

# UN CUORE COSÌ BIANCO. LA RECITA DEL MONDO E LA PASSIONE DELLA DISTRUZIONE

di Fabio Sulpizio

Harold Bloom scrive, a proposito del *Macbeth*, che “la tradizione teatrale ha reso *Macbeth* il più sfortunato tra i drammi shakespeariani, soprattutto per coloro che lo interpretano”, e che “lo stesso *Macbeth* può essere definito il più sfortunato tra i protagonisti shakespeariani”<sup>1</sup>. L’icasticità e la paradossalità del critico statunitense palesano una oggettiva difficoltà nella lettura dell’opera di William Shakespeare, che sfugge alle pretese dell’interprete di definirne il significato e, soprattutto, il senso<sup>2</sup>.

Il primo livello di lettura, ma non il meno profondo, nella prospettiva shakespeariana, è quello che viene esemplificato ad esempio dalla battuta di Jacques in *Come vi piace*, per il quale “Tutto il mondo è un palcoscenico, e gli uomini e le donne son soltanto degli attori, che hanno le loro uscite e le loro entrate”. Da questo punto si può partire per abbozzare una lettura del *Macbeth*.

50

## *Equivoci evidenti*

È noto che, per elaborare *Macbeth*, Shakespeare fece ampio uso delle *Chronicles of England, Scotland, and Ireland*, attribuite a Raphael Holinshed<sup>3</sup>. In realtà le *Chronicles* sono una grande compilazione di cronache di vari autori –tra i quali Holinshed– pubblicate nel 1577 e ristampate in una edizione molto ampliata nel 1587. Fu quest’ultima l’edizione utilizzata dal drammaturgo inglese fin dall’epoca della stesura dei grandi drammi storici e questa presentava, per la *Cronaca* della Scozia, un libero adattamento della traduzione scozzese, di John Bellenden del 1541, della cronaca scritta in latino da Hector Boethius nel 1527. Mettendo tra parentesi l’attendibilità propriamente storica delle *Chronicles*, è piuttosto interessante notare come Shakespeare abbia analizzato una grande parte della ponderosa opera per rifonderne il materiale nelle dense prime pagine del dramma: è molto probabile, per cominciare, che abbia utilizzato eventi, circostanze e caratterizzazioni che precedevano di oltre un secolo le vicende che avevano quale protagonista il sanguinario<sup>4</sup> *Macbeth*. Anzitutto, in filigrana allo “scottish play” si può leggere la vicenda del sovrano Malcolm Duff. Questo re condannò a morte alcuni nobili per aver cospirato contro di lui con delle streghe di Fores e per averlo fatto ammalare con pratiche stregonesche<sup>5</sup>.

Tra i nobili cospiratori c’erano anche alcuni parenti di Donwald, il signore del castello di Fores, il quale cercò inutilmente di intercedere presso il re affinché li risparmiasse; quando, però, quelli vennero impiccati, Donwald decise di ribel-

larsi e, particolare importante, venne aizzato dalla moglie a uccidere il re, ospite del suo castello. Duff venne onorato con un lauto banchetto e abbondanti libagioni e, quando stanco si ritirò nelle sue stanze con due attendenti, Donwald, istigato dalla moglie, incaricò quattro servi di tagliargli la gola, mentre lui continuava a vegliare con le guardie. Al mattino, quando si scoprì l'uccisione del re, il signore di Fores si recò nella sua stanza e uccise i due attendenti, fingendo grande dolore.

Alcuni nobili sospettarono immediatamente di lui, però, e soprattutto cominciarono a vedersi spaventosi fenomeni naturali; per sei mesi non apparvero né sole né luna, il cielo fu sempre coperto da nuvole e sconvolto da tempeste. E anche sulla terra seguirono eventi mostruosi: alcuni cavalli si mangiarono l'un l'altro, un falco venne strangolato da un gufo, e tutti capirono che ciò era dovuto all'assassinio del re.

È evidente che questa narrazione sia servita da canovaccio per la costruzione degli eventi che vanno dall'arrivo di Duncan nel castello di Macbeth alla fuga di Malcolm (*Macbeth* I vi – II iv); per contro, le glosse a margine delle *Chronicles* costituiscono un interessante palinsesto per la lettura dell'opera (proprio come probabilmente lo furono per la stesura), nella misura in cui definiscono le situazioni e i caratteri<sup>6</sup>. La *Cronaca* di Holinshed viene genialmente condensata da Shakespeare in *Macbeth* I ii, quando per bocca del terrifico "bloody man" anni di guerre intestine e di aggressioni aventi come scena la Scozia vengono condensate in poche dense battute tutte tese alla presentazione della grandezza guerriera di Macbeth:

Lo spietato Macdonwald –degno ribelle davvero, ché a rivelarlo tale le pullulanti infamie della natura gli brulicano addosso– dalle isole d'occidente viene rifornito di soldataglia e rudi cavalieri, e la Fortuna, arridendo alla sua causa dannata, s'è rivelata la puttana del ribelle. Ma a poco è valso, perché impavido Macbeth –ben si merita tale attributo– disdegnando la Fortuna brandì la spada che fumava di sanguinaria strage e, come il favorito del Valore, si trinciò il passo fino a trovarsi faccia a faccia con quel vile, e allora non gli strinse la mano né gli disse addio, ma lo scuci dall'ombelico fino alle ganasce e piantò la sua testa sui nostri spalti<sup>7</sup>.

Dopo aver narrato anche la vittoria di Macbeth e Banquo contro Sueno, crudele re di Norvegia, la *Cronaca* narra che successe qualcosa di straordinario e di inconsueto. Macbeth e Banquo infatti, in viaggio verso Fores per far visita al re, incontrano tre donne abbigliate in maniera strana, somiglianti a creature dell'antico mondo, che salutano Macbeth:

All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Glamis! / All hail, Macbeth! Hail to thee, Thane of Cawdor! / All hail, Macbeth, that shalt be king hereafter!<sup>8</sup>

Dopo aver concesso anche a Banquo la sua profezia, le "Weïrd Sisters" –come vengono chiamate nella *Cronaca*– spariscono. La lettura in parallelo delle *Chronicles* e del *Macbeth* permetterebbe di vedere quanto Shakespeare abbia utilizzato Holinshed, persino per la strega che avrebbe predetto a Macbeth di non temere "man borne of anie woman", alludendo però così a Macduff

che non era nato da sua madre ma “ripped out of her womb”. Degli eventi e dei personaggi presenti nelle *Chronicles* Shakespeare cambiò ovviamente alcuni tratti: Duncan, per cominciare, non viene presentato nella tragedia come un re giovane e debole, come nella raccolta di Holinshed, ma come una figura paterna, anzi come la più perfetta rappresentazione del “re sacro” di tutto il canone shakespeariano. Lady Macbeth, poi, è una straordinaria invenzione del poeta che si basa su pochi accenni relativi alla funzione istigatrice della moglie di Donwald e della moglie dello stesso Macbeth. Soprattutto evitò di presentare Banquo come un complice di Macbeth e omise i dieci anni di regno di quest’ultimo, caratterizzati dalla giustizia e dalle riforme promosse dal tiranno, trasformando, soprattutto, una narrazione storica in una grande opera di carattere cosmologico e apocalittico.

Accanto a Holinshed, Shakespeare aveva forse anche la *Rerum Scotticarum Historia* di George Buchanan, l’autore del *De jure regni apud Scotos*<sup>9</sup> (1579); questi era tra gli autori più noti dell’epoca, soprattutto per essersi opposto alla dottrina del potere assoluto e divino dei re, insistendo per contro sul diritto del popolo di ratificare o addirittura deporre il sovrano sostenendo anche la legittimità del tirannicidio – e che il Macbeth di Shakespeare fosse un tiranno e un traditore, nessuno lo negava<sup>10</sup>. La questione, però, acquista uno spessore molto maggiore non appena si fa mente locale sul fatto che George Buchanan era anche uno dei maggiori umanisti europei e che il suo *De jure regni* era un dialogo che, scritto da un letterato calvinista, era soprattutto un’opera di filosofia<sup>11</sup> e una sorta di manuale per l’educazione del principe: Buchanan era stato infatti tra i precettori di Maria Stuart, con la quale però entrò in conflitto, e soprattutto precettore del futuro James I Stuart, re d’Inghilterra e di Scozia, giurista, teologo e innanzitutto spettatore delle opere di Shakespeare, proprio come lo era stata la grande Elisabetta<sup>12</sup>. Buchanan, oltretutto, aveva avuto una vita piuttosto interessante, era vissuto molti anni in Francia e aveva avuto quale allievo Michel de Montaigne, che lo cita in più occasioni e soprattutto lo ricorda a proposito del fatto che “il più duro e difficile mestiere del mondo, a parer mio, è fare degnamente il re. Io giustifico le loro colpe più di quanto si faccia comunemente, in considerazione dell’orribile peso della loro carica, che mi sbigottisce. È difficile conservare la misura in un potere così smisurato. E tuttavia, anche per coloro che sono di natura meno eccellente, è uno straordinario incitamento alla virtù l’esser collocati in luogo tale dove non possiate fare alcun bene che non sia annotato e messo in conto, e dove la minima buona azione si riflette su tante persone, e dove la vostra abilità, come quella dei predicatori, si rivolge soprattutto al popolo, giudice poco esatto, facile da ingannare, facile da accontentare. Vi sono poche cose sulle quali possiamo dare un giudizio sincero, poiché ve ne sono poche nelle quali, in qualche modo, non abbiamo un interesse personale. La superiorità e l’inferiorità, la dominazione e la soggezione, sono costrette a una naturale invidia e contesa; bisogna che si combattano continuamente. Io non do retta né all’una né all’altra riguardo ai diritti della sua compagna; lasciamolo dire alla ragione, che è inflessibile e impassibile, se pure potremo deciderne. Sfogliavo, neppure un mese fa, due libri scozzesi che disputavano su questo argomento: quello popolare pone il re in condizione peggiore di quella di un

