono, e non può in alcun modo sottrarvisi.

Non basta che l'APPARIRE sia diverso dall'ESSERE, o che ne sia l'opposto, negli atteggiamenti di Macbeth e di Lady Macbeth, quando ella lo invita a «*Look like th'innocent flower, / But be the serpent under't*» (I, V, 65-66: «sembra come il fiore innocente, ma sii il serpente lì sotto»). Macbeth ha bisogno della complicità del mondo esterno perché esso non percepisca (nasconda) il suo 'essere' di assassino, offrendogli, per così dire, un' 'apparenza' invi-

sibile: come quando prega, anzi implora, la terra di essergli complice mantenendone segreta la presenza: «*Thou sure and firm-set earth, / Hear not my steps, which way they walk, for fear / The very stones prate of my where-about*» (II, I, 56-58: «Tu solida e sicura terra, non udire i miei passi, la via che percorrono, per paura che le stesse pietre chiaccherando dicano dove passo»). Macbeth vorrebbe ESSERE o esistere solo come ATTO, per potersi realizzare nell'esecuzione del suo desiderio di assassino. Ma, mentre cerca di sottrarsi alla visibilità, ottiene solo di rinserrarsi in un isolamento autistico, un terribile isolamento sensorio ed affettivo.

Ancora più convincente in questo senso può essere un'altra preghiera negativa, quella di Lady Macbeth in I, V, 50-54:

[...] Come, thick Night,  
And pall thee in the dunest smoke of Hell,  
That my keen knife *see not* the wound it makes,  
Nor Heaven peep through the blanket of the dark,  
To cry, 'Hold, hold!'

(Vieni, spessa Notte, e avvolgiti nel più tetro fumo dell'Inferno, così che il mio coltello affilato non veda la ferita che infligge, né il Paradiso faccia capolino fra la coltre delle tenebre, per gridare 'Fermati, fermati!').

Qui troviamo che il *desideratum* dell'invisibilità si spinge così avanti da diventare perfino riflessivo: lo strumento della morte *non deve vedere* il proprio atto. La necessità dell'isolamento, o dell'autoisolamento, dell'agente distruttivo, invade qui la sfera sensoriale dell'agente stesso. Macbeth aveva pregato la terra di non vederlo, mentre Lady Macbeth si appella alla notte affinché al coltello non appaia la ferita ch'esso infligge.

Su una linea convergente, ma ancora più rivelatrice della paura che i sensi *scoprono* l'atto, è la battuta di Macbeth:

[...] Stars, hide your fires!  
Let not light see my *black and deep desires*;

The eye wink at the hand; yet let that be,  
Which the eye fears, when it is done, to see.  
(I, IV, 50-53)

(Stelle, nascondete i vostri fuochi! che la luce non veda i miei desideri neri e profondi; l'occhio ammicchi alla mano; ma s'avveri ciò che l'occhio ha paura, una volta fatto, di vedere.)

Il singolare statuto dell'azione decisa qui implica non solo l'interruzione del contatto visivo, ma anche quella del processo conoscitivo, del ragionamento e del giudizio. C'è qui come un passaggio immediato tra i « deep desires » e l'atto che deve compiere la mano, un passaggio che esclude appunto l'operazione delle capacità intellettive 'alte' e che finanche subordina l'occhio [LA PERCEZIONE] alla mano, in quanto si augura che il primo segnali (« facendo l'occholino ») la propria collusiva soggezione alla seconda.

In questo senso, il Macbeth che varie volte 'non vede' quello che realmente c'è e che 'vede' quello che non c'è, fino al punto di farci credere che per lui spesso « nothing is, but what is not » (I, III, 142: « non c'è niente tranne quello che non c'è »), è un personaggio che tende a negarsi sia alla realtà che alla comunicazione. Così, al momento della decisione di assassinare Duncan, egli ha ormai negato in sé i reali legami umani che aveva precedentemente ricordato nel soliloquio — parentela, lealtà, ospitalità, ammirazione morale (I, VII, 13-28). Molti dei tratti distintivi del personaggio sono condensati nell'immagine con cui il timore di Donalbain designa il nemico Macbeth: « our fate, hid in an auger-hole, / May rush and seize us » (II, III, 120-121: « il nostro destino, nascosto in un buco di succhiello, potrà guizzare fuori ed afferrarci »). La metafora lascia intravedere la natura stretta e segreta, buia e nascosta, di Macbeth, da cui provengono pericoli mortali.

#### IL PARADIGMA DELLA SICUREZZA

Mano a mano che il dramma si sviluppa, diventa sempre più evidente che il potere di Macbeth non solo non

potrà essere mai stabilmente fondato, perché, all'infuori della capacità d'azione e del coraggio<sup>9</sup>, egli non ha nessuna delle caratteristiche simboliche della regalità (quali, s'intende, si trovano inscritte nel macrotesto shakespeariano); egli, anzi, segue unicamente una linea distruttiva in cui la distruzione degli altri conduce inevitabilmente anche alla propria.

Non appena sono raggiunti gli obiettivi che Macbeth e Lady Macbeth si erano prefissi, già non paiono più soddisfacenti. Nel caso del primo crimine, l'assassinio di Duncan, Macbeth vorrebbe revocare, in quello stesso momento, l'atto appena commesso: « Wake Duncan with thy knocking: I would thou couldst! » (II, II, 73: « Sveglia Duncan con i tuoi colpi [al portone]: vorrei che tu potessi farlo! »). Nella V scena del primo atto, l'immagine della « golden round » (v. 28) — la desiderata corona reale — era sembrata a Lady Macbeth immagine della perfezione così compiuta da non richiedere altre parole. Ma già nella I scena del terzo atto, non è solo Macbeth a vedere, ora, come « nothing » il fatto di essere re — « To be thus is nothing, but to be safely thus... » (III, I, 47: « Essere così [cioè, re] è nulla, ma essere così, e al sicuro » [sottinteso: sarebbe tutto]) ma anche Lady Macbeth azzera quel suc-

<sup>9</sup> Non posso quindi concordare pienamente con l'affermazione di Claudia Corti: « nel prosieguo del dramma, verremo a capire che Macbeth non è coraggioso » [dopo che Macbeth nella seconda scena riceve i tre appellativi profetici] (p. 26). A me sembra più aderente al testo asserire, meno semplicemente, che in Macbeth il coraggio e la paura convivono quasi continuamente in lotta. Poche volte nel dramma (II, II, 51; V, VIII, 22) potremmo dire che a Macbeth manca il coraggio. Piuttosto Macbeth dovrà sempre costringersi o essere costretto a dominare ogni paura, e ogni suo atto ne crea una nuova. Ricordiamo inoltre che, proprio appellandosi alla presunta necessità che Macbeth non debba avere paura, Lady Macbeth riesce nel suo intento di convincerlo ad assassinare Duncan. La struttura della tragedia richiede che Macbeth debba essere, sì, impaurito, ma anche coraggioso, e pure quando — nel V Atto, V, VII e VIII Scene — egli viene a capire gli equivoci delle profezie pronunciate dalle streghe, egli continua a mostrare paura (V, V, 42; V, VIII, 22), ma anche coraggio (V, V, 51-52; V, VII, 1-2; V, VIII, 32-34).

