

The Cardozo Electronic Law Bulletin

Macbeth oltre Amleto
Un distico tragico tra Elisabetta Tudor
e Giacomo Stuart
Cristina Costantini

Law and the Empire
Some Reflections about Legal Aesthetics
and Comparative Law
Mauro Balestrieri

Recensione a Jean d'Aspremont,
*After Meaning. The Sovereignty of Forms in
International Law*, Edward Elgar, 2021
Pier Giuseppe Monateri

The Cardozo Electronic Law Bulletin

EDITOR IN CHIEF

Pier Giuseppe Monateri
(Università degli Studi di Torino; Sciences Po-Parigi)

MANAGING EDITORS

Cristina Costantini (Università degli Studi di Perugia)
Mauro Balestrieri (Università degli Studi di Torino)

SCIENTIFIC COMMITTEE

Ermanno Calzolaio (Università degli Studi di Macerata)
Duncan Fairgrieve (British Institute of International and
Comparative Law)
Maria Rosaria Ferrarese (Università degli Studi di Cagliari)
Günter Frankenberg (Goethe-Universität)
Tommaso Edoardo Frosini (Università Suor Orsola
Benincasa di Napoli)
Maria Rosaria Marella (Università degli Studi di Perugia)
Giovanni Marini (Università degli Studi di Perugia)
Ugo Mattei (Università degli Studi di Torino)
Antonello Miranda (Università degli Studi di Palermo)
Horatia Muir Watt (Sciences Po-Parigi)
Roberto Pardolesi (LUISS Guido Carli)
Giorgio Resta (Università di Roma Tre)
Salvatore Sica (Università degli Studi di Salerno)

REFEREES

Daniela Carpi (Università degli Studi di Verona)
Virgilio D'Antonio (Università degli Studi di Salerno)
Francesco Di Ciommo (LUISS Guido Carli)
Rocco Favale (Università degli Studi di Camerino)
Mauro Grondona (Università degli Studi di Genova)
Pablo Moreno Cruz (Universidad Externado de Colombia)
Alessandra Pera (Università degli Studi di Palermo)
Federico Pizzetti (Università degli Studi di Milano)
Alessandra Quarta (Università degli Studi di Torino)
Giovanni Maria Riccio (Università degli Studi di Salerno)
Giovanni Sciancalepore (Università degli Studi di Salerno)
Giovanni Varanese (Università degli Studi del Molise)
Arianna Vidaschi (Università Bocconi)
Andrea Zoppini (Università di Roma3)

Sito web: <https://www.ojs.unito.it/index.php/cardozo/index>
e-mail: celbulletin@gmail.com

©1995-2021 ISSN 1128-322X

CONTENTS

Vol. XXVII Issue 2 2021

- CRISTINA COSTANTINI
- 1 **MACBETH oltre AMLETO**
Un distico tragico tra Elisabetta Tudor e Giacomo Stuart
- MAURO BALESTRIERI
- 22 **LAW AND THE EMPIRE**
Some Reflections about Legal Aesthetics and Comparative Law
- PIER GIUSEPPE MONATERI
- 34 **RECENSIONE**
Jean d'Aspremont, After Meaning.
The Sovereignty of Forms in International Law,
Edward Elgar, 2021, 149 pp.

CRISTINA COSTANTINI

MACBETH oltre AMLETO¹

Un distico tragico tra Elisabetta Tudor e Giacomo Stuart

Abstract Il saggio muove da una sollecitazione intellettuale: il paradigma interpretativo elaborato da Schmitt in *Amleto o Ecuba* può essere dilatato oltre l'ambito ristretto in cui è stato originariamente pensato? La proposta è leggere l'Amleto in stretta connessione con il Macbeth, facendo dei testi, unitariamente considerati, il distico tragico che segna la soglia tra due dinastie, tra due sovranità, tra due *nomoi* della terra. Ciò che si intende sostenere è che l'abissale compiutezza del Macbeth può allungarsi sugli enigmi insoluti dell'Amleto e può, forse, liberarli in parte dalle catene che li hanno trattiene come coaguli di sensi inespressi tra notte e ombra.