carrettieri; quello monarchico lo colloca alcune braccia al di sopra di Dio per potenza e sovranità<sup>13</sup>. Il sostenitore della teoria popolare è, appunto Buchanan, menzionato altrove da Montaigne come uno dei migliori poeti del suo tempo<sup>14</sup> e del quale aveva avuto occasione di interpretare le tragedie latine<sup>15</sup>. E questo fine umanista, traduttore dei *Salmi* e autore di un *De sphaera* ispirato al Sacrobosco, in opposizione alle teorie copernicane, che durante il suo periodo di residenza in Portogallo era stato processato perché ritenuto cripto ebreo e luterano, era stato un implacabile accusatore di Maria Stuart dopo l'omicidio di Lord Henry Darnley. Quanto, effettivamente, della sua teoria politica sia da leggere nel contesto scozzese del secondo '500, quindi come una risposta non solo della chiesa calvinista alle pretese della casa reale, ma anche come una reazione al regno di Maria Stuart, violento e avvertito come perverso e ingiusto, sarebbe da meditare: il *De jure regni apud Scotos* esordisce con una descrizione dello stato di natura fortemente debitorie delle fonti classiche: gli uomini vivevano allo stato selvaggio senza alcuna legge e si riunirono in società non per l'utilità reciproca –perché l'utilità e l'interesse personali conducono piuttosto alla dissoluzione che all'unione dello stato– quanto, come aveva spiegato Aristotele, per l'istinto che conduce gli uomini a vivere in società. Proprio i disordini che si verificano in una società richiedono l'intervento di un capo che vi ponga rimedio, di un re che, quale che sia il nome con il quale viene chiamato, deve ricordare che egli *non sibi, sed populo creatum*. Il sovrano non può essere assoluto perché alla sua autorità va aggiunta quella della legge e, inoltre, non governa mai direttamente tutto il popolo, ma i rappresentanti di quest'ultimo che sono anche i suoi consiglieri; soprattutto, il re non può riunire nelle sue mani il potere giudiziario e quello esecutivo: dare ai re il diritto di interpretare le leggi, infatti, significa dare loro il potere di farle. Ma in questa maniera il sovrano non ha più bisogno dei consiglieri. Buchanan, poi, distingue –sempre seguendo la tradizione– il re dal tiranno (forse pensando anche a Maria Stuart) definendo quest'ultimo non soltanto mediante gli strumenti con i quali ha conquistato il potere, ma anche tramite il suo utilizzo del potere: il tiranno, in altre parole, è non solo chi conquista il potere con la violenza, e che è legittimo scacciare con la violenza, ma anche che abusa del potere concesso dal popolo qualificandosi così come nemico di esso e come tale può essere combattuto e ucciso. Nessun sovrano terreno ha il diritto di sostituirsi al popolo, genuina espressione della volontà di Dio e deve sempre ricordare che egli fonda il suo potere sulla legge.

L'erede degli Stuart non fu un buon allievo da questo punto di vista, almeno di primo acchito: se a Riccardo II viene attribuita l'affermazione che “le leggi risiedono nella bocca del Re, o, a volte, nel suo petto”<sup>16</sup>, per cui esse vengono fondate dall'autorità divina del sovrano che, in quanto tale, è immortale<sup>17</sup>, era soprattutto a questo modello che il nuovo monarca guardava per consolidare la propria autorità. Giacomo I, oltretutto, era sicuramente intenzionato a proseguire la politica di Elisabetta quanto al rapporto tra la monarchia e le chiese anglicane e presbiteriane, sottoponendole al suo controllo e alla sua autorità, e a fondare la sua autorità sul diritto divino.

Buchanan morì quando Giacomo I era ancora Giacomo VI di Scozia, quando cioè le problematiche politiche e religiose che era chiamato ad affrontare

non erano neanche lontanamente paragonabili a quelle con cui si sarebbe confrontato qualche anno dopo. E il pupillo di Buchanan si mostrò ben presto assai indipendente dalle vedute del suo maestro<sup>18</sup>; quanto a Shakespeare, l'interesse che aveva sempre nutrito per il tema del potere e della sovranità, per l'*Imperial Theme*<sup>19</sup>, e per i conflitti politico-religiosi dell'Europa del suo tempo, ne facevano un interessato spettatore –se non interlocutore– del dibattito londinese, e non solo. Non credo sia necessario concordare con la radicalità delle conclusioni di Alan Sinfield<sup>20</sup>, e tutto sommato neanche della sua impostazione, per riconoscere, comunque, la rilevanza del problema: affermare che Shakespeare aveva composto il *Macbeth* per omaggiare Giacomo I e la sua politica non significa in alcuna maniera affermare che fosse il risultato di un atteggiamento servile. Anzi, come avremo occasione di vedere, *Macbeth* sarà l'occasione per Shakespeare per fare i conti con una serie di problemi che ossessionavano non soltanto lui e non soltanto il re.

Re Giacomo, è noto, credeva all'esistenza delle streghe, o almeno così diceva, come dimostra il fatto che aveva scritto un trattato sulla stregoneria, *Demonology*<sup>21</sup>, nel quale si era impegnato a dimostrare che se il re è il rappresentante di Dio in terra, egli è proprio per questo motivo il più esposto alle pratiche del diavolo e quindi alla stregoneria. Combattere la stregoneria significava anzitutto salvaguardare l'ordine divino di cui il re doveva essere il garante. Molte testimonianze, per contro, ci danno conto del fatto che all'epoca del *Macbeth* il re aveva cambiato idea a proposito delle streghe. Oltre alle streghe, però, e anche più che le streghe, i nemici del nuovo re erano i traditori che si annidavano in Inghilterra. Vorrei prendere sul serio, ma svolgere in maniera diversa, una suggestione di Stanley Cavell, per il quale *Macbeth* pone “un problema a monte: di che cosa è storia una storia? E come va pensato il presente? [...] Tuttavia, vorrei far notare subito che, malgrado certi eventi storici siano da tutti considerati come fonti di *Macbeth* –parlo ad esempio della congiura delle Polveri– nessuno, mi sembra, è in grado di dire quale sia l'esatta concezione del presente politico e della storia umana che emerge da questo dramma claustrofobico”<sup>22</sup>.

Ritengo, come alcuni di quei tutti cui fa riferimento Cavell, che connessione con gli eventi storici, in particolare la Congiura delle Polveri e il processo a carico di Guy Fawkes e del gesuita Henry Garnet, ci sia, e non sia incidentale o circoscrivibile nell'area delle salaci battute che un commediante deve saper fare per conquistare il pubblico –come il cupissimo e feroce intermezzo del portiere (*Macbeth*, II iii, 1-22) sembra suggerire per smentire immediatamente– ma piuttosto offra una chiave di lettura possibile per penetrare nel mondo che Shakespeare leggeva e trasfigurava nel suo teatro. Keir Elam in un denso saggio di qualche anno fa investiga, alla luce del paradigma della *equivocation*, divenuto così importante nel processo a carico dei gesuiti responsabili del fallito attentato al Parlamento e al Re, le varie forme assunte dal non detto, del non dicibile, del dicibile in maniera ambigua ed equivoca, in questa tragedia: tutte forme che concorrono alla “opacità semantica” della sua struttura discorsiva e drammaturgica e aprono la strada alla retorica della “inelocuenza” dell'ultimo Shakespeare<sup>23</sup>. Dal canto suo, Gary Willis esplora, in questo stesso ambito, l'omologazione dei gesuiti alle

streghe, secondo la propaganda voluta da Giacomo I, nonché il nesso tra la *equivocation* –che impregna il dramma, non solo nelle parole del portinaio del castello ma in molti altri punti discorsivi e nell’intera terza scena del quarto atto, quella dello strano dialogo tra Malcolm e Macduff e dell’ancor più strano intervento di Ross– e la dottrina gesuitica dell’ammissibilità della riserva mentale, della dichiarazione ambigua, per necessità di autodifesa<sup>24</sup>.

L’*equivocation* si presenta immediatamente quale tema portante del dramma, sin dall’apparizione delle sorelle fatali nella prima scena; ma è soprattutto nella seconda scena del primo atto che lo spettatore –e ancor più il lettore– vengono messi in guardia, con la presentazione di un manifesto e perturbante equivoco; poco sopra ho accennato al “bloody man” che introduce Macbeth nella vicenda. Si tratta di un valoroso soldato che ha salvato Malcolm dalla cattura, ma non abbiamo altre qualifiche di questo personaggio. Egli compare attraverso la domanda di Duncan: “What bloody man is that?”. Shakespeare, così facendo, ci mette in guardia da questo sconosciuto personaggio e da tutto ciò che egli può dire. L’uomo coperto di sangue, infatti, è una chiara eco dell’uomo insanguinato della *Bibbia*:

Non travolgermi insieme ai peccatori, con gli uomini di sangue non perder la mia vita, perché nelle loro mani è la perfidia (*Salmi*, 25 (26), 9-10)

L’uomo insanguinato del *Macbeth* raccoglie la fiducia dello spettatore prima ancora che quella di Duncan; in fin dei conti cosa avrebbe da nascondere? Il problema è che Shakespeare non vuol far nascondere nulla al suo personaggio; o meglio, il *bloody man* del *Macbeth* risponde esaurientemente alle domande postegli da Duncan (forse persino a quelle dello spettatore), fornisce anche dettagli che –letti retrospettivamente– prefigurano tutto il seguito del dramma; ma non fornisce la chiave per interpretare le sue informazioni. Verrebbe quasi da dire che con questo suo personaggio Shakespeare anticipa *La lettera rubata* di Edgar Allan Poe e le riflessioni di Lacan su questo tema: tutto viene posto davanti agli occhi degli attori e degli spettatori fin dalle prime battute del dramma. Ma proprio per il fatto che viene immediatamente mostrato, nessuno lo vede.

