

«Macbeth», il sogno dell'eternità (e comunque il peggiore è Macduff)

Roberto Alonge

Macbeth. I generali Macbeth e Banquo sono reduci da una battaglia in cui si sono cinti di gloria, e incontrano le Streghe che salutano il primo quale «Barone di Cawdor» e futuro re, e il secondo quale «inferiore a Macbeth, e più grande», che non sarà re, ma sarà «padre di re». Poco dopo Macbeth è insignito dal proprio re – per riconoscimento delle sue prodezze belliche – Barone di Cawdor. Se le Streghe hanno centrato sulla prima parte della profezia, forse potrebbero avere ragione anche sulla seconda parte. *Macbeth* è la storia di una tentazione dell'anima: si tratta di vedere fin dove osa spingersi lo spirito umano, abbagliato dal sogno di diventare re. Shakespeare non dice propriamente *tentazione*, usa il termine *suggestion*, *suggerimento*, *proposta*: che, come tale, può essere accolta o respinta. Lo stesso Macbeth è consapevole della qualità *ambigua* della profezia: «Questa sollecitazione soprannaturale non può essere cattiva, non può essere buona» (*This supernatural soliciting cannot be ill, cannot be good*). La sua conclusione, per il momento, è saggiamente prudente: «Se il caso mi vuole avere re, ebbene il caso mi incoronerà senza il mio movimento (*without my stir*)», senza che io mi dia da fare.

Con la straordinaria abilità di un regista cinematografico (che utilizza la tecnica del *montaggio*), Shakespeare ci lascia in 1.3 su questa rasserenante conclusione di Macbeth, ma in 1.5 pone in primo piano «la moglie di Macbeth sola con una lettera» (*Macbeth's wife alone with a letter*). Notate la dizione della didascalia: non *Lady Macbeth*, ma la *moglie di Macbeth*. Macbeth ha una moglie, questo è il problema. O meglio, il problema di Macbeth è di essere *un uomo senza desiderio*; il suo desiderio è *il desiderio della moglie*. Sente il bisogno di farsi precedere da una lettera alla consorte, in cui le racconta ciò che è avvenuto. Lady Macbeth ha già cominciato a leggere, ma lo spettatore ha diritto a sentire almeno le ultime righe della lettera:

Tanto ho ritenuto giusto comunicarti, amatissima mia compagna di grandezza (*my dearest partner of greatness*), affinché tu non perdessi il piacere a te dovuto, ignorando qua-

le grandezza ti sia stata promessa (*ignorant of what greatness is promised thee*). Serbalo in cuore, e addio (*Lay it to thy heart, and farewell*).

Sorprendente è la motivazione di tanta sollecitudine: la moglie non deve ignorare la «grandezza» che le è stata promessa, che è stata *promessa a lei* (*thee* è variante di *thou*, entrambe forme antiche per *you, tu, te*). Se Macbeth sarà Re, lo sarà per la grandezza della Regina, per la gloria di lei, prima ancora che *sua*, cioè di lui Macbeth. La *monarchia* sarà una *diarchia*, come conferma il vocativo d'attacco, *partner of greatness*. Naturalmente c'è una evidente *riserva mentale* in Macbeth: che non vuole agire, non vuole muoversi, non vuole battersi per diventare re, ma che – scrivendo la lettera – delega alla moglie l'eventuale scelta di intervenire, di operare per secondare gli eventi. Il messaggio scritto vale a *conservare una distanza*, spaziale ed esistenziale, fra i due. La Lady deve avere il tempo di riflettere e di decidere, da sola, *alone*, come indica la didascalia. Macbeth si conosce perfettamente nella sua viltà caratteriale: non vuole deliberare, non vuole assumersi la responsabilità, non vuole nemmeno essere coinvolto nel dialogo risolutivo con la moglie. Sarà lei a risolvere, ma da sola, lontana, sulla base della lettera (che dunque è essenziale). Un illustre anglista, Agostino Lombardo, ha bene intuito la *stranezza* di questa lettera («di fatto l'informazione non sarebbe propriamente necessaria, dato che Macbeth è in procinto, come sappiamo, di giungere personalmente al castello»)¹, anche se poi non ha compreso il *perché* di quella stranezza.

Degno di osservazione un dettaglio curioso: nella lettera Macbeth – a differenza di quanto ci saremmo aspettati – non informa la moglie del fatto che il re dormirà nel loro castello. Vediamo infatti Lady leggere e commentare il biglietto, e, dopo (stranamente *dopo*), sopraggiungere un Messaggero con cui scambia queste battute:

LADY	Che notizie?
MESSAGGERO	Il re sarà qui stasera.
LADY	Sei pazzo!
	Non c'è il tuo padrone, con lui? Se fosse vero, avrebbe avisato per i preparativi.
MESSAGGERO	È così, signora: il nostro barone sta arrivando. Uno dei miei compagni lo ha superato ed era così senza fiato che non ne aveva nemmeno per comunicare il messaggio.