cesso: « Nought's had, all's spent, / Where our desire is got without content » (III, II, 5-6: « Nulla è ottenuto, tutto è sprecato, quando il nostro desiderio si è realizzato senza [darci la] contentezza »). Così le immagini della 'perfezione' risultano alla prova dei fatti via via sempre più ingannevoli ed imperfette, mentre paradossalmente la « safety », nei discorsi dei due, risulta stare sempre dalla parte della vittima. Secondo Lady Macbeth, « 'Tis safer to be that which we destroy, / Than by destruction dwell in doubtful joy » (III, II, 6-7: « È più sicuro essere ciò che distruggiamo, piuttosto che abitare, con quella distruzione, in un'incerta gioia »), mentre i versi assegnati a Macbeth: « Duncan is in his grave; / After life's fitful fever he sleeps well » (III, II, 22-23: « Duncan giace nella tomba; dopo la febbre intermittente della vita egli dorme bene ») mostrano persino toni di invidia.

Al contrario del potere di Duncan, quello di Macbeth, fondandosi su « imperfect speakers » (I, III, 70: « parlatrici imperfette »), diventa soggettivamente e oggettivamente sempre più insicuro; anche per l'ossessivo desiderio di una sicurezza che non potrà essere mai raggiunta. L'attaccamento di Macbeth a quello che si rivelerà il miraggio della sicurezza prosegue lungo tutto l'arco della tragedia. Quando Macbeth pronuncia la frase: « To be thus [cioè: re] is nothing, but to be safely thus... » (III, I, 47) la lacuna che segue, nel pensiero interrotto per censura, sta per « è tutto ». Nel momento in cui Macbeth attribuisce a Banquo la capacità di « agire nella sicurezza », si affaccia obliquamente nelle sue parole il gran bisogno di sicurezza che lo angoscia:<sup>10</sup> egli infatti afferma che Banquo « hath a wisdom that

<sup>10</sup> Nota Alessandro Serpieri: « Il terrore più alto di Macbeth, e della sua compagna, è il terrore di vivere un ruolo precario nella precarietà del tempo » (loc. cit., p. 76).

Claudia Corti rileva che l'affanno della *certitudo* era poi tipico dell'epoca rinascimentale: « Una certezza che superi ogni dubbio o timore [...] rimane [...] l'obiettivo di fondo dell'uomo della Rinascenza. In tal senso, quindi, l'atteggiamento di Macbeth in questa sezione del dramma [IV, I, 83-86] è spia o sintomo della postulazione basilica di un'intera cultura » (op. cit., pp. 137-138).

doth guide his valour / To act in safety » (III, I, 52-53: « ha una saggezza che guida la sua virtù ad agire nella sicurezza »). E, nelle parole che rivolge agli assassini di Banquo, Macbeth si illude che la propria SALUTE-SICUREZZA-PERFEZIONE potrà essere raggiunta tramite la morte di Banquo: « [we] wear our health but sickly in his life, / Which in his death were perfect » (III, I, 106-107: « la nostra salute non possiamo averla che ammalata nella sua vita [finché Banquo è vivo], ma diventerebbe invece perfetta nella sua morte »).

Quanto sia centrale l'ossessione della SICUREZZA in tutto il corso del dramma trova conferma vistosa nelle parole con cui Macbeth chiede e ottiene conferma dell'avvenuta morte di Banquo:

*Macb.* [...] But Banquo's safe?

*Mur.* Ay, my good Lord, safe in a ditch he bides,  
With twenty trenched gashes on his head;  
The least a death to nature.

(III, IV, 24-27)

(*Macb.* Ma Banquo è al sicuro? *Ass.*: Sì, mio buon signore: egli rimane al sicuro, in un fossato, con venti ferite profonde al capo; e la meno grave [fra quelle] comporta una morte davanti alla natura.)

La domanda di Macbeth potrebbe sembrare un semplice caso di soddisfatta, aspra ironia, ma non è solo questo: in primo luogo, perché l'esattezza della equivalenza « morte di Banquo » e « salute o vita di Macbeth » stabilita da « [we] wear our health but sickly in his life, / Which in his death were perfect » (appena citata), nasconde una controd domanda affannosa: « Ma io sono davvero *al sicuro* da Banquo? Sotto questo aspetto godo ora una *perfetta salute?* »; e inoltre perché, al di là dell'ironia e dell'ansia, ad un livello più profondo del testo drammatico agisce la struttura oppositiva MACBETH: INSICURO vs. VITTIME DI MACBETH: SICURI, così chiaramente espressa nei confronti di Duncan:

*Macb.* [...] Duncan is in his grave;  
After life's fitful fever he sleeps well;



Treason has done his worst: nor steel, nor poison,  
Malice domestic, foreign levy, nothing  
Can touch him further!

(III, II, 22-26)

(Duncan giace nella sua tomba; dopo la febbre intermittente della vita egli dorme bene; [contro lui] il tradimento ha fatto il peggio [di cui era capace]; né l'acciaio, né il veleno, né la malizia dei connazionali, né truppe straniere, niente potrà più scalfirlo!)

Più urgentemente, il mancato assassinio di Fleance nega a Macbeth quella tanta agognata 'perfezione':

*Macb.* [...] I had *else* been perfect;  
Whole as the marble, founded as the rock,  
As broad and general as the casing air:  
But now, I am cabin'd, cribb'd, confin'd, bound in  
To saucy doubts and fears. [...]

(III, IV, 20-24)

(altrimenti mi sarei sentito perfetto; integro come il marmo, saldo come la roccia, vasto e sterminato come l'aria che ci circonda; ma ora mi sento ingabbiato, rinchiuso, confinato, legato dentro dubbi e paure impudenti.)

La mancanza di libertà che emana dal discorso di Macbeth, è di fatto radicata nella sua stessa identità coatta, ora che si è reso dipendente dai « deep desires » che le streghe e Lady Macbeth hanno reso operanti. Se riprendiamo i termini del discorso di Macbeth e rovesciamo i tratti di cui egli si dichiara privo (« I had *else* been... ») otteniamo un autoritratto: 'imperfetto, diviso, senza solide basi, ristretto e circoscritto, incastrato, ingabbiato, rinchiuso, confinato, legato, dubbioso, impaurito'.