Il lettore però scopre ben presto –come lo spettatore può fare meno agevolmente– che qualcosa di perturbante è presente anche nella presentazione degli eventi e dei personaggi che il *Captain* sta facendo a Duncan e di nuovo la strada scelta da Shakespeare è quella della parafrasi biblica: di fronte all’attacco del re di Norvegia, come già ricordato, Macbeth e Banquo dimostrano tutto il loro valore e rispondono colpo su colpo, “Except they meant to bathe in reeking wounds / Or memorize another Golgotha, / I cannot tell”. Il capitano non sa dire cosa spingesse i due guerrieri a tale ferocia<sup>25</sup>. L’evocazione del Golgota non è ovviamente casuale e mediante il sapiente intreccio di immagini bibliche Shakespeare illustra un mondo che non ha più niente di cristiano. Il monte dei teschi qui richiamato serve anzitutto ad anticipare il sacrificio di Duncan, dell’ultimo re sacro, ma anche a preannunciare (accelerare?) la fine di un mondo, o forse la fine *del* mondo.

Secondo Cavell “*Macbeth* si può far rientrare tanto fra le tragedie di Shakespeare quanto fra i suoi drammi storici, sebbene non si tratti certo di un dramma storico che dà per scontata la centralità della politica né la correttezza della sua rappresentazione del presente”, anche se i drammi storici costituiscono “una sorta di precedente o di parabola degli eventi politici del tempo”<sup>26</sup>. Proprio come il *Re Lear*, e ancor di più l’*Antonio e Cleopatra*, *Macbeth* mette in scena la catastrofe del mondo: non più solo Roma deve sprofondare nel Tevere, ma il mondo intero perire. La delimitazione del tema del potere quale elemento caratterizzante di questa tragedia rischia di essere fuorviante per la comprensione non soltanto di Shakespeare ma di tutto quel processo che conduce alla costruzione dell’epoca moderna<sup>27</sup>. Con il *Macbeth* non abbiamo una semplice riproposizione dei temi del *Julius Caesar*, o del *Riccardo III*. Non è qui in questione la legittimità del tirannicidio, o dell’uso della violenza per la conquista del potere, o del rapporto tra potere religioso e potere statale, o almeno non solo. Se Shakespeare –e il suo mondo– fossero rimasti a questa classe di problemi, avremmo avuto un altro *Riccardo II*, un’altra straordinaria riflessione sulla fragilità della condizione umana e divina del re, e sulla dubbia ma opportuna legittimità del regicidio e del tirannicidio. Ci saremmo insomma mossi ancora in un ambito che potremmo definire machiavelliano.

Il punto, però, è che in *Macbeth* il crimine si caratterizza immediatamente ma arcanamente come un delitto di portata cosmica: “Il tradimento, il fatto cioè di tramare o volere la *mortem et destructionem domini Regis* deve intendersi diretto contro il corpo naturale del Re, poiché il corpo politico è immortale e non soggetto alla morte”<sup>28</sup>. In questa tragedia Shakespeare illustra invece la dissoluzione di un mondo, la distruzione non soltanto del corpo naturale del Re, ma anche di quello immortale.

Bisogna tornare alle streghe –perché tali vengono definite nelle didascalie dell’opera– e alla fondamentale equivocità della loro natura: “Dovreste essere donne, e però le vostre barbe mi impediscono d’interpretare che tali siate”<sup>29</sup>, dice Banquo. Le sorelle fatali, come loro stesse si definiscono, sono caratterizzate da una essenziale ambiguità di natura e di linguaggio, che impedisce di fermare la mente su un concetto definito, assegnare un significato univoco alle loro affermazioni. *Imperfect speakers* le chiama Macbeth<sup>30</sup>, perché non limpide nell’intenzione con la quale profetizzano, ma anche perché esponenti di un mondo in cui la trasparenza è ignota e la dissimulazione è superata da un’intrinseca enigmaticità della natura stessa.

Claudia Corti<sup>31</sup> individua con grande lucidità e maestria come struttura profonda il dibattito epistemologico tra la visione del mondo classica, aristotelica, razionalistica (di cui sono visti come rappresentanti Duncan, Malcolm, Banquo, Lady Macbeth, i quali usano il linguaggio come strumento denotativo in presa diretta con la realtà) e una visione neoplatonica, “metafisica”, per cui la realtà è inafferrabile (visione rappresentata da Macbeth per il quale il linguaggio, sempre fortemente metaforico, non può restituire che un simulacro delle cose, in quanto tutto è simbolo di un’essenza segreta e perturbante). La coapparte-

nenza di Macbeth e delle Sorelle fatali allo stesso mondo viene dichiarata dalle prime battute del protagonista “So foul and fair a day I have not seen”<sup>32</sup> dice Macbeth a Banquo. Le “Weird Sisters” si erano presentate al pubblico affermando, ma sembra piuttosto una constatazione, che “Fair is foul, and foul is fair”<sup>33</sup>. Più ancora che l'utilizzo degli stessi termini (*fair* e *foul*) a caratterizzare Macbeth e le sorelle è la frantumazione del principio di identità, per cui una cosa è al contempo l'altra e, nel mondo della brughiera, irrompe una potenza distruttrice dell'ordine del cosmo che inizia a manifestarsi attraverso la dissoluzione dell'ordine del discorso.

Il passo successivo è quello di mettere in discussione l'ordine della rappresentazione, per cui il nostro rapporto con il mondo risulta improvvisamente compromesso fin dalle sue fondamenta: i nostri sensi, sembra suggerire Shakespeare, non soltanto ci ingannano, ma suggeriscono che ciò che vediamo (o non vediamo) siano solo un indice per una realtà diversa e ben più terribile. Prendo qui ovviamente spunto dalle ricerche di Cavell che ritiene che “l'avvento dello scetticismo, nella forma che esso prende nelle *Meditazioni* di Cartesio, sia già del tutto presente in Shakespeare e nelle grandi tragedie dei primi anni del XVII secolo – quelle cioè della generazione giusto precedente quella di Cartesio. Per quanto forte sia la presenza di Montaigne e del suo scetticismo nei diversi drammi di Shakespeare, la problematica scettica alla quale penso io è quella che trova espressione filosofica nel modo in cui Cartesio solleva il problema dell'esistenza di Dio e dell'immortalità dell'anima (come problema preliminare a quello della credibilità o meno della nuova scienza del mondo esterno)”<sup>34</sup>. Ritengo, però, che la prospettiva di Cavell sia insufficiente o quanto meno molto parziale; più opportunamente Harold Bloom sottolinea come il *Macbeth* “sembra non essere ambientato tanto in Scozia quanto nel *kenoma*, il vuoto cosmologico del mondo descritto dagli antichi eretici gnostici”<sup>35</sup>.

La dimensione che maggiormente illustra questa crisi del mondo moderno è quella del tempo. Il protagonista del dramma, in questa prospettiva, incarna un passaggio epocale<sup>36</sup>: egli è anzitutto ossessionato dal tempo, dal suo dispiegarsi in una infinità di pieghe che sembrano aggrovigliarsi in un eterno presente. A questo proposito, Macbeth risulta essere effettivamente uno strumento delle streghe; non perché egli non sia libero –qualsiasi cosa significhi essere liberi, in un contesto quale quello shakespeariano– ma perché queste sono in realtà le uniche che hanno la potenza per *fare* qualcosa e forse anche di rifare e disfare, mentre Macbeth attraversa l'intera tragedia nel tentativo di portare a compimento un singolo atto che si riafferma sempre come non compiuto, non fatto, per quanto sua moglie si ostini a ripetergli che “Quel che è fatto, è fatto”. Alla loro seconda apparizione le streghe si caratterizzano per l'ossessività con cui insistono sul fare: “I'll do, I'll do, and I'll do”<sup>37</sup>. Anche se rimane indeterminato cosa corrisponda a questo fare sappiamo che le tre sorelle intendono con precisione il fine del loro fare<sup>38</sup>, perché esse vedono oltre il tempo presente e possono quindi agire per determinare il futuro. Banquo comprende immediatamente questo aspetto delle streghe e le interroga proprio su questo punto:

Se potete scrutare nei semi del tempo, e dire quale grano crescerà e quale no, parlate a me allora, che non chiedo, né temo, i vostri favori o il vostro odio<sup>39</sup>.

La seconda volta, Banquo le vede in sogno, stando a quanto dice a Macbeth, e dato che non vuole più cedere al sonno, c'è da sospettare che gli abbiano mostrato qualcosa che egli non vuole più vedere.

Macbeth, per parte sua, sembra incapace di fare a meno delle sorelle fatali –egli non può dire, come Banquo, che non chiede i loro favori o che non teme il loro odio– anzi, proprio la visione del futuro che loro gli hanno donato risveglia in lui un desiderio che, per quanto probabilmente presente nell'animo del protagonista, non era mai stato confessato. Il sapere delle streghe, che è un vedere il futuro, si innesta nella forma della profezia sul volere di Macbeth spingendo così quest'ultimo all'azione. L'intervento di Lady Macbeth si presenta come un ausilio per l'azione delle streghe, ma solo nella misura in cui spinge il marito ad essere sempre più coerente con il suo volere. Macbeth è alla continua ricerca di una garanzia metafisica del suo agire, di un garante che ne assicuri la riuscita perché egli non riesce a vedere la fine del suo atto omicida:

Se fosse fatto, una volta fatto, allora sarebbe bene che fosse fatto in fretta. Se l'assassinio potesse pescare il suo risultato e afferrare, con la sua fine, il successo; se solo questo colpo potesse essere l'essere-tutto e il concludere-tutto, qui, qui soltanto, su questo sabbioso banco, su questa secca del tempo, scavalcheremmo la vita del mondo a venire<sup>40</sup>.