Dunque Macbeth ha fatto le cose con metodo, fornendo alla consorte i materiali opportuni a una riflessione/decisione determinata, senza mischiare i livelli: vuole che ella, *dapprima*, mediti sulla profezia in sé e per sé, se va accolta; e solo *dopo*, che valuti se sfruttare l'offerta del destino, il fatto che Duncan passerà una

1. A. Lombardo, *Lettura del «Macbeth»* (1969), a cura di R. Colombo, Feltrinelli, Milano 2010, p. 69.

notte nel castello. C'è una scelta *strategica* che va preliminarmente assunta, e che deve assumere lei.

Sicché – proprio alla luce di queste considerazioni, non ci stupisce il commento a caldo di Lady alla lettera:

[...] Temo tuttavia la tua natura:
è troppo piena di latte dell'umana bontà
per prendere la via più breve. Tu vorresti essere grande,
sei non privo di ambizione, ma senza
l'accompagnamento del male (*illness*). Ciò che desideri ardentemente,
lo vorresti santamente [...].

Lady ha già stabilito, ha stabilito anche per lui, e aspetta con ansia il ritorno del marito: «Vieni presto, che io possa versare (*pour*) il mio coraggio nel tuo orecchio (*ear*)». In *Amleto* Claudio «versò» (*did pour*) il veleno nelle orecchie (*ears*) del fratello re, mentre dormiva, per subentrargli nel trono; Lady vuole versare il suo coraggio nell'orecchio di Macbeth per regnare insieme a lui. Identica immagine e identico verbo (*to pour*) nelle due tragedie. C'è un profilo *maschile* di Lady che è del tutto evidente, pienamente confessato dal personaggio medesimo, che così parla a se stessa, in questa medesima scena: «Toglietemi il sesso (*unsex me*), e riempitemi tutta, dalla testa ai piedi, della più spietata crudeltà. [...] Venite alle mie mammelle di donna (*woman's breasts*), e mutate il mio latte in fiele, voi ministri d'assassinio». Shakespeare non accenna mai all'esistenza di figli dei coniugi Macbeth; probabilmente sono morti, ma Lady parla espressamente di una sua esperienza di maternità: qui, in questo punto (I.5), in termini vaghi; ma più avanti (I.7) in maniera precisa, articolata, nel dialogo con il marito esitante a uccidere il re, ospite nel suo castello: «Io ho allattato e conosco com'è tenero amare il bimbo che succhia; eppure avrei strappato il capezzolo dalle sue gengive senz'osso e gli avrei fatto schizzare il cervello mentre mi sorrideva, se avessi giurato come hai giurato tu». È una dichiarazione terribile, perché terribile è il lavoro che ella deve compiere per vincere le resistenze del marito. Shakespeare costruisce un dialogo di formidabile contrasto, fra l'esitazione costante dell'uomo e la determinazione radicale della donna, che sa benissimo che sarà lei a dover fare *il lavoro sporco*. Sin dall'inizio – in I.5 – Lady chiarisce che toccherà a lei il peso principale dell'impresa:

[...] A colui che sta per venire [*il re*],
si deve provvedere; e tu metterai
nelle mie mani il grande affare (*great business*) di questa notte,
che a tutte le notti e ai giorni nostri (*our nights and days*)
unicamente recherà sovrano imperio e dominio.

Il senso della *diarchia* è qui chiarissimo, nel plurale che ella usa (*our nights and days*). Ma è chiaro soprattutto che ella accetta (e anzi *chiede*, quasi pretende) di essere delegata dal marito a operare l'omicidio. Il marito è tutto dentro l'orizzonte

della *fusione* con la sua donna. Il linguaggio coniugale di Macbeth (marito di vecchia data) è sentimentalmente più coinvolgente di quello di Otello, sposino novello: *My dearest love*, «mio carissimo amore», è il modo con cui la saluta, quando la vede in scena per la prima volta. Egli *si affida a lei*, perché, al di fuori di questo *affidarsi*, non mostra alcuna capacità di reazione e di determinazione. La sua replica incerta e insicura – proprio alle battute di lei sopra riportate – è un ambiguisimo e dilatorio «Ne parleremo ancora» (*We will speak further*). Il re sta per arrivare al castello; si tratta di decidere come farlo fuori, dando la colpa alle guardie personali del re, opportunamente indotte alla ubriachezza; dunque si tratta solo di *agire*, ma Macbeth vorrebbe ancora *parlare*. Durante la cena Macbeth non trova di meglio che uscire per esternare in un monologo la sua quasi comica incapacità ad agire. Ed è ancora Lady (1.7) che viene a inseguirlo, a *sgridarlo* («Ha quasi finito di cenare. Perché hai lasciato la sala?»). Questa volta Macbeth riesce a trovare un'espressione più netta, più risoluta, ma solo per rifiutarsi all'assassinio: «Noi non procederemo oltre in questo affare» (*We will proceed no further in this business*). Macbeth utilizza la stessa espressione metaforica (*business*) già impiegata dalla moglie, e precedentemente ricordata (solo 8 ricorrenze di *business* nella tragedia, e tutte in bocca alla coppia *imprenditoriale*: 5 a lui, 3 a lei). Ma qui la Lady di ferro lo blocca, imponendogli il ricatto dell'amore: «Da questo momento io riconosco per tale il tuo amore» (*From this time such I account thy love*). Qualcuno traduce «D'ora innanzi così misurerò il tuo amore», ma il verbo *to account* (che pure vale *riconoscere, giudicare, misurare*) riporta etimologicamente a *count, conto*. Siamo a *una resa dei conti*; è a questo punto che Macbeth deve esibire tutto l'amore che ha sempre dichiarato di nutrire per la sua donna. E, in primo luogo, Macbeth deve dimostrare di essere uomo. Lady sa come prendere il consorte, come lisciarne il pelo dal verso giusto. Gli dà del «codardo» (*coward*), e se Macbeth ribatte che egli può fare solo tutto ciò che è degno di un «uomo», Lady replica sprezzante, martellando due volte sul sostantivo *uomo*:

[...] Quale bestia allora fu quella
che ti indusse a svelarmi questo piano?
Quando pensavi di realizzarlo, allora eri un uomo (*a man*);
e se fossi più di quel che eri,
allora tanto più saresti quell'uomo (*the man*).

A Macbeth non resta che arrendersi, riconoscendo la superiore tempra maschile della moglie («Metti al mondo soltanto maschi! La tua indomita tempra non dovrebbe forgiare niente altro che uomini»). Ha scritto con acre brillantezza Jan Kott: «Qui, in questa coppia senza figli, o i cui figli sono morti, l'uomo è lei. Esige da Macbeth il compimento dei delitti come una prova di virilità, quasi come un atto d'amore»².

Arrendersi, per Macbeth, vuol dire però accettare la sfida, significa mostrarsi uo-

2. J. Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1964, p. 83.

mo, ed è lui dunque ad uccidere. A cosa fatta, in II.2, Lady dichiarerà che l'avrebbe fatto anche lei, se il re, mentre dormiva, «non avesse assomigliato a suo padre» (*Had he not resembled my father as he slept, I had done't*). C'è un *limite* anche per Lady, un margine di umanità, oltre il quale non può andare. Avrebbe forse potuto spaccare la testa al figlio infante – come diceva – ma non ha potuto pugnalarne un'immagine paterna. Shakespeare si preoccupa di cogliere molto precocemente – sin da II.2, ancora dentro l'atmosfera esaltata e delirante dell'omicidio – una prima traccia che spiega, alla lontana, il cedimento finale della donna, il suo essere rósa dai rimorsi nel quinto atto, sino alla morte espiatrice. Peraltro, Macbeth è riuscito, sì, per un attimo, a elevarsi al di sopra di sé, ma per ripiombare immediatamente nella depressione e nell'angoscia: «Basterà tutto il grande oceano di Nettuno a lavare questo sangue dalla mia mano?». Parla – in II.2 – esattamente come parlerà Lady in V.1, nella celebre scena del sonnambulismo, quando si frega continuamente le mani per cancellare le macchie del sangue versato («Qui c'è ancora odore di sangue. Tutti i profumi di Arabia non lo toglieranno da questa piccola mano»). E da qui (II.2), fino al termine del terzo atto, per tutta la sezione centrale della tragedia, non sarà per Macbeth che un calvario di ossessioni e di incubi, sino alla grande scena del banchetto, durante il quale vede (o crede di vedere) lo spettro di Banquo, da lui fatto uccidere insieme a tanti altri. E di nuovo interverrà la consueta frustata psicologica di Lady, per cercare di reprimerne la paura, davanti agli ospiti del banchetto: «Sei un uomo (*Are you a man*)? [...] Oh, questi sussulti e trasalimenti (impostori della vera paura) sarebbero indicati per un racconto da donniciuola (*a woman's story*) [...] Che, proprio castrato dalla follia (*What, quite unmanned in folly*)?». Il verbo *to unman* (da cui *unmanned*) è costruito etimologicamente su *un-man*, togliere forze, castrare, evirare, annullare cioè la radice genitale della essenza maschile. Qualche traduttore rende più urbanamente con «Non sei più uomo per questa follia?». Lady lavora costantemente sulla contrapposizione maschile/femminile. Ma è l'ultimo sforzo della donna, completamente assente in tutto il quarto atto. Con V.1 ritorna in scena Lady, ma ormai stravolta e sconvolta, come una folle, resa catatonica dalla condizione di sonnambula, nella mirabile celeberrima scena.

È come se Lady si fosse bruciata per alimentare la forza di Macbeth, come se avesse rovesciato la sua forza in lui. Il duo diabolico quale *sistema di vasi comunicanti*. L'energia di Lady ha retto e guidato la coppia nei primi tre atti; negli ultimi due la donna non c'è più, sopravvive il solo marito, in cui però sono stati trasfusi felicemente un dinamismo e un coraggio che gli erano mancati nei primi tre atti. L'uomo e la donna sono due facce della stessa medaglia. Lady è stata piegata dalla intensità degli eventi.