Keywords diritto e letteratura; Amleto; Macbeth; Carl Schmitt; Giacomo I; Elisabetta I; simbologia del potere

TABLE OF CONTENTS: 1. “Knock, knock, knock!” Chi bussa alla porta? Il portiere di Elisabetta — 2. “Upon this bank and shoal of time”. Amleto e Macbeth sulla riva della storia — 3. “What is the night? Almost at odds with morning, which is which”. Macbeth e il trapasso di regalità — 4. “The future in the istant”. I due corpi di Lady Macbeth

¹ Il titolo del saggio, come si intende, è volutamente modellato, per le ragioni di cui si darà conto, sul titolo del saggio di Carl Schmitt, *Amleto o Ecuba*; C. Schmitt, *Hamlet Oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Eugen Diederichs Verlaue, Düsseldorf-Köln, 1956 [in traduzione italiana, C. Schmitt, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, Il Mulino, Bologna, 2012].

Open locks, whoever knocks!
Macbeth, IV, I, 46

*Of all man else I have avoided thee:
But get thee back, my soul is too much charg'd
With blood of thine already*
Macbeth, V, VIII, 4-6

1. “*Knock, knock, knock!*” *Chi bussa alla porta? Il portiere di Elisabetta*²

24 marzo 1603. Elisabetta I muore.

L'esistenza storica della Vergine Regina rimane chiusa entro il perimetro temporale di una mistica simbologia: venuta alla luce la vigilia della nascita di Maria, Elisabetta prende congedo dal mondo la vigilia dell'Annunciazione. Si spegne di giovedì, come ogni altro Tudor. L'ordine politico è disassato: finisce il regno della donna sovrana che, per investitura divina o per volontà luciferina, è sopravvissuta a otto Papi e a quattro Re di Francia. La camera privata di Richmond³ diviene il palco su cui sperimentare, fino in fondo, le inesauribili potenzialità della sua presenza drammatica, facendo del tempo rimasto la stoffa dell'ultimo abito di scena. Ed è proprio questa rappresentazione che si consegna a diverse interpretazioni e scritture, ciascuna guidata da una intenzionalità specifica, ma tutte unitariamente destinate a scandire la cronologia degli atti conclusivi. La soglia tra vita e morte diviene legatura tra pagine pubbliche e private. In una sola partitura confluiscono le lettere ufficiali del segretario di Stato, Robert Cecil; il resoconto storico dell'antiquario William Camden; le memorie del cugino della Regina, Robert Carey; i diari di Lady Anne Clifford, di Roger Wilbraham e di John Manningham; i resoconti degli ambasciatori stranieri, le testimonianze delle dame di corte.⁴ In

² Il titolo del paragrafo richiama *Macbeth*, II, III, 3. Il riferimento alla figura del portiere è, inoltre, metafora voluta che utilizza il sovraccarico semantico del termine *porter* usato da Shakespeare per nominare la figura alla soglia del castello di Macbeth. Come ricorda puntualmente Nadia Fusini, *porter* è sia chi porta un peso, un ingombro, sia chi presiede e tutela un passaggio, colui che sta *in limine*; il *porter* è una versione del 'genio', dello spirito tutelare, come viene presentato in numerosi manuali di mitologia d'epoca rinascimentale (in evidente connessione alla etimologia di 'genio', dal latino *gero*, che tra i suoi significati ha quello di portare in grembo ed in questo si ricollega a *gigno*, che sta per generare, procreare). Così, “il geniale portiere non è un famiglio delle sorelle fatali, né un loro agente, ma quel che *porta* nel dramma, il passaggio che *tutela*, il peso che *sopporta* e di cui *si sgrava* trasporta i due significati connessi verso note demoniche, infernali”; N. Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano, 2010, 403.

³ Il Palazzo fatto costruire da Enrico VII, che Elisabetta preferiva tra gli altri ed amava considerare come ‘un caldo nido invernale per la vecchiaia’ (“a warm winter-box to shelter her old age”); A. Strickland, *Lives of the Queens of England*, VI-VII, Lea and Blanchard, Philadelphia, 1850, 217.