58

Macbeth non esita soltanto per la paura delle conseguenze del suo atto: egli è infatti capace di gestire le situazioni umane; piuttosto, è un dubbio ontologico sulla conclusività dell'azione umana nel tempo e frenarne l'impeto. Questa essenziale mancanza di conclusività è dovuta all'impossibile visione del futuro<sup>41</sup>, ecco perché l'accento cade sul problema del fare, del suo fine e della sua incerta definitività. La deriva del mondo è ormai inarrestabile e arenatosi sulla secca del tempo all'uomo non resta che scommettere persino sulla vita del mondo a venire. Che questo mondo a venire sia, poi, propriamente la vita eterna è, credo, difficile da sostenere; sembra piuttosto che Macbeth accenni qui alla possibilità di un altro mondo che sostituisca il presente, che la sua ossessione per il colpo che una volta sferrato concluda tutto, sia la fine di tutto, alluda alla possibilità che questo mondo sia ormai in dissoluzione, che la morte di Duncan potrebbe e forse dovrebbe portare alla fine di questo tempo di violenza per fare spazio a un'epoca nuova<sup>42</sup>.

### *La canapa e il regno*

Che nel *Macbeth* sia trasfigurata un'apocalisse è evidente in numerosi passaggi della tragedia. Si parte dal celebre "A che punto è la notte" dal libro di *Isaia*<sup>43</sup>, per continuare con l'invocazione di Macbeth alla terra ("Tu, sicura e salda terra, non udire i miei passi, e la strada che prendono perché le stesse

pietre non divulgano le mie mosse e non tolgano l'orrore al tempo che ora a quello s'accorda<sup>44</sup>), dove è trasparente il rovesciamento rispetto al messaggio di Gesù che, nel *Vangelo* di Luca, ai farisei che lo invitano a far tacere i discepoli risponde "Vi dico che, se questi taceranno, grideranno le pietre"<sup>45</sup>, si che Macbeth si qualifica così come un *antichristus*<sup>46</sup>; infine, ed è forse l'elemento più importante, il mondo di Macbeth è un mondo in cui i morti tornano a camminare sulla terra, come viene mostrato nel terzo atto, quando il fantasma di Banquo torna a tormentare il suo assassino: "The time has been / That, when the brains were out, the man would die, / And there an end"<sup>47</sup>.

Che sia solo il tiranno a vedere lo spettro a questo punto del dramma, non significa che sia soltanto una creazione della sua mente malata; significa piuttosto che solo Macbeth ha acquistato la facoltà di vedere le ombre dell'aldilà, così come solo a lui si mostrano le streghe e solo lui vede le apparizioni che aprono le porte sul futuro. Ma se per il barone di Glamis sembra preclusa una chiara e perspicua visione del futuro, così che resta sempre prigioniero in questa secca del tempo, perché l'ordine del cosmo risulta irrimediabilmente sconvolto, allo stesso modo l'ordine della rappresentazione si rivela scompaginato ed è sempre la visione che induce in errore:

È un pugnale, questo, che vedo davanti a me, l'impugnatura verso la mia mano? Vieni, lasciatmi afferrare. Non ti prendo, ma ti vedo ancora. Non sei percettibile al tatto, fatale visione, come lo sei alla vista? O sei soltanto un pugnale della mente, una falsa creazione costruita dal cervello oppresso dalla febbre? Ti vedo ancora, in forma palpabile, come questo che ora snudo. Mi guidi nella direzione che stavo prendendo, e uno strumento come questo stavo per usare. I miei occhi sono diventati i buffoni degli altri sensi, oppure valgono non più di tutti gli altri. Ti vedo ancora, e sulla tua lama e sul manico gocce di sangue, che prima non c'erano. Non esiste questa cosa. È la faccenda sanguinaria che così prende corpo ai miei occhi<sup>48</sup>.

Vera o falsa che sia la visione del pugnale, non è dubbio che sia questa visione, questo pugnale a guidare Macbeth verso la camera di Duncan; Montaigne aveva ammonito che una forte immaginazione genera l'evento<sup>49</sup> e la speculazione neoplatonica aveva problematizzato il rapporto tra *imaginatio*, *phantasia* e *ratio*, anche in relazione con l'umbratile esistenza del mondo<sup>50</sup>. A questo punto l'impossibilità strutturale di distinzione tra ciò che è reale e ciò che è immaginario consegue alla rottura dell'unità del soggetto, suggerita dalla contrapposizione tra il senso della vista e quello del tatto, e porta con sé l'impossibilità del riposo dopo l'azione, del compimento di ciò che è fatto: "I am afraid to think what I have done, / Look on't again I dare not"<sup>51</sup>, dice Macbeth, stuzzicando la peccata risposta della moglie "I shame / To Wear a heart so white"<sup>52</sup>; Lady Macbeth sembra qui negare la questione fondamentale, che è quella della costitutiva equivocità del mondo e dell'uomo, dopo che si era avvicinata alla comprensione di questo tema nel rimprovero di poco precedente al marito:

[Macbeth] lo oso fare tutto ciò che si addice a un uomo. Chi osa fare di più non lo è. [Lady Macbeth] Quale bestia è stata allora che ti ha spinto a rivelarmi questa impresa? Quando osavi farla, allora eri un uomo<sup>53</sup>.

Già Pietro Pomponazzi aveva insistito sul fatto che umanità e ferinità non sono doni di natura, ma frutto del nostro operare, sì che moltissime sono tra noi le bestie in sembianza umana. Macbeth, invece, ha compreso: “from this instant / There’s nothing serious in mortality. / All is but toys”<sup>54</sup>. Riprendendo la distinzione gnostica secondo la quale gli essere umani si possono distinguere in *illici* o terreni, *psichici* che credevano nel Demiurgo, ma ignoravano l’esistenza di un mondo spirituale superiore a lui, e *pneumatici* o spirituali, che erano dotati della scintilla divina, si potrebbe suggerire che Macbeth sia l’unico spirituale in questo senso, mentre la moglie ma anche tutti gli altri personaggi del dramma non riescono neanche a cogliere il perverso disegno del Demiurgo<sup>55</sup>. Essi si fermano molto prima, addirittura forse alla cognizione del mondo come grande meccanismo:

Quanto sia assurdo e degno di un uomo incapace di comprendere e di guardare, l’attribuire al meccanicismo e al caso l’esistenza e la formazione dell’universo, è chiaro anche prima di ogni ragionamento; e ci sono d’altronde molti argomenti sufficienti a provare tale absurdità. Però è necessario, esaminando il problema dai suoi principi, considerare quale sia il modo di nascere e di formarsi di tutte le cose, delle quali alcune, essendo non rettamente costituite, ci fanno dubitare della provvidenza universale, sicché accade che alcuni addirittura la neghino, altri considerino il mondo come l’opera di un cattivo Demiurgo<sup>56</sup>.

60

In questa ottica, altra densità acquista il più celebre monologo dell’intero canone shakespeariano: “Domani, e domani, e domani striscia così, con passo meschino, di giorno in giorno, fino all’ultima sillaba del tempo registrato, e tutti i nostri ieri hanno illuminato agli stolti la via alla polverosa morte. Spegniti, spegniti, breve candela! La vita non è che un’ombra che cammina, un povero attore che si atteggia e si agita sulla scena per la sua ora, e poi non se ne sente più nulla. È un racconto raccontato da un idiota, pieno di rumore e di furore, che non significa nulla”<sup>57</sup>.

Lungi dall’essere ‘soltanto’ una straordinaria riflessione metateatrale, è anche e soprattutto una rielaborazione del tema dell’umbratilità del mondo che tramite Giordano Bruno (*Umbra profunda sumus*) e Marsilio Ficino conduce fino alla filosofia di Plotino<sup>58</sup>:

Come sulle scene del teatro, così dobbiamo contemplare anche nella vita le stragi, le morti, la conquista e il saccheggio delle città come fossero tutti cambiamenti di scena e di costume, lamenti e gemiti teatrali. Infatti, in tutti i casi della vita, non è la vera anima interiore, ma un’ombra dell’uomo esteriore quella che si lamenta e geme e sostiene tutte le sue parti su questo vario teatro che è la terra tutta. Tali sono le azioni dell’uomo che sa vivere soltanto una vita inferiore ed esteriore e non sa che le sue lacrime e i suoi affari sono un puro gioco. Soltanto con la parte saggia della sua anima l’uomo deve prendere sul serio le cose serie, ogni altra parte di lui è un giocattolo, ma coloro che non conoscono ciò che è serio prendono sul serio i loro giochi e sono giocattoli essi stessi<sup>59</sup>.

Quel che viene rappresentato, anche in Bruno, è un mondo di ombre (*schiai*, dice Plotino), che sono soltanto tali e non hanno percezione piena del loro compito, “che è quello di sforzare al massimo le loro capacità, di tendere

a riconoscere, oltre il gioco delle ombre, il vero senso delle vicissitudini, rischiando di cadere nella 'cecità'. La conoscenza umbratile ci offre appunto l'opportunità di diventare capaci di migliorare noi stessi e gli altri, pur entro i limiti delle nostre possibilità. Anche le ombre godono del riflesso dell'ordine universale, ma questo non è la *bonitas* di Ficino, bensì il dramma che Plotino chiama 'provvidenza', per cui non tutto è bene, anzi è stretta la via che ci può permettere di evitare pedanteria, pazzia e stoltezza. Di ciò Ficino è sia tramite e veicolo, largamente utilizzato, sia, e soprattutto, il grande antagonista, che ha genialmente ordinato, finalizzandole all'oltremondano, le attitudini conoscitive, passionali e magiche dell'uomo<sup>60</sup>.