Curiosamente, Macbeth si rivela *autonomo* solo a partire dal momento in cui la moglie *scompare*. Ella vive – per così dire – in lui, il quale però, per parte sua, conserva un rapporto di affetto e di attenzione per la donna. È preso dai preparativi della battaglia finale, ma trova il tempo per chiedere al medico *come stia la sua paziente*, e auspica per lei «qualche dolce oblioso antidoto», che la liberi dalle memorie troppo dolorose che pesano sul suo cuore. La morte di Lady (V.5) è per Mac-

beth un momento importante, è l'occasione di una epifania folgorante (probabilmente la più intensa di tutto il teatro shakespeariano):

Più avanti avrebbe dovuto morire.
Ci sarebbe stato il tempo per una parola siffatta –
domani, e domani, e domani,
striscia a piccoli passi da un giorno all'altro,
fino all'ultima sillaba del tempo prescritto (*recorded time*);
e tutti i nostri ieri avranno illuminato a degli stolti
la via verso la polvere della morte. Spegniti, spegniti, corta candela!
La vita non è che un'ombra in cammino, un povero attore,
che si pavoneggia e si sbraccia la sua ora sul palcoscenico
e dopo non se ne sente più nulla. È una storia
raccontata da un idiota, piena di rumore e di furia,
che non significa niente.

Shakespeare ricorre a una triplice metafora per accostarsi al senso ultimo della vita. Comincia con il disegno di una pura figurazione, *un'ombra*, che non è necessariamente l'ombra di una persona umana; può essere benissimo l'ombra di un animale o di un oggetto, di uno scorcio paesistico o di altro ancora. Ma si tratta di un'ombra *in cammino* (*a walking shadow*), perché Shakespeare ama il tema del viaggio, del percorso, per indicare il tempo della vita (ricordiamo Otello, quando si uccide: «Sono arrivato alla fine del mio viaggio»). Poi, in seconda approssimazione, dopo l'ombra, il profilo dell'attore (*player*). Potrebbe sembrare un potenziamento dell'immagine, dall'*ombra* all'*attore*, dal puro disegno alla persona umana. Ancora il ricorso al valore emblematico del teatro, come già in *Amleto*. Ma là erano dei teatranti specializzati nelle tragedie (*the tragedians of the city*, erano definiti, «tragici della città»). Qui non siamo in presenza di un attore che reciti, che imponga l'esercizio della parola: *a poor player that struts and frets his hour upon the stage and then is heard no more*. Si accampa più il profilo di un mimo, che quello propriamente di un attore di prosa; o comunque è un attore di cui viene sottolineata *la gestica*, il suo dimenarsi e sbracciare sulla scena. Diciamo un attore di rango basso, definito non a caso *un povero attore* (*a poor player*), di cui presto non si sa più nulla. Siamo ancora sulla linea dell'icona, del segno astratto, in continuazione della prima fantasia, dell'*ombra*. Solo in terza approssimazione giungiamo alla persona umana che parla, che racconta, che espone. Finalmente c'è una storia, ma è una storia raccontata da un idiota (*It is a tale told by an idiot*). La persona umana, quando arriva, non ha nemmeno le fattezze del *povero attore*, bensì quelle degradate del perfetto demente: la storia che racconta non ha forma, non ha costruzione, non ha logica: è suono, non logos, è solo piena di rumore e di furore, e non significa niente (*full of sound and fury, signifying nothing*).

A qualche critico è sembrato un congedo freddo alla moglie tanto amata, ma non è affatto così. Nel tempo lungo della tragedia Macbeth è maturato (imparando a fare a meno della moglie). Ma, soprattutto, attraverso il travaglio della con-

sorte (il suo dramma segreto, la sofferenza che non vediamo, che avviene fuori scena; poi il suo suicidio), Macbeth ha preso coscienza di qualcosa di capitale. Un piccolo mistero, su cui dobbiamo indagare. Ma prendiamolo alla lontana.