⁴ Qui di seguito vengono citate le fonti storiche, facendo riferimento all'edizione consultata: R. Cecil, *Calendar of the Manuscripts of the Most Hon. The Marquis of Salisbury*, Part XII, preserved at Hatfield House, Hereford, 1910; W. Camden, *The History of the Most Renowned and Victorious Princess Elizabeth, Late Queen of England*, IV ed., M. Flesher, London, 1688; R. Carey, *The Memoirs of Robert Carey* (ed. F.H. Mares), Clarendon Press, Oxford, 1972; A. Clifford, *The Diary of the Lady Anne Clifford* (ed. V. Sackville-West), William

questo palinsesto documentale di voci precipita l'inizio del 1603, dal freddo invernale al primo annuncio di primavera, ed ogni giorno srotola la lenta progressione della storia di Elisabetta, fino al suo epilogo.

Di pagina in pagina si consuma il miracolo che ha sublimato il corpo naturale in corpo sovrano: la divina regalità di Elisabetta ora cede all'umanità della sua carne. Come su un nuovo Golgota, la dottrina di Plowden⁵ è inchiodata alla croce del tempo terreno. Una irredimibile fisicità pare sprigionarsi dalla gabbia metafisica in cui è stata trattenuta e chiede di essere riconosciuta con la forza silente propria della supplica.

Non solo le due parti del medesimo corpo (quello peribile e quello immortale) prendono a scucirsi, ma anche il matrimonio con il popolo inglese sembra pronto a sciogliersi. Lo preannuncia un segno profetico: nell'inverno del 1603 l'anello nuziale con il quale Elisabetta è stata consacrata sposa del suo Regno,⁶ sempre indossato dal giorno della sua incoronazione, viene segato dal dito perché è dolorosamente cresciuto nella carne, si è conficcato nelle pieghe della cute e non può più essere agevolmente rimosso.⁷ Un presagio che le sorelle fatali del Macbeth

Heinemann, London, 1924; R. Wilbraham, *The Journal of Sir Roger Wilbraham for the years 1598-1616*, Vol. X, Offices of The Royal Historical Society, London, 1902; J. Manningham, *The Diary of John Manningham of the Middle Temple 1602-1603* (ed. R. Parker Sorlien), Published for the University of Rhode Island by the University Press of New England, Hanover, 1976; J. Chamberlain, *The Chamberlain Letters. A Selection of the Letters of John Chamberlain concerning life in England from 1597 to 1626* (ed. E. McClure Thomson), Putnam's Sons, New York, 1965; F. von Raumer, *Contributions to Modern History, from the British Museum and the State Paper Office: Queen Elizabeth and Mary Queen of Scots*, Charles Knight, London, 1836 (ove è possibile leggere la traduzione dei dispacci dell'ambasciatore francese a corte, Comte de Beaumont); *Calendar of the State Papers, Venice*, Vol IX e X (dove è possibile leggere la traduzione dei resoconti dell'ambasciatore veneziano Carlo Scaramelli); H. Tootell, *Dodd's Church History of England* (ed. M.A. Tierney), 1737 e J. Nichols, *Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth*, Vol. III, 1823, 612-13 (in cui è possibile trovare il manoscritto della dama di compagnia di Elisabetta, Elizabeth Southwell, intitolato *A True Relation of what succeeded at the sickness and death of Queen Elizabeth*).

⁵ Si fa ovviamente riferimento alla dottrina dei due corpi del Re, l'uno fisico, naturale, peribile, l'altro politico, mistico, intangibile ed incorruttibile; E. Plowden, *The Commentaries or Reports*, printed by Catharine Linton and Samuel Richardson, London, 1761, 231. Notoriamente sulla dottrina di Plowden Ernst Kantorowicz costruisce le tesi del proprio capolavoro, E.H. Kantorowicz, *I due corpi del Re*, Einaudi, Torino, 1989 e 2012. Per una interpretazione intertestuale e genealogica della metafora che consente di apprezzarne, comparativamente, l'incidenza nella costruzione di diverse tradizioni culturali, C. Costantini, *Nomos e Rappresentazione. Ripensare metodi e funzioni del diritto comparato*, Mimesis, Milano, 2017, 461 ss.