Shakespeare non ha interpretato l'ordine universale secondo la *bonitas* ficiniana, e il mondo corporeo non è più *umbra dei*, ma piuttosto come il prodotto di un κακοῦ δημιουργοῦ, un idiota che continua imperterrito a giocare con gli uomini, lasciando che essi credano di essere i protagonisti della storia: "secondo la concezione esemplare sviluppata da Agostino, i difetti fisici della creazione non sono che la giusta punizione per il male derivato dalla libertà umana. L'ineluttabilità biografica di questo ragionamento consisteva nel fatto che esso permetteva di evitare il dualismo gnostico dei principi universali buono e cattivo"<sup>61</sup>. Ora la creazione viene indicata come frutto necessariamente malvagio di una divinità folle e la storia dell'uomo tanto più insensata quanto più si moltiplicano i segni che permettono di interpretarla, ma sempre in maniera equivoca, come le profezie delle streghe e come tutte le profezie: "profezia comune, sentita da me quando ero ragazzo e la regina Elisabetta nel fiore degli anni, era: *Quando la canapa [hempe] sarà filata, / l'Inghilterra sarà finita*. Per la quale generalmente s'immaginò che dopo che avessero regnato quei principi che avevano per iniziali le lettere della parola *hempe* (che furono Henry, Edward, Mary, Philip e Elizabeth), l'Inghilterra sarebbe pervenuta a una completa confusione: cosa che, grazie a Dio, si è verificata soltanto nel cambiamento del nome: perché il titolo del re ora non è più d'Inghilterra, ma di Britannia"<sup>62</sup>.

Bacon sembra sorridere della profezia: pareva terribile, si è dimostrata felice. Ma quando Giacomo I salì al trono in tanti temevano che "la struttura del mondo si disfacesse" e il passaggio a una nuova epoca della storia del mondo sembrava dovesse avvenire tramite terribili lutti: del resto, non ispirava eccessiva fiducia quel re che, come Lady Macbeth, soffriva di attacchi di sonnambulismo e credeva alle streghe.

### *Vedere e fare*

Orson Welles incontra il *Macbeth* molto presto nel corso della sua carriera, ed è un incontro che si rivela determinante: si tratta del dramma di cui si contano il maggior numero di messe in scena: al *Voodoo Macbeth* realizzato da Welles per il Federal Theatre (1936), seguirono infatti una regia radiofonica (1937), il libro *The Mercury Theatre* accompagnato da un riadattamento discografico (1939), quindi la versione teatrale di Salt Lake City e, infine, il film (1947). Questa tragedia, del resto, con il nesso tragico di possibilità e neces-

sità elaborato dai versi shakespeariani, è quella che meglio si prestava alle ricerche di colui che rappresenta il livello massimo di declinazione del possibile cinematografico. Gherardo Casale<sup>63</sup>, tra gli altri, ha messo in rilievo come non solo la versione cinematografica possieda moltissimi elementi ricorrenti anche nei lavori precedenti, ma più in generale si può affermare che la concezione estetica alla base dei sei adattamenti è la medesima e che essa si rivela appieno solo attraverso un'analisi comparata dei diversi *Macbeth* realizzati dal regista per i vari media.

Il *Voodoo Macbeth* si presenta così come la radice dell'interpretazione wellesiana di Shakespeare, nonché come la chiave per comprendere la fascinazione che l'autore del *King Lear* esercitava nei confronti del geniale regista americano<sup>64</sup>; questi poi prestava alla cronaca di quegli anni, con la guerra d'Etiopia in atto, un formidabile atto d'accusa nei confronti del fascismo, inteso come ottusa e stolidità sete di distruzione.

Non potendo il cinema rendere la straordinaria densità poetica e concettuale dei versi Shakespeariani, Welles decide di lavorare sull'*imagery* trasferendo sul piano del *vedere* quanto nel *Macbeth* viene evocato con il *dire*; la vocazione antinaturalistica dei suoi lavori precedenti viene esasperata nella versione cinematografica, dove a partire dal progetto scenografico, che non ha alcun rapporto con la realtà, viene esemplificata l'intenzione dell'autore: non si tratta, come pure si continua a ripetere, di ambientare *Macbeth* in un mondo barbarico o medievale, quanto piuttosto di suggerire un'immagine del dramma che comunichi allo spettatore una precisa tensione interiore; per questi motivi Welles forza la carica realistica immanente al processo fotografico<sup>65</sup> per restituire la fondamentale equivocità del testo di Shakespeare anzitutto al livello del *vedere*. Welles, oltretutto, si dimostra assolutamente indifferente alla necessità di impiegare le luci affinché l'inquadratura risponda ai requisiti di visibilità di una corretta fotografia, anzi numerose sono le scene in cui è molto difficile vedere quanto accade, e il continuo gioco tra luce e tenebra serve ad evidenziare il tema predominante nel *Macbeth*: l'ombra che avvolge il mondo e che si impossessa anche degli uomini. Nel film l'ombra è una concreta manifestazione degli spiriti che aleggia lungo tutto il dramma e se, come suggerisce *Macbeth* nel suo ultimo monologo, siamo solo ombre e attori, non c'è da stupirsi che il duello finale con la sua nemesi, Macduff, sia fatto di fronte alle Sorelle fatali che sono spettatrici di questo scontro. Macduff è ora un loro strumento, come dimostra anche il fatto che al suo apparire in questa scena è solo una sottile ombra che sembra ferire la luce, per poi manifestarsi come l'uomo che non è stato partorito da donna. E nel momento tipico *Macbeth* si rivolge direttamente alle streghe guardando in macchina con espressione disperata e indicando le streghe che si trovano fuori campo dietro la cinepresa (che poi sarebbe, anche, tra il pubblico). Solo vedendo quanto il regista – che è anche voce narrante, e che in quanto tale ha anche sostituito il *Bloody man* all'inizio dell'opera – fa vedere lo spettatore può fare opera di comprensione. Può, quindi, giungere alla cognizione del mondo che il *Macbeth* lascia intravedere.

Jean Cocteau notava che il film di Welles lascia gli spettatori sordi e ciechi e che, con il capo coperto di corna e di corone di cartone, gli eroi del dramma

si muovono in ambienti morti e deserti, in scantinati distrutti dove l'acqua gocciola e in una miniera abbandonata. Nessuna ripresa è casuale, anzi l'occhio della cinepresa si trova sempre piazzata in luoghi simbolicamente segnati per il fato dei protagonisti, ma anche degli spettatori, nella misura in cui con un paio di dissolvenze Welles suggerisce che quel che noi vediamo è ciò che le Sorelle fatali vedono nel loro calderone, ossia il risultato del loro fare.

La scenografia del film è deliberatamente semplice e primitiva, così lo sono le caratterizzazioni. James Nanemore, per parte sua, faceva rilevare come Welles attraversasse l'intero film con un'espressione impazzita, da sonnambulo, come chi non riuscisse a separare la realtà dal sogno, o forse i vari livelli di realtà con cui è contemporaneamente in contatto<sup>66</sup>. Nel film sono le streghe a inviare a Macbeth l'immagine del pugnale che lo guiderà verso l'uccisione di Duncan e in questa maniera Welles sembra ricomporre quella frattura dell'unità del soggetto che viene esplicitata con l'anomia sensoriale che travolge il protagonista. In realtà, questa finta garanzia metafisica data allo spettatore, per cui chi guarda il film ha individuato il responsabile dell'allucinazione, viene radicalizzata da Welles nell'impostazione stessa del film. Mi limito ad evidenziare l'arrivo di Duncan al castello di Macbeth ad Inverness; l'immagine data dalla pellicola è in netto contrasto con il ritratto incantevole del castello che ne fa Duncan mentre vi entra (e mentre noi lo vediamo). Si tratta di un luogo orribile, costruito sulla roccia e circondato da morte e desolazione: è d'altra parte il luogo in cui sta per compiersi il più orribile dei crimini, ma questo lo sappiamo noi spettatori, che vediamo il castello tramite l'occhio del regista, che è il calderone delle streghe. Per Duncan –e Banquo– è invece un luogo ameno e piacevole, dove si trova la serenità e la natura (*umbra dei*) si mostra in tutta la sua bellezza; ma noi sappiamo che "Fair is foul, and foul is fair".

Semplificando e tagliando di quasi un terzo la tragedia shakespeariana, Welles ne ha riproposto con forza la complessità e l'equivocità, coinvolgendo lo spettatore e costringendolo a prender parte all'equivoco. Ha in questo modo forzato le immagini, perché si aprissero, tramite le ombre nelle inquadrature, nuovi campi di visibilità e di comprensione all'interno di quel calderone che è il *Macbeth* di Shakespeare.

<sup>1</sup> H. BLOOM, *Shakespeare: the Invention of the Human*, 1998; tr. it. *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, Milano 2003, p. 415.