Abbiamo detto che c'è *un passato di maternità*. Lady ha allattato (sicché non si capiscono certe affermazioni drastiche della critica, circa la sua sterilità, la sua mancanza di figli, che non hanno fondamento alcuno). I figli saranno morti, ma ci sono stati. E fino a un certo punto c'è anche *un futuro di maternità* (penso alla citata battuta del marito in I.7, «Metti al mondo soltanto maschi! La tua indomita tempra non dovrebbe forgiare niente altro che uomini»). Ma – fra *un passato* e *un futuro* – non c'è *un presente di maternità*. Il testo, su questo punto, è chiaro, ed è anche insistente: «non avendo io un figlio che mi succeda» (*no son of mine succeeding*) dice Macbeth in III.1; e il grido di Macduff, in IV.3, che non può vendicare l'uccisione dei suoi figli operata dal tiranno: «Lui non ha figli» (*He has no children*). Dunque, Lady Macbeth – diciamo – ha avuto figli che sono morti. In qualche modo *si è sottratta alla maternità*. Interrogiamoci se è un fatto accidentale o non, piuttosto, un fatto simbolico. Certo, l'assenza di una dimensione materna spiega il carattere *maschile* di Lady. Ma forse c'è molto di più. Potremmo pensare che *la maternità è l'orologio della donna*. Che sono i figli a suggerire *la dimensione della temporalità*. L'assenza dei figli consente ai coniugi Macbeth di vivere in *un'illusione di eternità*. La parte sgradevole della profezia delle Streghe è *sgradevole* proprio nella misura in cui ripropone *la centralità dei figli* (dei figli di Banquo), e dunque la centralità della dimensione temporale. Di qui la furia omicida di Macbeth: che punta a uccidere Banquo, ma soprattutto i figli di Banquo. Distruggere i figli di Banquo significa distruggere lo sviluppo temporale, fissarsi nel sogno delirante di un eterno presente.

Vista in questa luce, la tragedia di *Macbeth* non è tanto *la tragedia del potere*, del potere politico, bensì *la tragedia del potere del tempo*, del conflitto con il tempo. Ma è propriamente la Lady a incarnare in modo più risoluto *il combattimento con il tempo*; è lei a guidare la lotta tesa a eliminare il tempo. Il personaggio è stretto fra due immagini-chiave, lancinanti: da un lato il proprio neonato, che sarebbe pronta a uccidere; e dall'altro il proprio padre (colto nella straordinaria somiglianza con Duncan), che non riesce a uccidere. Una pulsione di violenza e di aggressività mortale condotta sul *dopo* e sul *prima*, sul proprio figlio e sul proprio padre, sul *seme* e sulla *radice*, ai due estremi, insomma, della catena generazionale. È Lady lo strenuo guerriero che lotta contro il tempo, alla ricerca dell'eternità. Finché lei occupa la scena, Macbeth è *protetto*, in qualche modo immune, rispetto alla sensazione dolorosa che il tempo esiste. Tutto cambia con l'uscita di scena di Lady. Il quarto e il quinto atto – i due atti in cui Lady viene meno e scompare – sono gli atti in cui Macbeth prende coscienza della realtà temporale. Il secondo incontro con le Streghe (IV.1) gli garantisce una duplice profezia (Macbeth cadrà solo quando il bosco di Birnan muoverà contro il castello di Dunsinane; Macbeth potrà essere ucciso solo da un uomo non nato da donna) che – a tutta prima – è fonte di euforia. Ma si noti il nesso stringente fra *rifiuto di maternità* e *sorta di immortalità*: «nessun

nato di donna potrà far danno a Macbeth» (*none of woman born shall harm Macbeth*). E tuttavia è proprio qui che si ha una prima decisiva incrinatura, una prima fondamentale intuizione dei limiti invalicabili dell'esistenza umana:

[...] il nostro altolocato Macbeth
vivrà il corso intero della natura, pagherà il suo ultimo respiro
al tempo e al costume mortale.

Così parla di se stesso, in terza persona, Macbeth, in IV.I. Si è disquisito molto sull'aggettivo «altolocato» (*high-placed*) ma va letto nel contesto, tenendo conto dei versi precedenti, i quali assicurano che Macbeth non sarà sconfitto finché il grande bosco di Birnan «non avanzi verso l'alto colle di Dunsinane» (*to high Dunsinane Hill*). Il verbo *to high*, letteralmente «salire», riporta a *high-placed*. Se il castello sta su una «collina» (*Hill*), Macbeth è *piazzato in alto*, cioè, appunto, *altolocato*.

S'intende che Macbeth fa affidamento sul fatto che le leggi della natura impediscano agli alberi di un bosco di strappare le proprie radici, per mettersi a camminare verso l'alto di una collina. Macbeth invoca a propria difesa la Natura che ha sistematicamente violentato. Siamo di fronte a una contraddizione profonda, tragica. Il tempo, il fluire delle generazioni, la catena padre-figli: tutto questo è inscritto nella Natura, in quella Natura che Lady Macbeth e suo marito disperatamente contrastano.

I nodi si sciolgono con la morte di Lady. Dinanzi alla sua scomparsa, Macbeth ha l'illuminazione ultima. La morte esiste, è comunque *inevitabile*, ma Lady avrebbe potuto morire *più avanti*. La sua scomparsa improvvisa e imprevedibile chiarisce a Macbeth, come una seconda formidabile epifania, che si può anche morire *prima*, prima della fine del *corso intero della natura*. Prima o dopo, Lady sarebbe morta, come tutti, ma è avvenuto *prima* e non *dopo*. Nel momento in cui l'evento funebre si compie, prima del tempo previsto e prevedibile, Macbeth registra una acquisizione di consapevolezza, comprende che, comunque, la vita non ha senso, è una storia *signifying nothing*, «che non significa niente». Sicché, in definitiva, non ha nemmeno importanza cercare di vivere il più a lungo possibile. Non per nulla possiamo cogliere una battuta di stanchezza in questo instancabile combattente, che pure decide di vendere cara la pelle, di battersi fino all'ultimo: «Ho vissuto abbastanza» (*I have lived long enough*).