Sia l'ansia di sicurezza di Macbeth — il suo desiderio di « make assurance double sure » (IV, I, 83: « rendere la sicurezza doppiamente sicura ») — che l'ingannevole apparenza di sicurezza offerta dalle parole delle streghe o dalle apparizioni, costituiscono l'elemento più segretamente avverso all'usurpatore, come rivela Ecate, parlando alle streghe: « you all know, security / Is mortals' chiefest enemy » (III, V, 32-33: « voi tutte [lo] sapete: la sicurezza è il nemico

principale dei mortali»). Ecate, infatti delinea Macbeth come destinato — specificamente dalla forza illusoria degli « artificial sprites » (III, V, 27: « spiriti artificiali ») — a eccedere, quasi soccombendo ad una specie di *hybris* indotta: « He shall spurn fate, scorn death, and bear / His hopes 'bove wisdom, grace and fear » (III, V, 27-33: « Egli disdegenerà il fato, beffeggerà la morte, ed oltrepasserà con le sue speranze la saggezza, la grazia e il timore »).

#### MACBETH: IL PREDOMINIO DELL'IMMAGINARIO

Tutta una serie di elementi fanopeici e metaforici ci presentano Macbeth come chiusura e ristrettezza, l'opposto, cioè, della figura solare — aperta ed espansiva, fonte di luce e di vita, centro generativo di sottili legami testuali — che nel teatro di Shakespeare e in una lunga tradizione precedente rappresenta simbolicamente l'autentico re, garante dell'abbondanza<sup>11</sup>. Quel che forse spicca di più è la ricca serie di tratti che designano la piccolezza simbolica di Macbeth (o, quanto meno, la sua inadeguatezza di usurpatore) rispetto alle vesti regali che indossa<sup>12</sup>. Questi tratti si concentrano nei discorsi dei nemici di Macbeth, con particolare evidenza nell'osservazione di Angus: « now does he feel his title / Hang loose about him, like a giant's robe / Upon a dwarfish thief » (V, II, 20-22: « ora egli sente il suo

<sup>11</sup> Per un riscontro approfondito dell'immagine 'solare' del sovrano e del suo rovesciamento in Macbeth, rimando all'intervento di Rossella Ciocca, « Macbeth, re capovolto », *infra*, pp. 11-30. La rilevanza antico-antropologica della figura regale è stata discussa da A. Aronson, *Psyche and Symbol in Shakespeare*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1972, pp. 263-275. Per una trattazione sistematica del paradigma di apertura ed espansività della medesima immagine, rinvio al classico G. Poulet, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 1-35.

<sup>12</sup> Quella di C.F.E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1935, è stata la prima, e classica, discussione sulla *imagery* dei vestiti (vedi pp. 324-6).

titolo cascargli di dosso, come le vesti di un gigante su di un nano che le abbia rubate»). Ma d'altra parte troviamo qualcosa di molto simile nella domanda che Macbeth stesso rivolge a Rosse dopo che ne ha avuto la notizia che egli, Macbeth, è stato nominato da Duncan « Thane of Cawdor ». E Macbeth: « The Thane of Cawdor lives: why do you dress me / In borrow'd robes? » « I, III, 108-109: « Il signore di Cawdor è vivo: perché mi fai indossare vesti imprestate? »).

Ma vorrei soffermarmi su questa ricorrente immagine di Macbeth, visto come un « dwarfish thief » troppo piccolo per le vesti regali che ha rubato, per riconoscervi non un fenomeno discorsivo isolato, ma il nucleo significativo di una tendenza più diffusa nel testo: quello che raffigura Macbeth come personaggio chiuso e contratto, non dotato di una vera libertà d'azione, sostanzialmente privo della specifica grandezza che serve a 'sostenere la parte' del Re.

Abbiamo appena visto che Macbeth si autodefinisce « ingabbiato, rinchiuso, confinato » (dopo la notizia che Fleance è sfuggito a coloro che avrebbero dovuto ucciderlo); ma io credo che questi termini potrebbero definire il comportamento di Macbeth fin quasi dal primo incontro con le streghe. Egli, subito dopo quel primo incontro e dopo la notizia della nomina a Thane of Cawdor, si rinchiuso nel lungo soliloquio di I, III, 127-142 e resta assorto anche quando Banquo commenta per due volte questo suo essere « rapt »: deve essere richiamato apertamente in una terza battuta perché rivolga la sua attenzione all'interlocutore. Egli, potremmo dire, è concentrato sul pensiero di ciò che potrebbe forse essere ma non è (in questo caso il 'fantastical murther'): di qui il suo profondo turbamento, la conseguente perdita dell'autogoverno e dell'armonia dell'essere, fino a che in lui la pulsione a compiere un atto che è proibito dall'ordine simbolico, rischia (per un intrinseco eccesso di desiderio) di travalicare le sue stesse capacità di azione:

*Macb.* [...] Present fears  
Are less than horrible imaginings.  
My thought, whose murther yet is but fantastical,

Shakes so my single state of man,  
That function is smother'd in surmise,  
And nothing is, but what is not.

(I, III, 137-142)

(Le paure attuali sono meno orribili di quelle immaginate. Il mio pensiero, il cui assassinio è ancora fantastico, scuote così violentemente l'integrità del mio stato d'uomo, che la funzione viene soffocata nella congettura, e non c'è niente tranne quello che non c'è.)

Shakespeare mette in forte risalto scenico il 'ripiegamento dell'essere' verso il suo interno (non si ricevono che messaggi endogeni) quando mostra Macbeth così fortemente avvolto nei propri pensieri, ed incurante della compagnia altrui. (Ricordiamo che dopo la triplice titolatura con cui le streghe interpellano Macbeth, Banquo gli chiede subito: « Good Sir, why do you *start*, and seem to *fear* / Things that do sound so fair? » [I, III, 51-52: « Buon signore, perché trasalisci, e sembri intimorito da cose che hanno un suono così dolce »]; non riceve nessuna risposta e Banquo commenta, rivolto alle streghe, « My noble partner [...] seems *rapt* withal » [I, III, 54-56: « Il mio nobile compagno [...] sembra pure assorto »]). Dandoci ora accesso ai pensieri segreti di Macbeth, Shakespeare ci fa assistere a quell'attività interiore che si era subito accesa nell'atto stesso dell'investitura simbolica. Inoltre, i versi conclusivi del soliloquio citati sopra manifestano sia il prevalere dell'immaginario sul reale (« present fears / Are *less than* horrible imaginings ») sia il fascino di quella 'orribilità', fino al punto in cui il reale e l'immaginario tendono a scambiarsi i ruoli. Macbeth è così irresistibilmente portato a 'guardare dentro' ciò che lo terrorizza, ma anche lo affascina, da perdere il contatto con la situazione esterna. Dicendo « nothing is, but what is not » Macbeth confessa oscuramente che il reale per lui sta diventando irreali, e solo l'immaginario sa ormai essere realtà.