⁶ La valenza attribuita all'anello ricevuto il giorno dell'incoronazione è la traduzione politica e secolare del valore nuziale già riconosciuto, dalla dottrina canonistica, all'anello consegnato secondo il rito di ordinazione episcopale. Il fenomeno si inquadra, pertanto, nelle note dinamiche traspositive di cui si alimenta la moderna teologia politica. Durante l'Alto Medioevo l'anello conferito al principe all'atto dell'investitura doveva intendersi esclusivamente come *signaculum fidei*, così da poter essere distinto, per significato, dall'anello con cui il vescovo, al momento dell'ordinazione, diveniva *sponsus*, marito della Chiesa. Già nel tardo Medioevo, però, la metafora dello sposalizio secolare – trasposizione dell'originario sposalizio ecclesiologico – era divenuta popolare in quanto percepita di particolare significato dal punto di vista costituzionale, come ricorda bene Kantorowicz; E. Kantorowicz, *I due corpi del Re*, 208-209.

⁷ Annota Camden: “[...] [S]he then commanded that Ring wherewith she had been as it were joyned in Marriage to her Kingdom at her Inauguration, and had never since taken off, to be filed off from her Finger, because it was so grown into the Flesh, that it could not be drawn off. Which was taken as a sad Omen, as if it portended that her Marriage with the Kingdom, contracted by that Ring, would now be dissolved”; W.

avrebbero potuto predire bene con il loro sinistro parlare, anticipando, nel suono di un imperfetto fraseggio,⁸ quello che il periodare inevitabile della storia avrebbe comunque portato a compimento.

Se il segno del comando abbandona il corpo della Regina, qualcosa le penetra dentro, corrompendone lo spirito. Questa volta, però, non esiste strumento in grado di estrarre o dissolvere il male oscuro che viene a possederla. Un sordo malessere paralizza lo sguardo e rende muti i sensi. La tristezza di Gloriana si fa orizzonte di tramonto per Astrea. Chi sta intorno a lei, sia pure per diversi uffici e animato dai più vari propositi, restituisce una comune sensazione di infelicità e di afflizione,⁹ o, più propriamente, come dai più è qualificata, di melancolia,¹⁰ radicata ed irremovibile,¹¹ inconsapevole prefigurazione di quello stato intimo che avrebbe così profondamente affascinato la generazione a venire.¹² Inutile cercarne le cause;

Camden, *The History of the Most Renowned and Victorious Princess Elizabeth, Later Queen of England*, M. Fleisher, London, 1688, 659. Lo stesso anello era stato esibito da Elisabetta alla delegazione parlamentare che nel 1599 la esortava a sposarsi per assicurare una successione legittima al Trono inglese. La vera nuziale al dito diceva che un sacro vincolo era già stato contratto. È sempre Camden ad offrire il resoconto dell'episodio e a riportare il discorso della Regina, così che tra i due passi in cui l'anello diventa protagonista – all'inizio e alla fine del regno di Elisabetta – si delinea un perfetto rinvio intertestuale. Questa la rappresentazione di Elisabetta di fronte ai membri del proprio Parlamento: “And therefore it is, that I haue made choyce of this kinde of life, which is most free, and agreeable for such humane affaires as may tend to his seruice onely; from which, if eyther the marriages which haue beene offered mee by diuers puissant Princes, or the danger of attempts made against my life, could no whit diuert mee, it is long since I had any ioy in the honour of a Husband, and this is that I thought, then that I was a private person. But when the publique charge of governing the Kingdome came upon mee, it seemed unto mee an inconsiderate folly, to draw upon my selfe the cares which might procede of marriage. To conclude, I am already bound unto an Husband, which is the Kingdome of England, and that may suffice you: and this [...] makes mee wonder, that you forget your selues, the pledge of this alliance which I haue made with my Kingdome. (And therewithal, *stretching out her hand, shee shewed them the Ring with which shee was giuen in marriage, and inaugurated to her Kingdome, in expresse and solemne termes*)” (il corsivo è mio); W. Camden, *Annales*, printed by G. Purslowe, London, 1625, 27-28.

⁸ Come Macbeth definisce il parlare delle streghe, fatto di frasi sibilline, in cui il vero e il falso stingono l'uno nell'altro (“Stay, you imperfect speakers! Tell me more!”; *Macbeth*, I, III, 69). L'uso del termine ‘imperfetto’ è ovviamente fortemente evocativo, considerata la sua etimologia composta (da *in*, prefisso privativo, e *perfetto* come participio passato di *perficere*, finire, compire).