Rimasto solo (ma Macbeth è *solo* anche prima che Lady si suicidi; è solo da quando la donna non è più al suo fianco, da quando i nervi di lei hanno ceduto, dal quarto atto in poi), il personaggio si ritrova nel suo profilo antico di guerriero, nella pratica militare in cui è vissuto professionalmente. L'intero quinto atto è scandito da una nota epica, un comando ricorrente allo scudiero, con piccole variazioni: «Dammi la mia corazza» (*Give me my armour*, oppure *Give me mine armour*), «Mettimi la corazza, dammi la mazza» (*Put mine armour on, give me my staff*). E ricorrenti sono i timbri eroici: «Combatterò finché non mi strapperanno la carne dalle ossa», «Almeno morremo con l'armatura addosso». La metafora del teatro

attraversa di nuovo la mente di Macbeth, che rinuncia però «a recitare (*play*) la parte dello sciocco romano» che, sconfitto, si getta sulla propria spada. Nella consapevolezza piena e assoluta della insensatezza della vita, Macbeth intende morire come è sempre vissuto, da combattente: «Finché vedo dei vivi, le ferite si adattano meglio a loro».

Dunque, provo a sintetizzare. *Macbeth* non tanto come *tragedia del potere*, come storia dell'attrazione del male, ma, piuttosto, come storia dell'assurdità dell'esistenza, della ferita incomprensibile del tempo e della morte. Se questo è vero, però, va ri-pensato anche il principale antagonista di Macbeth. Arrivo così alla seconda parte del mio titolo molto provocatorio, circa il fatto che possa esserci qualcuno *più mostro di Macbeth*, secondo me Macduff. Messa così, appare davvero una *boutade* senza fondamento. Una sfida assurda (e ridicola) alla dura sentenza di Auden: «È difficile dire qualcosa d'inedito, di sorprendentemente nuovo sul *Macbeth*, l'opera forse più famosa di Shakespeare»³. La critica insiste da sempre sulla contrapposizione tra polo negativo e polo positivo: «da un lato un individuo che pensa solo al proprio interesse, dall'altro una società che tende al bene collettivo»⁴. Guardiamo però da vicino *the good Macduff*, come viene chiamato il portabandiera del *bene collettivo*. Guardiamolo con occhi non sospetti, quelli di sua moglie, a colloquio con Ross in IV.2:

LADY MACDUFF Saggezza! Lasciare sua moglie,
lasciare i suoi bambini, la sua magione e i suoi titoli
in un luogo da cui lui stesso fugge?
Non ci ama: gli manca il tocco della natura.
Il povero scricciolo, il più piccino degli uccelli,
combatte contro il gufo, mentre i suoi nati stanno nel suo nido.

Siamo in presenza di dichiarazioni molto forti: «Non ci ama» (*He loves us not*), «gli manca il tocco della natura» (*he wants the natural touch*). Il sostantivo *natura* (*nature*) e gli aggettivi derivati (*natural*, *unnatural*) sono fondamentali in *Macbeth*, che è la storia di una violenza contro l'ordine della natura (Duncan, *re buono*, ucciso a tradimento dal suo ospite, che è anche suo «cugino»). Sicché – per la legge del contrappasso – Macbeth sarà sconfitto solo e soltanto quando la natura offesa si rivolterà contro di lui: quando il bosco di Birnan strapperà le radici degli alberi per mettersi in marcia e risalire verso l'alto del colle dove sta il castello di Dunsinane; e quando a Macbeth si opporrà un uomo *non nato da donna*, cioè un mostro *innaturale*.

Ebbene, se Macbeth è il demone dell'Anti Natura, è curioso che Macduff – il presunto *angelo buono* – sia anche lui estraneo alle leggi della natura, incapace di

3. W.H. Auden, *Lezioni su Shakespeare*, a cura di A. Kirsch, trad. it., Adelphi, Milano 2006, p. 284.

4. Lombardo, *Lettura del «Macbeth»*, cit., p. 186.

fare ciò che fa il più piccolo degli uccelli, difendere la propria famiglia contro la violenza del gufo. S'intende che l'*innocentista* Agostino Lombardo nemmeno si pone il problema (scrive, a commento della battuta di Lady Macduff sopra riportata, di «ingiusta accusa rivolta a Macduff»⁵), ma gli studiosi di valore non hanno potuto evitare di interrogarsi problematicamente. Auden, per esempio: «E la motivazione della fuga di Macduff non risulta chiara»; «Durante il Medioevo, la prima cosa che avrebbe fatto un uomo deciso a ripudiare il patto di fedeltà feudale sarebbe stata una manovra per mettere al sicuro moglie e figli»⁶. Tuttavia la soluzione prospettata da Auden – nella sua *aleatorietà*, per non dire *inconsistenza* – non fa che rilanciare la gravità del comportamento di Macduff: «Dobbiamo supporre che siano andati persi alcuni passi relativi all'incertezza di Macduff su come schierarsi. Conoscendo la ferocia di Macbeth, perché mai agisce in modo così folle?»⁷.