<sup>2</sup> La letteratura su Shakespeare è molto più che sterminata, e basterebbe a dimostrarlo l'imponente *Shakespearean Criticism: Excerpts from the Criticism of William Shakespeare's Plays and Poetry, from the First Published Appraisals to Current Evaluations*, 8 voll., a cura di L. Lanzen Harris and M. W. Scott, Gale Research Co., Detroit 1984-1989; a questa fondamentale opera va aggiunta *An Annotated Bibliography*, a cura di T. Wheeler, Garland, New York 1990; tra le opere più recenti –o comunque in qualche modo attinenti con l'argomento trattato in questo saggio– segnalò F. VITTORINI, *La soglia dell'invisibile. Percorsi del Macbeth: Shakespeare, Verdi, Welles*, Carocci, Roma 2005; J. R. LUPTON, *Citizen-Saints: Shakespeare and Political Theology*, Universi-

ty of Chicago Press, Chicago 2005; *Shakespeare in Europa*, a cura di A. Piazza, Cuen, Napoli 2004; R. A. FOAKES, *Shakespeare and violence*, Cambridge University Press, Cambridge 2003; D. GOY BLANQUET, *Shakespeare's Early Historie Plays: From Chronicle to Stage*, Orford University Press, Oxford-New York 2003; M. BELL, *Shakespeare's tragic skepticism*, Yale University Press, New Haven-Londra 2002; M. SRIGLEY, *The probe of doubt: scepticism and illusion in Shakespeare's plays*, Almqvist & Wiksell, Uppsala – Stockholm 2000; *Macbeth*, a cura di A. Sinfield, Macmillan, London 1992; *"Macbeth": Critical Essays*, a cura di S. Schoenbaum, Garland Publishing, New York 1991; G. MELCHIORRI, *Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari, 2005; A. LOMBARDO, *Letture del Macbeth*, Neri Pozza, Vicenza 1983 (ma la prima edizione è del 1969); M. CAPUZZO, *Da Duncan a Malcolm: la tragedia di Macbeth*, Peloritana, Messina 1972 propone una lettura marxista in particolare dei primi tre atti, individuando il sorgere di una nuova concezione della regalità incarnata nel giovane e astuto Malcolm di contro al saggio e sacro Duncan; *"Macbeth" dal testo alla scena*, a cura di M. Tempera, Clueb, Bologna 1982.

<sup>3</sup> R. HOLINSHED, *Holinshed's chronicle: as used in Shakespeare's plays*, edited with an introduction by A. Nicoll and J. Nicoll, Dent, London 1927 (Dutton, New York, 1963); A. PATTERSON, *Reading Holinshed's Chronicles*, Chicago-London 1994; A. TAUFER, *Holinshed's chronicles*, Twayne publishers, New York 1999; A. E. BAKER, *A Shakespeare commentary: dates of composition and first publication; sources of the plots and detailed outlines of the plays; together with the characters, place-names, classical, geographical, topographical and curious historical and folk allusions, with glosses; to which are added appendices, giving extracts from Holinshed, Plutarch, and the various romances, novels, poems and histories used by Shakespeare in the formation of the dramas*, F. Ungar, New York 1938.

<sup>4</sup> Un'analisi a parte meriterebbe la presenza del 'sangue', nelle sue varie forme, in questa tragedia shakespeariana: la pervasività di tale tema è infatti tale da renderlo il vero protagonista dell'opera. Suggerive indicazioni è possibile trovarle in S. CAVELL, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 1987; tr. it., *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Einaudi, Torino 2004, in particolare il cap. VI, *Il pallore di Macbeth*, pp. 259-288. Si ricordi, comunque che anche J. KOTT, *Szkice o Szekspirze*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961; tr. it., *Shakespeare nostro contemporaneo*, prefazione di M. Praz, Feltrinelli, Milano 2004, p. 80: "Nel *Macbeth* la storia è densa e appiccicosa come una colla o come il sangue", al punto che "qui tutti grondano sangue; vittime e assassini. Il mondo stesso gronda sangue [...]. Nel *Macbeth* il sangue non è soltanto una metafora: è qualcosa di materiale e di fisico".

<sup>5</sup> In particolare, la pratica sembrava che fosse quella per la quale un'immagine di cera della vittima veniva lasciata consumare lentamente dal fuoco. Orson Welles, nel suo *Voodoo Macbeth* e poi nella sua versione cinematografica metterà nelle mani delle streghe un fantoccio raffigurante Macbeth.

<sup>6</sup> Ad esempio, "Una coscienza colpevole accusa l'uomo", "La moglie di Donwald gli consigliò di assassinare il re", "Il maligno consiglio della donna viene seguito", "Donwald un grande dissimulatore", ma anche "Le profezie spingono gli uomini a illecite imprese", "Donne desiderose di un'alta condizione", "La colpevole coscienza di Macbeth", "Il terrore di Macbeth", "La sua crudeltà causata dalla paura", "Macbeth si affida a degli stregoni", "Macbeth crede nelle profezie".

<sup>7</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, I ii: "The merciless Macdonwald – / Worthy to be a rebel, for to that / The multiplying villainies of nature / Do swarm upon him – from the Western Isles / Of kerns and galloglasses is supplied, / And Fortune on his damned quarry smiling / Showed like a rebel's whore. But all's too weak, / For brave Macbeth – well he deserves that name – / Disdaining Fortune, with his brandished steel / Wich smoked with bloody execution, / Like valour's minion carved out his passage / Till he faced the slave – / Which ne'er shook hands nor bade farewell to him, / Till he unseamed him from the nave to th'chops, / And fixed his head upon our battlements" (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, a cura di A. Serpieri, Giunti, Firenze 1996, pp. 7-9). Il primo monologo del dramma, così, funge da specchio attraverso il quale viene mostrato l'enigma della vicenda che verrà narrata.

<sup>8</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, I iii. Le parole riportate nella *Cronica* di Holinshed sono le stesse del dramma.

<sup>9</sup> Abbastanza numerose le edizioni di Buchanan, segnalo quindi *De iure regni apud Scotos dialogus, auctore Georgio Buchanano Scoto. Ad Iacobum 6. Scotorum regem*, Editio tertia, Edinburgh

gi, ad exemplar Ioannis Rossei (in realtà, Londra, Thomas Dawson e Edward Aggas), 1581; G. BUCHANAN, *Rerum Scotticarum historia, libris 20. descripta, qui regionum situs, quod soli caelique sit ingenium, quae vetusta gentis nomina, mores, leges, et instituta, [...] Auctore Georgio Buchanano Scoto. Accessit De iure regni apud Scotos dialogus eodem auctore. Cum indice rerum & verborum locupletissimo*, Francofurti, excudebat Ioan Wechelus, impensis Sigis. Feyerabendij, 1584; G. Buchanan, *Rerum Scotticarum historia, auctore Georgio Buchanano Scoto [...]. Accessit De iure regni apud Scotos dialogus, eodem Georgio Buchanano auctore*, Ultrajecti, apud Petrum Elzevirium, 1668; G. BUCHANAN, *A dialogue on the law of kingship among the Scots*, a critical edition and translation of *George Buchanans De iure regni apud Scotos Dialogus*, by Roger A. Mason and Martin S. Smith, Aldershot, Ashgate, 2004. Su Buchanan, P. HUME BROWN, *George Buchanan. Humanist and reformer: a biography*, David Douglas, Edimburgh 1890, e I. D. McFARLANE, *Buchanan*, Duckworth, Londra 1981.

<sup>10</sup> Rossella Ciocca, nel suo *Il cerchio d'oro: i re sacri nel teatro shakespeariano*, Officina, Roma 1987, ritiene che nel *Macbeth* l'autore presenti al pubblico inglese l'inizio del declino della monarchia, la fine dell'età dell'oro in cui il re era sacro; l'uccisione di Duncan è una sorta di peccato originale e il figlio Malcolm che alla fine gli succede si dimostra un tipico esponente della nuova forma di regalità, nel segno di un'epoca diversa.

<sup>11</sup> P. JANET, *Histoire de la science politique dans ses rapports avec la morale*, 2 tt., Alcan, Paris 1887<sup>3</sup>, t. II, p. 46: "ouvrage élégant et bien écrit, moins fortement conçu et raisonné que le *Vindiciae contra tyrannos* et qui s'en distingue en ce que le caractère religieux et réformé a presque complètement disparu, pour faire place à l'esprit philosophique et littéraire de la Renaissance. Ce n'est pas le disciple de Calvin ou de Knox, c'est le disciple de Platon, d'Aristote et de Cicéron".

<sup>12</sup> Buchanan esordisce in un poemetto dedicato al futuro Giacomo I con questi versi: "Cresce puer patriae auspiciis felicibus orbe; / Expectate puer, cui vatum oracla priorum / Aurea compositis promittit saecula bellis" e poco sotto "Vos quoque felices felici prole parente / Iam tenerum teneris puerum consuescite ab annis / Iustitiae, sancutumque bibat virtutis amorem / Cum lacte, et primis pietas comes addita cunis, Coformetque animum et pariter cum corpore crescat" (G. BUCHANAN, *Genethliacon Iacobi Sexti Regis Scotorum*, in *Georgii Buchanani Scoti, Poetarum nostri saeculi facile principis, Elegiarum liber I, Sylvarum liber I, Endecasyllabon liber I. Eiusdem Buchanani Tragoedia, quae inscribitur Baptistes, sive Calumnia, Lutetiae*, apud Mamertum Patissonium, Typographum Regium, in officina Roberti Stephani, 1579, p. 29).

<sup>13</sup> M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, 2 tt., Milano, Adelphi 1996, t. II, pp. 1222-1223. Qui Montaigne accenna alla polemica che vide affrontarsi, in seguito alla pubblicazione del *De iure regni apud Scotos*, Buchanan e Blackwood autore di un libro intitolato *Adversus Georgii Buchani dialogum, De iure regni apud Scotos, pro regibus apologia*, Pictavis, apud Franciscum Pagaeum typographum regium, 1581 (in seconda edizione ampliata, Parisiis, apud Arnoldum Sittart, sub scuto Coloniensi monte diui Hilarij, 1588). Adam Blackwood (1519-1613), era anche autore di *Martyre de la Roynie d'Escosse douairiere de France. Contenant le vray discours des traizons a elle faictes a la suscitation d'Elizabet Angloise, par lequel les mensonges, calomnies & faulses accusations dressees contre ceste tresuertueuse, trescatholique & tresillustre princesse sont esclarcies & son innocence aeree. Sont adioustees deux oraisons funebres, l'une latine, & l'autre françoise: & vn liure de poemes latins & françois. Le tout sur le mesme subiect*, A Edimbourg [i.e. Parigi], chez lean Nafeild, 1587 (En Anvers, chez Gaspar Fleysben, 1588); val la pena notare che gli *Opera omnia*, Parisiis, apud Sebastianum Cramoisy, Regis ac Reginae regentis architypographum et Gabrielem Cramoisy, via Iacobaea, sub Ciconiis, 1644, presentano un elogio dell'autore scritto da Gabriel Naudé.