C'è un tratto della strutturazione drammatica che merita un'osservazione. Il processo che porta Macbeth e Lady Macbeth a usurpare la regalità, si rispecchia nel processo per cui l'immaginario ricaccia ogni senso della realtà usur-

pandone parallelamente lo spazio legittimo. Come in un incubo, le immagini nella mente di Macbeth sprigionano una straordinaria vitalità, fino a che sembrano più reali del reale, mentre la mente di Lady Macbeth — come rivela la scena di sonnambulismo — riproduce spezzoni di realtà senza grosse trasformazioni: essi si presentano come anelli di una catena ininterrotta di parole e gesti, di cui la sonnambula non riesce a liberarsi.

La 'perfezione' o la 'sicurezza' del potere che Macbeth ossessivamente cerca, lo spinge a distruggere quell' 'immagine vivente' di un potere alternativo che egli vede in Banquo. La sua paura di Banquo come di un 'essere simbolico' si palesa quando afferma: « under him / My Genius is rebuk'd; as, it is said, / Mark Antony's was by Caesar » (III, I, 54-56: « in sua presenza, il mio genio si sente quasi rimproverato, come si dice fosse per Marc'Antonio di fronte a Cesare »). Il ritorno della vittima come 'immagine pura' — come spettro — simbolizza il ritorno in forma fantastica, ma ineludibile, del 'pensiero dell'atto', e rafforza nei *thanes* la convinzione che il potere di Macbeth sia illegittimo. Parimenti gli atti di assassinio notturno simbolizzano la coscienza notturna, superattiva e predatoria di Macbeth. Egli ha scelto di uccidere come 'bestia notturna' o « Hell-hound » (V, VIII, 3: « cane [da caccia] infernale » e non potrà più recedere da tale scelta, ma solo continuare ad attuarla. Invece di dormire, (come dormiva, e 'dormirà', Duncan prima e dopo l'assassinio), Macbeth era e rimarrà sveglio; troverà quiete solo nella morte. Se questo vale sul piano 'fisico', c'è anche di più. Duncan era il simbolo della tranquillità del riposo e della dolcezza (anzi, aveva proiettato erroneamente questi suoi tratti sul castello di Macbeth): così, non solo fisicamente ma simbolicamente, assassinando il re, Macbeth « hath murther'd Sleep » (II, II, 41: « ha assassinato il sonno »), e l'occhio della mente non potrà più chiudersi per dormire. Egli è condannato sempre a rivedere le immagini orride di quel che aveva pur desiderato. Cambia solo il grado della sua assuefazione, finché non dirà: « I have supp'd full with horrors » (V, V, 13: « Mi sono saziato di orrori »).

C'è anche una selvaggia ironia nel fatto che la combinazione tante volte desiderata e praticata da Macbeth — *vedere senza essere visto* — durante la scena del banchetto, all'apparire dello spettro di Banquo, gli si ritorce contro e diventa terrificante e insostenibile: ora egli vede troppo. Qui l'ordine immaginario per Macbeth si sovrappone, a tratti, su quello simbolico-reale, invadendolo e riempiendolo: Macbeth *non vorrebbe vedere* lo spettro (« Avaunt! and quit my sight! », III, IV, 92: « Via! e scompaia dalla mia vista! ») e, non potendolo cancellare volontariamente, *preferirebbe essere almeno visto* (« Thou hast no speculation in those eyes, / Which thou dost glare with », III, IV, 94-95: « Non hai nessuna capacità di vedere, in quegli occhi con cui mi fissi furiosamente »). Quindi la situazione per cui, nella realtà, Macbeth ora esiste e Banquo no, si rovescia orrendamente nella configurazione immaginaria in cui Banquo esiste e l'usurpatore Macbeth no. Viceversa, per la durata di quella visione in cui Macbeth 'vive il suo immaginario' davanti a tutti, i *thanes* vedono e ascoltano Macbeth senza che egli effettivamente li veda o li ascolti. Si manifesta così il totale sganciamento di Macbeth dal reale e si aggravano i fortissimi sospetti che egli abbia ordinato l'assassinio di Banquo: combinazione, come abbiamo visto, fatale per il suo potere.

Il primo incontro di Macbeth con le streghe e la sua resa affascinata alla retorica di Lady Macbeth, sono gli eventi che scatenano una drastica sconnessione fra Macbeth e la realtà e che alterano la sua capacità di valutare le situazioni socio-politiche. All'infuori degli scenari iniziali e finali di combattimento, il pensiero di Macbeth non conosce il contatto critico con la realtà esterna (con l' 'altro'), ma tende a percorrere itinerari autonomi, incuranti dei meccanismi del potere e dell'ordinamento sociale. Così pure il suo discorso — come ha ben notato Claudia Corti<sup>13</sup> — tende ad una riflessività che si accentua nel corso del dramma, e che ha un riscontro quantitativo nell'alta percentuale di versi dedicati a soliloqui, o comunque non pienamente

<sup>13</sup> Vedi *infra*, « I modi signandi del *Macbeth* », pp. 31-51.

dialogici (o addirittura, nei casi estremi, rivolti a fenomeni appartenenti alla sfera dell'immaginario).

#### LA RETORICA DI LADY MACBETH: DESIDERIO VS. PAURA

In Macbeth, quindi, la coscienza tende a ripiegarsi verso l'interno, fissandosi sul fantastico. Si produce una marcata, ma politicamente controproducente, subordinazione del principio della REALTÀ a quello del DESIDERIO, mentre il raggiungimento degli apparenti obiettivi primari del desiderio (l'assassinio di Duncan, cui presto seguirà la conquista della corona, e l'assassinio di Banquo), mettendo in crisi l'ordine simbolico che dovrebbe fondarsi ora su Macbeth e trovare in lui il suo garante, conduce ad una perdita globale del senso nei rapporti interpersonali e insidia le parole impiegate in tali rapporti.

Tutto questo è attinente alla costruzione shakespeariana dell'intreccio e alle modalità retoriche con cui Lady Macbeth riesce a conquistare tutte le resistenze del marito. Come accenavo sopra, Macbeth nel soliloquio di 28 versi all'inizio dell'Atto I, Scena VII, oscilla in una lunga serie di considerazioni (è il modello classico della *deliberatio* tragica) che devono fargli decidere se assassinare Duncan. In primo luogo, egli riflette, non esiste soltanto il giudizio divino ma anche il giudizio naturale ed umano che prevede la 'restituzione' dell'atto di sangue. In secondo luogo, ci sono quattro motivi o legami umani che dovrebbero trattenerne Macbeth dal compiere l'atto: è parente di Duncan, è suo suddito e suo ospite, e inoltre Duncan ha dimostrato grandi virtù nella sua funzione di re.