Già, perché agisce in modo così folle? Se lo chiede la moglie, ma se lo chiede anche Malcom, assai sospettoso nel dialogo che ha con lui in IV.3. Macduff è venuto in Inghilterra per schierarsi al fianco di Malcom, ma Malcom teme sia una trappola, ritiene che Macduff faccia il doppio gioco. Non può infatti aver lasciato la Scozia, tradito Macbeth, e abbandonato contemporaneamente i suoi cari alla mercé delle inevitabili vendette del tiranno: «Perché lasciaste tanto in fretta (*in that rawness*) moglie e figli (quei motivi preziosi, quei forti nodi d'amore) senza nemmeno prendere congedo (*without leave-taking*)?». Uso sostanzialmente in queste pagine la traduzione di Agostino Lombardo pubblicata nei «Meridiani» di Mondadori, ma l'espressione *in that rawness* non mi sembra traducibile nel troppo morbido «tanto in fretta». Il termine *rawness* vale «crudeltà», da *raw*, «crudo». C'è una oggettiva *brutalità* nel modo con cui Macduff scappa in Inghilterra rompendo con Macbeth: non ne informa nemmeno la moglie, non prende neppure congedo da lei (*without leave-taking*).

Macduff non replica alla domanda imbarazzante di Malcom. Shakespeare non mette in bocca a Macduff una qualche risposta, e, per di più, inventa un montaggio *crudele* altamente emotivo. In II.4 Macduff ci fa capire che sta maturando una dissociazione politica rispetto a Macbeth. «Andate a Scone?» gli chiede Ross, dove Macbeth sarà incoronato come nuovo re, e Macduff risponde che no, tornerà nel proprio castello («No, cugino, vado a Fife»). Dopo di che Macduff esce di scena, ma lo vediamo a sapere solo in IV.2, nel dialogo fra Lady Macduff e Ross. Una lunga zona d'ombra – fra II.4 e IV.2 –, una lunga assenza di Macduff, ma ai due estremi lo stesso personaggio, il cortigiano Ross, figura ambigua, opportunista, pronto ad andare a Scone, a rendere omaggio alla incoronazione di Macbeth; epure è lui a rischiare la vita per rendere visita alla moglie di Macduff, come dice nel momento in cui si accomiata: «Se dovessi stare più a lungo sarei tanto sciocco

5. Ivi, p. 206.

6. Auden, *Lezioni su Shakespeare*, cit., pp. 297, 443. Davvero incomprensibile ciò che scrive Lombardo, sempre a proposito di Lay Macduff: «la presunta [?] colpa del marito le appare grave proprio perché li mette in pericolo» (Lombardo, *Lettura del «Macbeth»*, cit., p. 207).

7. Auden, *Lezioni su Shakespeare*, cit., p. 297.

che farei la mia disgrazia e la vostra afflizione: prendo congedo immediatamente (*I take my leave of you*)». Si noti la concordanza terminologica con quanto abbiamo visto a proposito di Macduff, il quale se ne va, insalutato ospite, *without leave-taking*. Anche il pavido e opportunista cortigiano mostra più dignità di Macduff. Ross, comunque, è presentato nella tavola dei personaggi come un *barone della Scozia*, al pari di Macduff. Ha la nobiltà del rango sociale, e un grado di parentela con Lady Macduff, che chiama «cugina». Il Messaggero che arriva, appena partito Ross, è invece un umile e anonimo popolano («Voi non mi conoscete, anche se io conosco il vostro nobile rango»), ma anche lui rischia la vita per cercare di salvare la vita di Lady Macduff («Temo che qualche pericolo vi si avvicini: se volete accettare il consiglio di un pover'uomo, non fatevi trovare qui, andate via con i vostri piccoli»). La sequenza temporale esalta la drammaticità degli eventi: i sicari si stanno avvicinando al castello, e tutti coloro che accorrono ad avvertire Lady Macduff mettono a repentaglio la propria pelle, e di più chi arriva dopo, il Messaggero più di Ross. Tutti si mettono in gioco, tutti fanno qualcosa per soccorrere Lady Macduff e i suoi figli, tranne Macduff, che ha abbandonato il castello senza nemmeno farne parola alla moglie. Il dialogo di Lady Macduff e Ross si apriva infatti su un interrogativo, su una domanda angosciata della donna a Ross: «Che cosa aveva fatto per indursi a fuggire dal paese?».