<sup>14</sup> Ivi, p. 884.

<sup>15</sup> Ivi, t. I, p. 235.

<sup>16</sup> E. H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton 1957; tr. it., *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, con introduzione di A. Boureau, Einaudi, Torino 1989, p. 26

<sup>17</sup> Agli inizi del XVI secolo il giurista elisabettiano Plowden afferma che il sovrano dispone di due corpi distinti: il suo corpo naturale, soggetto all'azione del tempo e della fragilità umana, può perire, mentre il suo corpo politico, perpetuo, passa da un individuo all'altro sfuggendo alla comune miseria e mortalità. La monarchia occidentale, in particolare quella inglese e francese, fonda così la ragione della sua perpetuità immanente.

<sup>18</sup> Già nel 1599 esce in una edizione di sole sette copie il *Basilikón Dòron. Or his Majesties Instructions to his Dearest Sonne, Henry the Prince* (una edizione contemporanea dell'opera è stata curata da G. B. Harrison e pubblicata a New York nel 1966). Il testo, tradotto in francese da Jean Hotman perché servisse a Enrico IV, propone in forma velata che al monarca inglese sia riservata la stessa autorità degli imperatori d'Oriente.

<sup>19</sup> G. WILSON KNIGHT, *The Imperial Theme*, Oxford University Press, Oxford 1931 (1965<sup>2</sup>). A proposito di questo tema e delle sue connessioni con altri momenti dell'attività di Shakespeare, mi sia lecito rinviare a F. A. Sulpizio, *Ci dovrebbe essere una enorme eclissi. Sacrificio, morte e dissimulazione in William Shakespeare*, e ai testi lì citati, in "Segni e comprensione", XIX (2005), n. 54, pp. 21-40.

<sup>20</sup> A. SINFIELD, "Macbeth": *History, Ideology, and Intellectuals*, in "Critical Quarterly", XXVIII (1986), nn. 1-2, pp. 63-77 (successivamente ristampato in *Faultlines. Cultural materialism and the politics of dissident reading*, University of California Press, Berkeley, 1992); per Sinfield, giustamente, le letture del Macbeth non vanno estrapolate dal contesto ideologico dell'Inghilterra dell'inizio '600. Egli, però, parte dalla premessa secondo la quale quest'opera più che sul tema del male sia centrata sulla distinzione tra la violenza che lo Stato considera legittima (il Macbeth che uccide con il consenso e in difesa di Duncan) e quella che invece viene ritenuta illegittima (ovviamente l'uccisione di Duncan), per affermare che il Macbeth, se da un lato non può che sottoscrivere l'ideologia dello Stato assolutista in onore di Giacomo I, dall'altro si richiama alla filosofia politica di Buchanan. La *Buchanan disturbance*, come la definisce Sinfield, è una lettura contestativa del sistema proposta da Shakespeare soprattutto mediante l'essenziale ambiguità dei personaggi 'positivi' dell'opera, in primo luogo Macduff e Banquo. Cfr., anche *Political Shakespeare. New essays in cultural materialism*, edited by Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, Manchester university press, Manchester, 1994<sup>2</sup>.

<sup>21</sup> JAMES I STUART, *Daemonologie*, 2 voll., a cura di J. Craigie, Edimburgo-Londra 1944-1950.

<sup>22</sup> S. CAVELL, *Il ripudio del sapere*, cit., p. 260. Per parte sua, H. BLOOM, *Shakespeare*, cit., p. 429: "Storicizzare la tragedia considerandola una reazione alla Congiura delle Polveri equivale, secondo me, solo ad aggiungere mistero al mistero, poiché Shakespeare preferisce sempre non esprimere giudizi sulla sua epoca".

<sup>23</sup> K. ELAM, "Thou'rt mad to say it": *Seven types of Ineffability in "Macbeth"*, in *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, a cura di L. Innocenti, F. Marucci, P. Pugliatti, Bologna, Il Mulino 1994, pp. 185-207.

<sup>24</sup> G. WILLIS, *Witches and Jesuits. Shakespeare's "Macbeth"*, Oxford University Press, Oxford e New York 1995; sulla fondamentale equivocità del dialogo tra Malcolm e Macduff, cfr. anche F. FERRUCCI, *Il teatro della fortuna. Potere e destino in Machiavelli e Shakespeare*, Fazi, Roma, 2004, p. 165-171.

<sup>25</sup> A. Serpieri nelle sue note al *Macbeth* scrive che i "paragoni epici" lasciano affiorare "nella menzione del Golgota, uno stravolgimento del compito provvidenziale: pur battendosi per il Re sacro, Macbeth e Banquo sono diventati i campioni della morte" (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 9).

<sup>26</sup> S. CAVELL, *Il ripudio del sapere*, cit., pp. 259-260.

<sup>27</sup> Fondamentale, H. BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, seconda edizione riveduta e ampliata, Surkhamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974 (tr. it. *La legittimità dell'età moderna*, Marietti, Genova 1992).

<sup>28</sup> E. H. KANTOROWICZ, *I due corpi del re*, cit., p. 14.

<sup>29</sup> *Macbeth* I iii, 42-44 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 14: "You should be women, / And yet your beards forbid me to interpret / That you are so").

<sup>30</sup> *Macbeth* I iii, 68-76 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 19: "Ferre, voi dalla parola imperfetta [...]. Dite di dove traete questa strana conoscenza, o perché in questa brughiera desolata fermate il nostro cammino con tale profetico saluto. Parlate, ve lo comando").

<sup>31</sup> C. CORTI, *"Macbeth": la parola e l'immagine*, Pacini, Pisa 1983.

<sup>32</sup> *Macbeth* I iii, 36 (W. Shakespeare, *Macbeth*, cit., p. 15: "Un giorno così brutto e così bello non l'avevo mai visto"). A. Serpieri fa notare come "a livello semplicemente denotativo [queste prime battute] significano che la giornata è così brutta (*foul*), in senso atmosferico, e allo stesso tempo così bella (*fair*), per la vittoria raggiunta e per la impresa personale; ma la commistione del bello e del brutto, del bene e del male, anticipata dalle streghe, connota subito Macbeth come colui

che parla il loro linguaggio e dunque dovrà ascoltare il loro messaggio, la loro profezia, in cui appunto il vero e il falso, il bene e il male, si intersecano e si confondono" (Ivi, pp. 14-15).

<sup>33</sup> *Macbeth* I i, 11 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 7: "il bello è brutto e il brutto è bello").

<sup>34</sup> S. CAVELL, *Il ripudio del sapere*, cit., p. 5. E ancora: "Il problema non è più solo, come per lo scetticismo di una volta, quale sia il comportamento migliore da assumere in un mondo privo di certezze. Il problema è adesso come fare a vivere in un mondo del tutto privo di fondamento. Il nostro scetticismo è direttamente proporzionale al nostro desiderio, un desiderio che oggi non conosce più limiti" (Ibidem). Cavell propone, ad esempio, di interpretare Antonio e Cleopatra –ma anche il *Macbeth* e tutte le opere dell'ultimo Shakespeare– come come la messa in scena della catastrofe del mondo, come "una rappresentazione della catastrofe scatenata nella modernità dall'avvento dello scetticismo (ossia dell'avvento della nuova scienza e di una nuova forma di conoscenza) inteso come un processo di portata storica e individuale" (ivi, p. 260). Per quanto Cavell non lo citi mai, ritengo che essenziale per questa interpretazione dello scetticismo sia R. H. POPKIN, *The History of Skepticism*, 1979 (tr. it., *Storia dello scetticismo*, Bruno Mondadori, Milano 2000), per il quale, ad esempio, "tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento la rinascita dell'antico pirronismo ha lasciato il segno in diversi ambiti culturali. Charles Schmitt ha messo in luce l'emergere di temi pirroniani nelle questioni dibattute a Oxford. Un caso che può considerarsi rappresentativo di ciò che occorre a molti giovani intellettuali inglesi all'inizio del Seicento è quello di Joseph Mede (1586-1638). Egli restò presso il Christ's College di Cambridge dal 1602 al 1610, e vi studiò filologia, storia, matematica, fisica, botanica, anatomia, astrologia e perfino egittologia (qualunque cosa si indicasse allora con questo nome). A dispetto di tutti questi studi" le sue letture filosofiche lo condussero allo scetticismo, a cui egli si ribellò "in un primo tempo cercando di raggiungere la verità in campo fisico e in un secondo tempo mettendosi a suddiare i testi escatologici della Bibbia. Mede diventò professore di greco a Cambridge e il suo capolavoro, *The Key to the Apocalypse*, fece di lui una figura di spicco del pensiero millenaristico fin dentro l'Ottocento" (ivi, p. 85). Ho consultato l'opera di Mede nella edizione di London, printed for J. G. & F. Rivington, St. Paul's Church yard, and Waterloo places fall mall, 1833. Cfr., ancora, D. S. KATZ and R. H. POPKIN, *Messianic revolution: radical religious politics to the end of the second millennium*, Allen Lane, Penguin Press, London 1999.

<sup>35</sup> H. BLOOM, *Shakespeare*, cit., p. 418: "Shakespeare conosceva almeno in parto lo gnosticismo attraverso la filosofia ermetica di Giordano Bruno, anche se, a parer mio, è inverosimile o addirittura impossibile immaginare un'influenza diretta di Bruno nonostante le interessanti supposizioni di Frances Yates" (Ibidem). Pur non potendo andare oltre le supposizioni della Yates, cercherò di mostrare come ci siano delle consonanze tra alcuni temi bruniani e ficiniani e il *Macbeth*.