Ora l'efficacia della retorica di Lady Macbeth sta nell'accurata circoscrizione o riduzione degli elementi problematici che erano invece vari e molteplici nella meditazione di Macbeth, il quale opponeva tanti motivi contrari ad uno solo — l'ambizione — e così decideva: « We will proceed no further in this business » (I, VII, 31: « Non procederemo oltre in questa faccenda »), cui seguivano per giunta altre due motivazioni di rincalzo: « He hath honour'd me of

late; and I have bought / Golden opinions from all sorts of people » (I, VII, 31-32: « Di recente mi ha onorato; e mi sono acquistato una reputazione d'oro da ogni genere di persona »).

Scegliendo il tasto più adatto al temperamento fin qui mostrato da Macbeth, Lady Macbeth richiama proprio la necessità che sia esclusivamente il DESIDERIO a determinare l'ATTO e il valore di chi lo compie. Non, quindi, una dialettica aperta fra desiderio e realtà: solo il desiderio deve decidere della realtà. E, subito dopo, ella riduce pregiudizievole ogni ritegno o riserva del marito ad una realtà non esterna ma solo interiore — alla PAURA meschina (la codardia):

*Lady M.* [...] Art thou *afeard*  
To be the same in thine own *act* and valour,  
As thou art in *desire*? Would'st thou have that  
Which thou esteem'st the ornament of life,  
And live a *coward* in thine own esteem,  
Letting '*I dare not*' wait upon '*I would*',  
Like the poor cat i'th'adage?

(I, VII, 39-45)

(Hai paura di essere lo stesso nel tuo atto e nel tuo coraggio di quello che sei nel desiderio? Vorresti avere quello che stimi l'ornamento della vita, e vivere da codardo nella stima che hai di te, lasciando che il 'non oso' stia al servizio del 'vorrei', come succede per il gatto del proverbio?)

Questa mossa retorica costituisce una vera e propria privatizzazione o interiorizzazione (e, di riflesso, una desocializzazione) del rapporto fra persona ed ambiente, fra pensiero ed azione. Essa 'solipsizza' Macbeth; e la sua strategia funziona, come potevamo aspettarci, vista la reazione di 'sussulto' o 'rapimento fantastico' di Macbeth durante l'incontro preliminare con le streghe. Gli aspetti esteriori e reali della situazione sono trattati implicitamente come influenti o non pertinenti (tutto il reale deve rimanere sullo sfondo), mentre si focalizza il presunto conflitto fra il DESIDERIO (polo positivo) e la PAURA (polo negativo). L'atto — l'assassinio — deve essere, secondo la logica persuasiva

di Lady Macbeth, la conseguenza diretta e l'equivalente (« the same ») di quel desiderio. L'atto deve uniformarsi al desiderio, e la pienezza dell'essere interiore deve passare senza impedimenti in quella esteriore.

Ed è proprio questa logica di necessario ed immediato passaggio fra il DESIDERIO (oggetto privilegiato del PENSIERO che per una sensibilissima 'sensorialità interiore' si concretizza in IMMAGINI) e L'ATTO, che Macbeth finisce per adottare, e che scandisce di volta in volta le fasi dinamiche della tragedia.

#### IL CRITERIO DELLA 'MANLINESS'

Alla battuta sopra citata Macbeth risponde in modo difensivo e 'perdente'. La seconda, decisiva tappa dello scambio s'impenna su ciò che significa essere « uomo »:

*Macb.* [...] Pr'ythee, peace.

I dare do all that *may become a man*;  
Who dares do more, is none.

*Lady M.*

What beast was't then,  
That made you break this enterprise to me?  
When you *durst* do it, then *you were a man*;  
And, to be more than what you were, you would  
Be *so much more the man*. Nor time, nor place,  
Did then adhere, and yet you would make both:  
They have made themselves, and that their fitness now  
Does unmake you. [...]

(I, VII, 45-54)

(*Macb.*: Taci, ti prego. Oso fare tutto ciò che si addice ad un uomo; chi osa di più, uomo non è. *Lady M.*: Quale bestia fu allora, che ti portò a confidarmi questa impresa? Quando osavi compierla, allora eri un uomo; ad essere di più di quello che eri, saresti tanto più uomo. Né il tempo, né il luogo s'adattavano allora, eppure eri disposto a produrli entrambi: si sono prodotti, e quella loro disponibilità produce ora il tuo crollo.)

Qui Lady Macbeth coglie l'occasione per sviluppare la polarità fra DESIDERIO ('da uomo') e PAURA (tratto vergognoso, 'da bambino'), definendo come vero uomo colui che

realizza i desideri senza alcuna paura. Ella propugna a Macbeth la virilità, trattandolo, però, da bambino. Le parole di Lady Macbeth presuppongono che solo l'orgoglio di essere 'uomo d'azione' può spingere Macbeth ad assassinare il re; ecco perché Lady Macbeth concentra la spinta retorica sul momento del DESIDERIO, insindacabile, e quello dell'ATTO in cui occorrerà solo sconfiggere la PAURA. Entrambi i momenti vengono visti 'dall'interno', decontestualizzati dalle realtà umane e dalle possibili conseguenze. Oltre alla capacità di « osare », conterà solo la facilità pratica di « tempo » e « luogo ». Le parole di Lady Macbeth presentano solo « you » e « this enterprise », l'uomo e l'atto, e questo isolamento che accompagna l'ideazione del crimine si tradurrà con coerenza drammatica nel crescente isolamento vissuto da Macbeth re. Diverrà questo, infatti, uno dei suoi tratti più vistosi, fino alla lucida, desolata constatazione:

*Macb.* I have liv'd long enough; my way of life

Is fall'n into the sere, the yellow leaf;  
And that which should accompany old age,  
As honour, love, obedience, troops of friends,  
I must not look to have; but in their stead,  
Curses, not loud, but deep, mouth-honour, breath,  
Which the poor heart would fain deny, and dare not.

(V, III, 22-28)

(Sono vissuto abbastanza; il mio modo di vivere è decaduto sino ad essere la foglia gialla e avvizzita che sono; e ciò che dovrebbe accompagnare la vecchiaia, come onore, affetto, ubbidienza, schiere di amici, non me lo devo aspettare; ma, al loro posto, maledizioni, non dette ad alta voce, ma profonde, onori a fior di labbra, un sussurro che il povero cuore vorrebbe — ma non osa — negare.)

Bastano questi versi a dire che gli altri non hanno potuto trattare Macbeth re come uomo, uno con cui sia possibile allacciare un autentico rapporto.