Ma il pathos della scena deve molto anche allo scambio di battute fra Lady Macduff e il maggiore dei suoi figli, che si incrocia e si sovrappone alle presenze di Ross e del Messaggero. Linguaggio scherzoso e intenzionalità drammatiche si mescolano:

LADY MACDUFF	Briccone, tuo padre è morto. E che farai, ora? Come vivrai?
FIGLIO	Come gli uccelli, mamma.
[...]	
FIGLIO	Mio padre era un traditore, mamma?
LADY MACDUFF	Sì che lo era.
FIGLIO	Che cos'è un traditore?
LADY MACDUFF	Uno che giura e mente.

È un *idillio familiare* sull'orlo del baratro. Ma quando giungono i sicari, entrambi i personaggi – madre e figlio – danno il meglio di sé. Lady Macduff non ha fin qui nascosto il suo risentimento nei confronti del marito che l'ha abbandonata, ma mostra la forza eroica di difenderlo, replicando all'assassino che le chiede dove sia suo marito («In nessun luogo così sconosciuto, spero, in cui uno come te possa trovarlo»). E sublime è il bambino, che dà del mentitore all'assassino slanciandosi a definire suo padre «un traditore» («Menti, canaglia pelosa!») e che, ferito a morte, implora la madre di scappare («Mi ha ucciso, madre! Fuggi, ti scongiuro»). Shakespeare costruisce una *scena umana* che è il *doppio* della *scena animale* evocata da Lady Macduff: anche lo scricciolo, il più piccolo degli uccelli, si batte contro il grande gufo, a protezione del suo nido. Animali e umani, uccelli e persone, uomini donne bambini, tutti mostrano di avere *the natural touch*, in tutti è operante l'im-

pronta della natura. Tutti, tranne Macduff. Shakespeare prolunga in maniera consapevole la metafora. Quando annuncia a Macduff (IV.3) lo sterminio della sua famiglia, Ross parla di *murdered deer*, di «selvaggina assassinata», ed è lo stesso Macduff – con impassibile cinismo – a riprendere la stessa rete terminologica:

Tutti i miei piccoli? Hai detto tutti?

O nibbio infernale (*hell-kite*)! Tutti? Come, tutti i miei picccoli pulcini (*chickens*), e la loro chioccia (*dam*), con un solo colpo d'artiglio (*swoop*)?

Bisogna proprio non avere occhi per non vedere che Macduff è fuori dall'orizzonte dei comportamenti *naturali* (animali e umani). Resta il mistero di questa sua indole *anti-naturale*, ma si tratta, a ben vedere, di un *piccolo mistero*, se riflettiamo su chi è esattamente Macduff, *no woman born*, «non nato da donna». Gli studiosi non sembrano aver capito il senso profondo della immagine; pensano con la sensibilità moderna: un bambino nato da taglio cesareo è un bambino come un altro. Ma in realtà le cose stanno in termini assai differenti. Per la legge romana era vietato seppellire una donna incinta se prima non ne veniva prelevato il feto, mediante l'incisione dell'addome e dell'utero, *caeso matris utero*, dall'utero tagliato della madre. Almeno sino alla fine dell'Ottocento la prassi medica non riesce a garantire la sopravvivenza della madre sottoposta a taglio cesareo, che dunque resta *un'esperienza di morte*, e non già *un'esperienza di vita*. L'espressione *no woman born* è una formula assai forte, significa che il neonato è nato da *un cadavere*, da *una donna morta*, e non già da *una donna (viva)*. Si osservi che la profezia delle Streghe passa – in questo caso – attraverso l'apparizione di «un bimbo insanguinato» (*a Bloody Child*); è lui che assicura che *none of woman born shall harm Macbeth*. Un legame strettissimo stringe la visione magica a Macduff; il bimbo insanguinato è l'immagine di Macduff che sorge dal ventre inciso a sangue della propria madre. Sin dalla sua nascita Macduff svela un destino impastato con la morte, e non già con la vita.

Ma affiora anche – occorre riconoscerlo – un fantasma segretamente *antifemminile*: la nascita si afferma sul cadavere della donna, della madre. C'è una violenza maschile che si abbatte sul *femminile*. Sorprende l'aggettivo *womanly* che utilizza Lady Macduff nella sua ultima battuta, sul ciglio dell'abisso, in attesa dell'irruzione dei sicari: «E dunque innalzerò una difesa femminile (*womanly defence*) dicendo: Non ho fatto alcun male?». Macduff sembra prigioniero del suo passato, incapace di sottrarsi alla *ripetizione*: la distruzione del governo del tiranno, la nascita di una comunità *liberata* si realizza unicamente sulla carneficina di Lady Macduff e della sua maternità. O meglio, detto in modo paradossalmente opposto: Macduff è l'unico che può liberare il mondo dal mostro Macbeth, perché è lui stesso un mostro, *più mostro di Macbeth*. La tragedia *Macbeth* quale spietata interrogazione sul male del mondo, ma la risposta è che non c'è limite al male, che il male è schiacciato solo da altro male.