⁹ O anche di ‘tormento della mente’ (*torment of mind*) come dice Lord Wilbraham (Wilbraham, *The Journal of Sir Roger Wilbraham*, *op. cit.*, 53); un “peculiar grief for some Reason or other”, come aggiunge Camden; W. Camden, *The History*, *op. cit.*, 659. Carey, giunto a Richmond, così descrive lo stato della Regina: “I found her in one of her withdrawing chambers, sitting low upon her cushions. She called me to her. I kissed her hand, and told her it was my chiefest happiness to see her in safety and health which I wished might long continue. She took me by the hand and wrung it hard and said: ‘No Robin I am not well’ and then discoursed with me of her indisposition, and that her heart had been sad and heavy for ten or twelve days and, in her discourse she fetched not so few as forty or fifty great sighs. I was grieved at the first to see her in this plight: for in all my lifetime before I never knew her fetch a sigh but when the Queen of Scots was beheaded”; Carey, *op. cit.*, 57-58.

¹⁰ Il termine è ripetuto. Lo si trova in Camden (*op. cit.*, 659); in Chamberlain (*op. cit.*, 22); in Manningham (*op. cit.*, 207), in Carey, *op. cit.*, 58: “I used the best words I could to persuade her from this melancholy humor; but I found by her it was too deep rooted in her heart and hardly to be removed”.

¹¹ Così, precisamente, Chamberlain, “settled and unremovable melancholy”; Chamberlain, *ibidem*.

¹² Tra gli studi sulla melancolia come fenomeno culturale, A. Gowland, *The Worlds of Renaissance Melancholy*. *Robert Burton in Context*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006; M.A. Lund, *Melancholy, Medicine and Religion in Early Modern England*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010; D. Trevor, *The Poetics of*

troppe sono le ipotesi (private e pubbliche) e le congetture, in genere sempre funzionali a sostenere una lettura orientata degli eventi.¹³ Elisabetta non mangia e non dorme, neppure si corica per paura di non più rialzarsi.¹⁴ Sta adagiata su cuscini che la sorreggono,¹⁵ chiusa in una sorta di religiosa meditazione; allontana i medici, rifiuta le cure. Si legge nel suo silenzio, lo si fa parlare attribuendogli il senso degli ultimi gesti. È una ossessiva ricerca maieutica: manca il testamento scritto che avrebbe avviato al difetto di eredi naturali. La Regina in qualche modo deve dire il nome di Giacomo e perciò le si attribuisce il ruolo di protagonista del *dumb show*¹⁶ più impegnativo e meglio riuscito del teatro rinascimentale.¹⁷ Il rivestimento

Melancholy in Early Modern England, Cambridge University Press, Cambridge, 2004; M. Middeke, C. Wald, *The Literature of Melancholia. Early Modern to Postmodern*, Palgrave Macmillan, Houndmills-Basingstoke, 2011; G. Batten, *The Orphaned Imagination. Melancholy and Commodity Culture in English Romanticism*, Duke University Press, Durham, 1998.

¹³ Camden dedica un paragrafo specifico del proprio resoconto al tema (“She groweth melancholick. The probable Reasons thereof”); W. Camden, *op. cit.*, 659.

¹⁴ J. Manningham, *op. cit.*, 207: “shee refused to eate anie thing, to receive any phisike, or admit any rest in bed”; Chamberlain, *op. cit.*, 22: “because she had a persuasion that if she once lay down she should never rise, could not be gotten to bed in a whole week till three days before her death”; per lo stato preoccupante che perdurava dal 9 marzo, pur con la politica precisazione che le facoltà mentali di Elisabetta non erano alterate, R. Cecil, *op. cit.*, 668.

¹⁵ “She had cushions laid for her in the privy chamber hard by the closet door, and there she heard service. [...] She remained upon her cushions four days and nights at the least”; R. Carey, *The Memoirs of Robert Carey*, 58.