La terza ed ultima tappa del processo in cui Lady Macbeth « chastise[s] with the valour of [her] tongue / All that impedes [Macbeth] from the golden round » (I, V,

27-28: « castiga con la potenza della *sua* lingua tutto quello che trattiene *Macbeth* lontano dal cerchio d'oro ») consiste nella risposta che lei sa dare ad un'altra domanda di *Macbeth*, arrivato ormai sull'orlo della resa: « If we should fail? » (I, VII, 59: « E se dovessimo fallire? »): risposta tutta orientata nella direzione della prassi. L'unica condizione necessaria sarà, ancora una volta, il coraggio: « But screw your courage to the sticking-place, / And we'll not fail » (I, VII, 61-62: « Avvita solo il tuo coraggio al punto di sostegno, e non falliremo »). La vittoria del discorso della donna riceve il suggello finale quando *Macbeth* accoglie nel proprio discorso il paradigma della *manliness*, ed esprime con esso la sua ammirazione:

*Macb.* [...] Bring forth men-children only!  
For thy undaunted mettle should compose  
Nothing but males. [...]

(I, VII, 73-75)

(Metti al mondo solo figli maschi! Perché la tua indomita tempra non dovrebbe formare altro che uomini.)

Lo stesso paradigma fa ancora la sua comparsa nella scena del banchetto. Di fronte al marito che parla allo spettro, Lady *Macbeth* lo richiama a più riprese: « Are you a *man*? » (III, IV, 57: « Ma sei un uomo? »), « O! these flaws and starts / [...] would well become / A woman's story at a winter's fire, / Authoris'd by her *grandam* » (III, IV, 62-65: « Oh! queste crisi e questi trasalimenti si adatterebbero bene ad un racconto femminile davanti ad un fuoco invernale, garantito dalla nonna »), « What! quite *unmann'd* in folly? » (III, IV, 73: « Cosa? la follia ti ha proprio tolto la tempra d'uomo? »); e viceversa, quando per la seconda volta lo spettro scomparirà, *Macbeth*, ritrovando se stesso, le fa eco: « Why, so; — being gone, / I am a *man* again » (III, IV, 107: « Ecco! ora che è sparito [lo spettro] sono di nuovo un uomo »).

Il *Macbeth*, insomma, è attraversato da una linea di significazione che fa del tratto distintivo della *manliness* l'opposto dei tratti deboli, propriamente femminili: Lady

*Macbeth* chiederà, invocando i « murth'ring ministers » (I, V, 48: « ministri assassini »), di privarla della debolezza del proprio sesso (« unsex me here », I, V, 41), per significare il desiderio di trovare la forza della *manliness* necessaria al crimine (il *man* è colui che « fa » ciò che « desidera » senza le remore della civiltà che indebolisce). *Macbeth*, si è detto, seguirà nel testo drammatico un percorso che lo abituerà a rifuggire dai tratti di debolezza femminile per ostentare quelli decisi e indomabili della *manliness*, suggeriti appunto a più riprese dai discorsi della moglie. Ma i tratti che il paradigma della *MANLINESS* presenta come positivi — nel corso del dramma e per effetto degli atti criminosi che ne derivano — degenerano assumendo valenza negativa. Il coraggio e la capacità di decidere e di agire, spingendosi fino all'estremo delle loro possibilità, si mutano facilmente in durezza, ferocia, crudeltà: tratti di un paradigma che potremmo definire *BESTIALITÀ*. La *VIRILITÀ* che nella retorica suasa di Lady *Macbeth* si configurava solo come modello da non potersi rifiutare (e *Macbeth* doveva appunto accettarlo) si opponeva ancora alla *BESTIALITÀ*:

*Macb.* [...] Pr'ythee, peace.  
I dare do all that may become a man;  
Who dares do more, is none.  
*Lady M.* [...] What beast was't then,  
That made you break this enterprise to me?  
(I, VII, 45-49)

(*Macb.*: Taci, te ne prego. Oso fare tutto quello che si conviene ad un uomo; chi osa fare di più, uomo non è.  
*Lady M.*: Quale bestia fu allora, che ti portò a confidarmi questa impresa?)

I crimini di *Macbeth* elimineranno questa opposizione e finiranno per identificare la *VIRILITÀ* (al cui ricatto *Macbeth* aveva inizialmente ceduto) con la *BESTIALITÀ* stessa. Ma d'altra parte, a ben guardare, la domanda di Lady *Macbeth* « What beast was't then...? » presuppone il pensiero implicito: « You were a man, *not a beast* »; ma tradisce così, con una specie di negazione freudiana, le connotazioni di *BESTIALITÀ* che definiscono la sua idea di 'uomo di potere'.

L'idea riaffiora nel testo quando Macbeth enuncia agli assassini le qualità precipue ed apprezzate delle varie specie di cani da caccia. Dopo averle elencate, egli riflette che: « the valu'd file / Distinguishes the swift, the slow, the subtle, / The housekeeper, the hunter, every one / According to the gift which bounteous Nature / Hath in him clos'd [...] and so of men » (III, I, 94-100: « l'elenco dei valori distingue fra il veloce e il lento, l'astuto, il cane da guardia e quello da ciaccia, ognuno secondo il dono che la generosa Natura ha racchiuso in lui [...] e così è per gli uomini »)<sup>14</sup>. Ma una simile concettualizzazione dell'uomo su modello delle bestie si accorda male con la natura simbolica del potere umano, e si accorda ancora meno con il « gentle weal » (III, IV, 75), cioè la civiltà legittima<sup>15</sup>.

Sono questi i presupposti che possono fare comprendere la facilità con cui si arriva alla disfatta delle ultime forze disposte a combattere ancora al fianco di Macbeth. Secondo Malcolm, gli unici che non disertano l'usurpatore, non sono che « *constrained things, / Whose hearts are*

<sup>14</sup> Come osserva giustamente Agostino Lombardo, è la battuta degli assassini: « We are men, my Liege » (III, I, 90: « Siamo uomini, mio signore ») che « rende bruscamente palesi i rapporti già riconoscibili tra questo colloquio e il dialogo, nel primo atto (scena settima), tra Macbeth e la moglie in cui alle argomentazioni di quest'ultima Macbeth aveva risposto [...] che osava fare 'tutto ciò può convenirsi ad un uomo' (v. 46) » (op. cit., p. 153).

<sup>15</sup> Nel linguaggio della sociologia contemporanea, Macbeth viene presentato come un personaggio che si è avviato ad essere sempre più *affectless* ('privo di affetti', incapace del sentimento). Malgrado i pochi tocchi di sentimenti residui (dico a Macduff alla fine: « But get thee back, my soul is too much charg'd / With blood of thine already » (V, VIII, 5-6: « Ma fatti indietro; la mia anima è già troppo carica del sangue dei tuoi »), Macbeth non lascia spazi ai propri sentimenti. Al contrario, e proseguendo sempre sulla linea tracciata dal paradigma della MANLINESS, Macduff, sentendo la notizia dell'assassinio dei suoi familiari, risponde all'incitamento di Malcolm: « Dispute it like a man » (IV, III, 220: « Reagisci come un uomo ») dicendo « I shall do so; / But I must also feel it as a man » (IV, III, 220-221: « Lo farò; ma devo anche reagire sentendo da uomo »).

absent too » (V, IV, 13-14: « cose costrette, i cui cuori sono pure assenti »). Questo giudizio, del resto, trova una verifica indipendente nell'ammissione già citata di Macbeth che egli può aspettarsi solo « Curses, not loud but deep, mouth-honour [...] » (V, III, 27: « Maledizioni, non dette ad alta voce, ma profonde, onori a fior di labbra »). Macbeth non emana un suo *logos* (a parte, forse, quello del « Profit » [V, III, 62: « Il guadagno »]), e fra lui e i suoi sudditi non esistono le basi né per una vera comunicazione né per una vera lealtà.