<sup>36</sup> A. SERPIERI, *Introduzione* a W. Shakespeare, *Macbeth*, cit., p. XXVII: "è un personaggio in cui Shakespeare ha convogliato ancora una volta, in un ritmo drammatico sconvolgente, i turbamenti di un'epoca che sta tutta sulla soglia, tra il retaggio simbolico ancora precariamente presente nella concezione del mondo, e dell'universo, e il nuovo relativismo che segna la crisi tra Cinquecento e Seicento, quando gli uomini già cominciavano a sentirsi soli".

<sup>37</sup> *Macbeth*, I iii 9 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 12).

<sup>38</sup> Le sorelle definiscono "A deed without a name" (*Macbeth*, IV i 48) il loro fare.

<sup>39</sup> *Macbeth*, I iii 56-59 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 16: "If you can look into the seeds of time / And say which grain will grow and which will not, / Speak then to me, who neither beg nor fear / Your favours nor your hate")

<sup>40</sup> *Macbeth*, I vii, 1-7 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 41: "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, here, / But here upon this bank and shoal of time, / We'd jump the life to come").

<sup>41</sup> L'unica visione vera e non equivoca, del futuro riguarnerà la stirpe reale degli Stuart: "What, will the line stretch out to th' crack of doom?" (*Macbeth*, IV i, 116)

<sup>42</sup> Alla morte di *Macbeth*, *Macduff* dirà: "The Time is free". Espressione di difficile resa, perché è sia il 'il mondo è salvo, o libero', sia, appunto, 'il tempo, o l'epoca, è libera, o salva'.

<sup>43</sup> *Isaia*, 21, 11.

<sup>44</sup> *Macbeth*, II i, 56-60 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 54: "Thou sure and firme-set earth, / Hear not my steps which way they walk, for fear / Thy very stones prate of my whereabouts, / And take the present horror from the time, / Which now suits with it").

<sup>45</sup> *Luca*, 19 39-40

<sup>46</sup> Cfr. J.-R. ARMOGATHE, *L'Anticristo nell'età moderna. Eseggesi e politica*, Le Monnier, Firenze, 2004, che ricorda come il Prospero della *Tempesta* presenti affinità con la tradizionale raffigurazione dell'Anticristo.

<sup>47</sup> *Macbeth*, III iv, 78-80 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 109: "C'è stato un tempo, quando se il cervello schizzava via l'uomo moriva, e tutto era finito"). Ma cfr. anche *Macbeth*, II iii, 73-75 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 71: "venite a vedere l'immagine del grande giorno del giudizio [...]. Levatevi come dalle vostre tombe e camminate come fantasmi, ad incontrare questo orrore").

<sup>48</sup> *Macbeth*, II i, 33-49 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., pp. 52-54: "Is this a dagger which I see before me, / The handle toward my hand? Come, let me clutch thee. / I have thee not, and yet I see thee still. / Art thou not, fatal vision, sensible / To feeling as to sight? Or art thou but / A dagger of the mind, a false creation / Proceeding from the heat-oppressèd brain? I see thee yet, in form as palpable / As this which now I draw. / Thou marshall'st me the way that I was going, / And such an instrument I was to use. / Mine eyes are made the fools o'th'other senses, / Or else worth all the rest. I see thee still, / And on thy blade and dudgeon gouts of blood, / Which was not before. There's no such thing. It is the bloody business which informs / Thus to mine eyes").

<sup>49</sup> M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, cit., I, pp. 124-125: "*Fortis imaginatio generat causam*, dicono i dotti. Io sono di quelli che sentono moltissimo la forza dell'immaginazione. Tutti ne sono colpiti, ma alcuni ne sono sconvolti. Essa incide su di me tanto da trafiggermi. E la mia astuzia è di sfuggirle, non di resisterele".

<sup>50</sup> N. TIRINNANZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2000. Per i bruti "Le forze che preseiedono alla costruzione di immagini non possono superare il limite opposto dai corpie dalle loro *umbrae*: queste, infatti, vengono a costituire le strutture stabili e immutabili dell'esperienza. Ciò non avviene per l'uomo, nel cui animo una attività immaginativa più ricca e varia può intervenire sul flusso dei simulacri corporei creando combinazioni diverse". In questo modo "il mondo fantastico dell'uomo è legato all'ombra sensibile da un rapporto più complesso di quello che stringe insieme la facoltà immaginativa animale e i cicli naturali. Di conseguenza, l'agire dell'uomo non appare mai determinato rigidamente da leggi immutabili, ma è soggetto a trasformazioni continue [...]. Non solo: in quanto ombra a sé stessa, la potenza immaginativa ignora la propria natura effimera, né è consapevole dei confini che circoscrivono la sua azione" (Ivi, pp. 16-17).

<sup>51</sup> *Macbeth*, II ii, 51-52 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 61: "Mi fa paura pensare a ciò che ho fatto; guardarlo di nuovo non oso").

<sup>52</sup> *Macbeth*, II ii, 64 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 63: "mi vergognerei di avere un cuore bianco come il tuo").

<sup>53</sup> *Macbeth*, I vii, 46-49 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 44: "[Macbeth] I dare do all that may become a ma. / Who dares do more is none. [Lady Macbeth] What beast was'then / That made you break this enterprise to me? / When you dourst do it, them you were a man").

<sup>54</sup> *Macbeth*, II iii, 87-89 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 71: "da questo istante non c'è nulla di serio nella vita dell'uomo. Tutte le cose giocattoli". Ho leggermente modificato la traduzione).

<sup>55</sup> H. BLUMENBERG, *La legittimità dell'età moderna*, cit., p. 134: "La gnosi [rispetto al neoplatonismo] è di un tipo metafisico più radicale. Anche quando utilizza il sistema neoplatonico, essa non ne rappresenta la conseguenza, bensì ne modifica l'occupazione dei luoghi. Il demiurgo è diventato il principio del male, l'antagonista del dio di salvezza trascendente, che non ha nulla a che fare con la creazione del mondo. Il mondo è il labirinto del *pneuma* smarrito, in quanto cosmo esso è l'ordine della sventura, il sistema di una trappola. La gnosi non ha bisogno di alcuna teodicea, poiché il dio buono non si è lasciato compromettere nel mondo. Perfino il Salvatore da lui inviato per redimere la conoscenza del *pneuma* perduto può assumere solo apparentemente un corpo umano che deve ingannare i guardiani del demiurgo. La fine del mondo diviene il processo critico della salvezza definitiva, la soppressione della Creazione illegittima del demiurgo". In questa prospettiva, il lamento di Macbeth (*Macbeth*, V v, 49-50, "comincio ad esser stanco del sole, e vorrei che la struttura del mondo si disfacesse") sembra quasi una invocazione di questo processo critico della salvezza.

<sup>56</sup> PLOTINO, *Enneades*, III 2 (tr. it. *Enneadi*, a cura di G. Faggin, revisione di R. Radice, Milano, Bompiani 2000, p. 351).

<sup>57</sup> *Macbeth*, V v, 19-28 (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, cit., p. 182: "Tomorrow, and tomorrow, and

tomorrow / Creeps in this petty pace from day to day / To the last syllable of recorded time, / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing").

<sup>58</sup> Ovviamente per Giordano Bruno come per tutta la cultura europea del tempo la filosofia di Plotino era conosciuta grazie allo straordinario lavoro di Marsilio Ficino; cfr. *Plotini platoniorum facile coryphaei Operum philosophicorum omnium libri 54 in sex Enneades distributi. Ex antiquiss. codicum fide nunc primum Graece editi, cum Latina Marsilii Ficini interpretatione & commentatione*, Basileae, ex officina Petri Perna, 1580.

<sup>59</sup> PLOTINO, *Enneades*, III 2 (*Enneadi*, cit., pp. 375-377). E poco sopra: "l'attore ucciso sulla scena cambia aspetto e riappare sotto altre spoglie, ma non è morto veramente. Se anche il morire è un cambiare di corpo, come l'attore cambia abito, o anche per alcuni è abbandonare il corpo, come un attore che avendo fatto la sua parte esce per sempre dal teatro per non riapparire più sulla scena, che ha di terribile questo cangiamento degli animali gli uni negli altri?" (ivi, p. 375)

<sup>60</sup> N. BADALONI, *Note sul bruniano "De gli eroici furori"*, in *Scienza e filosofia. Problemi teorici e di storia del pensiero scientifico*, Studi in onore di Francesco Barone, a cura di S. Marcucci, Giardini, Pisa 1995, pp. 175-198; cito però dalla ristampa in *Inquietudini e fermenti di libertà nel Rinascimento italiano*, ETS, Pisa 2004, p. 212

<sup>61</sup> H. BLUMENBERG, *La legittimità dell'età moderna*, cit., p. 59.

<sup>62</sup> F. BACON, *Saggi*, Torino, Tea, 1995, p. 130.

<sup>63</sup> G. CASALE, *L'incantesimo è compiuto. Shakespeare secondo Orson Welles*, Lindau, Torino 2001.

<sup>64</sup> J. WILKINSON, *The Cripples at the Gate. Orson Welles's "Voodoo" Macbeth*, Bulzoni, Roma 2004, p. 26: "To understand the connections between the 'Voodoo' *Macbeth* and the rest of his production, it is necessary to return to the sources of Welles' fascination for Shakespeare, in which storytelling and magic – tales of magic and magic of tales – are closely interwoven, influencing the narrative and magic elements in his own creativity and returning explicitly in some of his later productions".

<sup>65</sup> Cfr. G. CASALE, *L'incantesimo è compiuto*, cit., p. 182.

<sup>66</sup> A. LOMBARDO, *Lettura del "Macbeth"*, cit., p. 176, insiste sul fatto che per *Macbeth* esista solo lo spettro di Banquo, solo il soprannaturale.