¹⁶ Lo spettacolo muto che proprio in epoca elisabettiana trovò il proprio successo: nel silenzio si attua il racconto della pantomima. Al riguardo, D. Mehl, *The Elizabethan Dumb Show. The History of a Dramatic Convention*, Routledge, Abingdon, 1965 (pubblicato originariamente nel 1964 con il titolo *Die Pantomime im Drama der Shakespearezeit*); J. Lopez, *Dumb Show*, in H.S. Turner (ed.), *Early Modern Theatricality*, Oxford University Press, Oxford, 2013, 291-305; S.R. Holman, *The Uses of Silence: The Elizabethan Dumb Show and the Silent Cinema*, in *Comparative Drama*, 2(4), 1968-1969, 213-228. Quanto al *dumb show* di cui Elisabetta viene resa protagonista sul letto di morte, è possibile trovarne una chiara rappresentazione nel resoconto di John Nichols: “Notwithstanding after agayne about 4 a clock in the after noone the next daye being Wednesdaye (after the ArchBishop of Canturbury and other devines had been with her, and left her in a manner speechles, the 3 Lords aforesayd repaired vnto her agayne asking her if she remained in her former resolution, and who should succeed her: but shee not being able to speake was asked by Mr Secretary in this sort, wee beseeche your Maiestie if you remaine in your former resolution and that you would haue the King of Scotts to succeed you in your Kingdome, shew some signe vnto us: whereat suddainely heaving her selfe vpwards in her bed and pulling her armes out of bed shee held both her hands ioyntly to geather ouer her head in manner of a Crowne: wherby as they ghesed she signified that shee did not only wish him the kingdome, but desired the Continuance of his estate: After which they departed, and the next morning (as is aforesayd) shee died”, J. Nichols’s, *The Progresses and Public Processions of Queen Elizabeth – A New Edition of the Early Modern Sources*, (E. Glodring, F. Eales, E. Clarke, J.E. Aercher eds.), IV, Oxford University Press, Oxford, 2014, 219-220. Un’altra versione di *dumb show* ci viene consegnata da Robert Carey: “On Wednesday morning, the twenty-third of March, she grew speechless. That afternoon, by signs, she called for her Council, and by putting her hand to her head, when the King of Scots was named to succeed her, they all knew he was the man she desired should reign after her”; R. Carey, *The Memoirs of Robert Carey*, cit., 59. Ancora attribuisce parola al gesto muto della mano di Elisabetta John Clapham, secondo cui quando fu chiesto se approvasse la successione di Giacomo, la Regina “forthwith lifted up her hand to her head and turned it round in the form of a circle, discovering thereby, as it was said, what she had long before concealed”; J. Clapham, *Elizabeth of England. Certain Observations Concerning the Life and Reign of Queen Elizabeth* (E. Plummer Read and Coveyrs Read eds.), University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1951, 99.

¹⁷ Un’analisi puntuale delle diverse narrative costruite intorno ai silenzi o alle dichiarazioni gestuali di Elisabetta sul letto di morte si trovano in C. Loomis, *The Death of Elizabeth I. Remembering and Reconstructing*

mistico si converte in maschera shakespeariana. Il dramma è¹⁸ nella storia. Quando l'ultima scena è rappresentata, il sipario terreno può chiudersi; il corpo può essere disteso sul letto mortale perché arrendevolmente si consegna al Re dei Re.¹⁹

Nella soglia del trapasso, prima di oscurarsi, il distico incarnato che ha governato l'Inghilterra conclude le sue apparizioni. Come Elisabetta è ormai imprigionata nel contorno delle proprie spoglie, così la città vive serrata entro il perimetro delle proprie porte, sprangate e presidiate da un turno di guardie fisso per evitare insurrezioni e rivolte.²⁰ La Regina ammutisce; il silenzio cala su Londra.

Alle tre del mattino termina una dinastia;²¹ intorno alle dieci l'Inghilterra diventa Stuart: Giacomo VI di Scozia è proclamato Giacomo I, re di Inghilterra e Scozia.²² Robert Cecil ne fa pubblica dichiarazione prima a Whitehall e poi a Cheapside, mentre Robert Carey parte alla volta di Edimburgo per portare la notizia insieme all'anello con zaffiro che Elisabetta aveva promesso a chi avrebbe designato come proprio successore.²³

Si apre un varco temporale in cui, mentre le spoglie della Regina vengono trattate e trasfigurate in effigie per essere esposte durante il corteo funebre, Giacomo scende a tappe da Nord, lentamente, per progressivo avvicinamento. Questa simbolica sospensione termina dopo un mese, quando Giacomo I, giunto a Londra, siede sul nuovo trono ed indossa la nuova corona.