#### IL PARADIGMA DELLA COINCIDENZA FRA DESIDERIO ED AZIONE

Il concetto di Lady Macbeth, che l'uomo deve essere un *doer of desires* — colui che realizza immediatamente il desiderio — aggira e scavalca la ragione, la quale propriamente è la forza che frena e si concede la pausa della riflessione: Macbeth la designa « the pauser » (II, III, 109: « quella che ferma i suoi passi »). È vero che le spinte retoriche di Lady Macbeth tengono in poco conto il lato più umano del marito. Ad esempio, ella afferma « thould'st have, great Glamis, / [...] that which rather thou dost fear to do, / Than wishest should be undone » (I, V, 22-25: « vorresti avere, o grande Glamis, ciò che temi di fare, più che non desideri che sia disfatto »), mentre Macbeth *desidererebbe* che i colpi battuti contro il portone *risvegliassero* Duncan: « I would thou couldst! » (II, II, 72: « vorrei che tu lo potessi! »). Ma quella spinta della moglie potrà travolgere Macbeth perché, nel pensiero segreto dell'« a parte » già citato egli ha già fatto una scelta drastica a favore dell'atto e contro le *conseguenze*, compresa la paura e l'orrore che nasceranno (risvegliando la ragione sopita) quando sarà visibile l'atto commesso:

*Macb.* [...] Stars, hide your fires!  
Let not light see my black and deep desires;  
The eye wink at the hand; yet let that be,  
Which the eye fears, when it is done, to see.  
(I, IV, 50-53)

(Stelle, nascondete i vostri fuochi! che la luce non veda i miei desideri neri e profondi; l'occhio ammicchi alla mano; ma s'avveri ciò che l'occhio ha paura, una volta fatto, di vedere).

Macbeth ha già optato per la mano realizzatrice del desiderio anziché per l'occhio capace di valutare l'atto realizzato. È sottinteso che né le stelle, né l'occhio devono *vedere* la mano in tempo per poterla fermare o per poter indurre una pausa prima che l'atto si compia.

Muovendomi sulla stessa linea di Fernando Ferrara, quando delinea la possibilità di trovare nuclei generativi di gran parte di un testo concentrati in passi ad alta densità semantica e semiotica<sup>16</sup>, qui cercherei lo statuto che regola il pensiero e l'agire di Macbeth — anche se esso si realizza appieno con l'intervento persuasivo di Lady Macbeth.

Il proposito di Macbeth di 'lasciare che avvenga' quello che è stato desiderato (sebbene farà paura all'occhio, quando esso vedrà la realtà dell'atto compiuto) e l'incitamento pressante di Lady Macbeth che egli sia pari al *DESIDERIO*, confluendo concentrano il pensiero solo sul compimento dell'atto, a scapito di una fredda, previa valutazione delle conseguenze. Così Lady Macbeth pensa di convincere Macbeth di « catch the nearest way » (I, V, 28: « prendere la via più breve »), e si preoccuperà di « castigare » tutto ciò che « impedisce » (I, V, 28) a Macbeth la conquista del « golden round » (I, V, 28: « il cerchio d'oro »). Anche qui il pensiero tende a chiudersi nell'esperienza privata di Macbeth, e ad isolarsi dalle conseguenze, che vengono però brevemente recuperate nel momento più lucido delle sue riflessioni, quando, vacillando, sta quasi per rinunciare all'assassinio:

*If it were done, when 'tis done, then 'twere well  
It were done quickly: if th'assassination  
Could trammel up the consequence, and catch  
With his surcease success; that but this blow  
Might be the be-all and the end-all; [...]*

(I, VII, 1-5)

<sup>16</sup> Vedi *infra*, pp. 000-000.

(Se fosse fatto [i.e. compiuto e finito], quando sarà fatto, allora sarebbe bene che fosse fatto presto: se l'assassinio potesse irretire le conseguenze, ed afferrare, con la di lui [di Duncan] sospensione, il successo; cosicché questo solo colpo potesse essere tutta l'esistenza e tutta la fine [del mio atto].)

Il fatto è che quei 'se' presuppongono la negazione: l'oggetto del pensiero, l'assassinio *non* sarà « done » (cioè: finito) quando sarà « done » (cioè: compiuto); l'identità formale cela una grande differenza. Inoltre, nella concezione shakespeariana e, in genere, elisabettiana, un avvenimento di tale portata — l'assassinio del re legittimo — coinvolge e sconvolge tutto il macrocosmo. Le conseguenze non si possono « irretire » o fermare in nessun modo. Non c'è soltanto una grande catena dell'essere che ancora regge il sistema culturale rappresentato nelle tragedie di Shakespeare (anche se ormai qua e là smagliata): nel testo drammatico si snoda anche, con effetti ancor più costrittivi, una grande catena di avvenimenti. Questi seguono una logica pubblica che finisce sempre per sopraffare il desiderio privato (*Antony and Cleopatra* insegna); e il *Macbeth* mostra come la logica del potere pubblico non può non avere il sopravvento su desideri « neri e profondi », cui è vietato di manifestarsi apertamente.

Quegli « if », infatti, portano all'avversativo:

*Macb. [...] But in these cases,  
We still have judgment here; that we but teach  
Bloody instructions, which, being taught, return  
To plague th'inventor: [...]*

(I, VII, 7-10)

(Ma in questi casi abbiamo sempre da subire un giudizio quaggiù: poiché non facciamo che impartire insegnamenti sanguinari, i quali, una volta impartiti, ritornano a contaminare chi li ha inventati.)

E qui la frase avversativa implica la negazione dell'ipotesi.