the Virgin Queen, Palgrave Macmillan, New York, 2010. Qui sono contrapposti i resoconti di certi ambasciatori, come il francese De Beaumont, che dichiarano muta la Regina nelle cinque ore antecedenti la morte, tanto da ritenere di fatto preclusa la manifestazione di una positiva volontà in ordine alla propria successione, ai resoconti inglesi, tutti orientati ad attribuire una particolare significatività al minimo gesto di Elisabetta: "Because the Queen had named James to succeed her not in a written will not in a deathbed speech, the King's legal right to the throne depended on Elizabeth being of sound mind and audible voice in her final days. Many of the narratives demonstrate the public and theatrical nature of Elizabeth's death while simultaneously assuring readers that James is the true and legal successor to the Queen"; *ivi*, 25.

¹⁸ Qui si insiste sulla coestensiva sostanza di dramma e storia, al di là delle irruzioni di cui si dirà successivamente.

¹⁹ Al riguardo riporta Robert Carey: "The Bishop kneeled down by her, and examined her first of her faith, and she so punctually answered all his several questions, by lifting up her eyes and holding up her hand, as it was a comfort to all the beholders. Then the good man told her plainly, what she was, and what she was to come to; and though she had been long a great queen here upon earth, yet shortly she was to yield an account of her stewardship to the King of Kings"; R. Carey, *The Memoirs of Robert Carey*, cit., 60.

²⁰ Come annota John Manningham che descrive la "diligent watch and ward kept at every gate and street, day and night, by housholders, to prevent garboiles"; J. Manningham, *The Diary of John Manningham*, cit., 208.

²¹ Come testimoniato da John Manningham: "This morning about 3 at clocke hir Majestie departed this lyfe, mildly like a lambe, easily like a ripe apple from the tree"; J. Manningham, *The Diary of John Manningham*, op. cit., 208.

²² J.F. Larkin, P.L. Hughes (eds), *Stuart Royal Proclamations*, 2 vols, Oxford University Press, Oxford, 1973, I, 1-2.

²³ Così riporta Robert Carey: "And yet I had brought him a blue ring from a fair lady that I hoped would give him assurance of the truth that I have reported. He took it and looked upon it, and said, 'It is enough: I know by this you are a true messenger'; R. Carey, *The Memoirs of Robert Carey*, cit., 63-64. Per la storia dell'anello, *ivi*, 63, nota al rigo 1611.

2. “Upon this bank and shoal of time”. Amleto e Macbeth sulla riva della storia²⁴

Mentre la porta del Regno si apre per accogliere Giacomo, Elisabetta abbandona la scena del mondo con la forza drammatica di un eroe shakespeariano.

Vi è sutura tra teatro e vita, come avverte la scritta che marca la soglia di un altro ingresso, quello del Globe: *Totus mundus agit histrionem*.²⁵

Parafrasando Francis Bacon, il sovrano indossa i paramenti della regalità e poi li dismette quando termina la sua parte; lasciato il palco, raggiunge le quinte dove, come ogni altro attore, si sveste del proprio costume.²⁶

Al pari, in crescente parossismo, il rapporto tra realtà e illusione, verità e finzione interroga Amleto, Otello, Re Lear e si risolve in Macbeth, che, alla fine di ogni orrore, lascia cadere il volto per mostrare la maschera che agisce sul piano della storia, facendo recita della vita. Questa, infatti, come si scopre all’esito della tragedia, “non è che un’ombra vagante, un povero attore che avanza tronfio e smania la sua ora sul palco, e poi non sa più nulla. È un racconto fatto da un idiota, pieno di grida e furia, che non significa niente”.²⁷ Macbeth incarna l’epilogo di un percorso: liquida ogni doppiezza legata alla rappresentazione metaforica ed ugualmente scioglie il simbolo regale, liberandolo dal vincolo teologico che lo aveva legittimato. Ai due corpi misticamente uniti si sostituisce un unico ruolo, da chiunque interpretabile.