Questo riconoscimento dell'esistenza di un 'giudizio secolare' è passeggero, però. Dopo l'assassinio di Duncan, Macbeth continua e, anzi, aggrava la sua fiducia disperata



nella supremazia dell'atto che realizza il desiderio (da compiere ad ogni costo, qualunque siano le conseguenze indesiderate). In questo egli viene sostenuto da Lady Macbeth (il cui ruolo decisionale, però, si affievolisce rapidamente). Ella lo ammonisce a non riflettere: « Things without all remedy / Should be without regard » (III, II, 11-12: « Le cose senza alcun rimedio non meritano nessuna attenzione »): un'altra politica del 'non vedere', qui in ambito mentale. Un'ammonizione, quella di Lady Macbeth, che, almeno sul piano formale — nella drasticità conclusiva, che mira *al fine* e, se mi si permette il bisticcio, *alla fine* di ogni dubbio — è come se volesse specularmente contraddire la incertezza di Macbeth (« If it were done, when 'tis done, then 'twere well / It were done quickly ») con il suo reciso « what's done is done » (III, II, 12: « quel che è fatto è fatto [= finito] »).

Durante la sua assuefazione al crimine, l'unico *eros* capace di prosperare in Macbeth è quello della violenza del potere. Nel terzo Atto non è solo il proprio occhio ma anche la consorte che devono rimanere ignoranti fino a che l'atto sia compiuto. È come se ormai anche la « dearest partner of greatness » (I, V, 11: « carissima compagna di grandezza ») potesse costituire in qualche modo un impedimento (cf. I, V, 28) all'atto:

*Macb.* Be innocent of the knowledge, dearest chuck,  
Till thou applaud the deed. [...]

(III, II, 45-46)

(Sii innocente di tale conoscenza, carissima mia, finché tu non possa applaudire l'atto.)

La conoscenza dell'atto prima che esso sia compiuto subordinerebbe l'atto stesso a un momento di riflessione o almeno ad un ritardo: ma per Macbeth la priorità dell'azione deve ormai essere assoluta. Analogamente, alla fine della scena del banchetto Macbeth ribadisce la necessaria priorità dell'azione sulla visione e sulla riflessione:

*Macb.* Strange things I have in head, that will to hand,  
Which must be acted, ere they may be scann'd.

(III, IV, 138-9)

(Cose strane ho in mente, cui porre mano, che dovranno essere compiute prima di essere perscrutate.)

Di fatto, potremmo dire che si verifica in Macbeth quello che Lady Macbeth immagina succedere nei servi ubriachi e drogati di Duncan: « the receipt of reason » (I, VII, 67: « il ricettacolo della ragione ») diventa « a limbeck only » (I, VII, 68: « solo un alambicco »). Il luogo della ragione, la testa, funzionerà non per distillare, con ruolo regolatore, alchemicamente nobilitante, ma sarà invece « solo un alambicco », un piccolo calderone dove tutto continuerà a ribollire in un caos corrispondente alla « restless ecstasy » (III, II, 22: « delirio senza posa ») di cui Macbeth si lamenta.

L'idea che l'azione debba avere la priorità su ogni cosa, quasi una furia esecutoria, e la necessità che il pensiero (della testa) si uniformi all'atto (della mano), che così arriva quasi ad essere guidato direttamente dal desiderio (del cuore), compaiono con la medesima evidenza di formulazione nelle parole che Macbeth rivolge a se stesso quando s'appresta al terzo crimine, quello contro i familiari di Macduff. Dico « arriva quasi » perché la testa, che fornisce il *pensiero* e l'*immagine* dell'atto da compiere, non potrà essere mai completamente eliminato, ma, nelle intenzioni di Macbeth — che si è appena lamentato di essere « yet but young in deed » (III, IV, 143: « ancora troppo giovane nell'azione ») — essa deve agire semplicemente come anello di congiunzione fra il desiderio (del cuore) e la sua realizzazione (ad opera della mano):

*Macb.* The flighty purpose never is o'ertook,  
Unless the deed go with it. From this moment,  
The very firstlings of my heart shall be  
The firstlings of my hand. And even now,  
To crown my thoughts with acts, be it thought and done:

(IV, I, 145-149)

(Non si raggiunge mai il proposito fuggitivo, a meno che l'azione non l'accompagni. Da questo momento i primi nati del mio cuore saranno i primi nati della mia mano. E ora appunto per coronare i miei pensieri con atti, sia pensato e fatto:)

Il cuore è carico di « black and deep desires » (I, IV, 51: « desideri neri e profondi »), desideri che dovranno realizzarsi tramite la MANO e per la cui attuazione la TESTA non 'distilla' i PENSIERI ma furiosamente li 'trasmette' alla mano, quasi che la testa e i pensieri siano solo servitori del cuore e dei desideri, e non guardiani vigili che tengano separato il cuore dalla mano: nasce di qui come un ethos del *doing of desires*. Questo meccanismo spiega anche la frequenza e l'importanza degli occorrimenti di *do* e *deed*, che spesso si trovano anche accoppiati nel dramma. Macbeth appare dotato di energia, di coraggio e di capacità d'azione, ma negli altri suoi aspetti si configura come l'opposto di tutto quello che il re dovrebbe essere.

Potremmo individuare il *bane* — il destino negativo di Macbeth e di Lady Macbeth — nel meccanismo a senso unico che questi desiderano imprimere alla realtà da parte dell'immaginazione (luogo del desiderio), e nel suo attivo rovesciamento, per il cui effetto la realtà 'uccisa' o 'rimossa' ritorna (a) come realtà fisica (e.g. il sangue di Duncan), (b) come coesione socio-politica (e.g. la forza di resistenza contro la tirannia di Macbeth), e (c) come serie di immagini che rifluiscono nella mente fuori di ogni controllo. Queste ultime impongono un 'vedere' o un 'percepire' ultrasensoriale e non voluto (allucinatorio o onirico o spettrale) che si esprime nel linguaggio di un immaginario autonomo. Se ogni *deep desire* deve, per Macbeth, aggredire necessariamente, e subito, la realtà nella forma di un ATTO, quell'ATTO, come vitalità d'immagini, invade con prepotenza i sensi e i pensieri nella veglia e nel sonno. I pugnali allucinatori, le voci e lo spettro si alternano con la « affliction of these terrible dreams, / That shake us nightly » (III, II, 18-19: « il tormento di questi terribili sogni che ci scuotono ogni notte ») fino al sonnambulismo e il suicidio di Lady Macbeth (morte per ritorzione della realtà che agisce attraverso immagini ossessive) e fino alla morte sul campo di battaglia di Macbeth (morte per ritorzione fisica e simbolica). Se il desiderio deve realizzarsi nello specifico ATTO circoscritto, l'ATTO 'si vendica' ritornando e realizzandosi a sua volta: isola e circonda il mandante che ne sarà vittima. Il

DESIDERIO d'origine viene così trasformato in ORRORE (« I have supp'd full with horrors », V, V, 13: « Mi sono cibato a sazietà di orrori ») e il PIENO dell'apparente successo diventa un VUOTO che non potrà più riempirsi. Ogni libertà — anche quella del tiranno — sparisce nell'incubo e nell'orrore del microcosmo e del macrocosmo violati.