²⁴ Il titolo del paragrafo richiama *Macbeth*, I, VII, 6, “[...] – here, but here, / upon this bank of and shoal of time, / We’d jump the life to come” (qui, soltanto qui, su questa sponda e secca del tempo, salteremmo l’eterno” [*Macbeth* (tr. N. D’Agostino), Garzanti, Milano, 2014, 37]. Si tratta del monologo che esplicita ad alta voce i ragionamenti di Macbeth ed in cui Macbeth si confronta con il senso del tempo, facendosi acrobata su quelle giunture disassate che lo rendono impraticabile: se non ci fosse un resto di futuro rispetto all’attualità del presente; se, una volta compiuto, l’atto fosse concluso, Macbeth non esiterebbe e procederebbe immediatamente all’assassinio. Shakespeare introduce così, facendone interrogazione radicale, la relazione tra essere e tempo. Nadia Fusini ha letto criticamente l’uso dell’espressione “shoal of time” che compare nella versione del testo a noi pervenuta. In vero, la dizione del Folio riportava ‘school of time’; fu Theobald, revisore settecentesco, a emendare il termine ‘school’ con ‘shoal’, posto che all’epoca – secondo le regole dell’ortografia elisabettiana – esso poteva essere scritto anche come ‘schoole’. Dunque il passo, nelle due versioni possibili, consegna una doppia immagine metaforica: se interpretato come ‘shoal’, rinvia alla contrapposizione tra tempo umano, finito ed esauribile, aridamente ‘lasciato in secca’, e tempo eterno, incommensurabile come l’acqua dell’oceano; se letto come ‘school’, guarda al secolo come aula in cui l’uomo è istruito alla realtà (e questo secondo senso verrà ripreso da Keats nella lettera indirizzata al fratello George del 14 febbraio 1819); N. Fusini, *Di vita si muore*, cit., 441. Sul ruolo di Theobald come revisore dell’opera shakespeariana, H.C. Frazier, *A Babble of Ancestral Voices. Shakespeare, Cervantes and Theobald*, DeGruyter, Berlin, 1974, 61-88. Sull’ermeneusi del verso, A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, Feltrinelli, Milano, 2018 (2 ed.), 86, nt. 2.

²⁵ Per un’interpretazione storica e critica del motto, J. Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994; T. Stern, *Was Totus Mundus Agit Histrionem Ever the Motto of the Globe Theatre?*, in *Theatre Notebook*, 51(3), 1997, 122-127.

²⁶ Commentando gli aspetti teatrali della sovranità, con specifico riferimento a quella Elisabettiana, così si esprime Francis Bacon: “Old age brings with it even to private persons miseries enough; but to kings, besides those evils which are common to all, it brings also decline of greatness and inglorious exits from the stage”; F. Bacon, *In Felicem memoriam Elizabethae*, in Id., *The Works of Francis Bacon* (J. Spedding, R. Leslie Ellis, D. Denon Heath eds.), Cambridge University Press, Cambridge, 2011, 307.

²⁷ W. Shakespeare, *Macbeth*, V, V, 24-28 nella traduzione di N. D’Agostino (“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, / signify nothing”).

Il problema della distanza tra autenticità ed illusione, tra attualità e idealità non soltanto concorre a definire l'esistenza figurale dei personaggi che vivono il dramma, ma può riflettersi anche sull'individuazione della fonte dello stesso accadimento tragico. Questo pensiero, che ha portato Carl Schmitt a rileggere l'Amleto, torna in questa sede come base di nuove argomentazioni.

In *Amleto o Ecuba*, Schmitt intende risolvere l'irrisolutezza amletica; penetrare il grumo oscuro che entra nel testo offuscandone il senso; dare ragione dell'indicibile sotteso a versi e trama; violare i tabù di fronte ai quali pare essersi arrestato lo stesso genio shakespeariano.²⁸ Un simile intento impone il divorzio dai canoni interpretativi prevalenti che, ora avevano fatto ricadere l'opera in uno psicologismo esasperato, ora l'avevano esaltata come pura forma estetica.²⁹ Si può trafiggere l'abisso – insegna Schmitt – solo se si restituisce l'Amleto al proprio tempo, alla problematicità politica ed umana dell'epoca in cui la tragedia è stata composta. Una parte di storia *irrompe* nel dramma e ne determina la struttura.³⁰ L'indecisione di Amleto dice lo smarrimento di Giacomo I, figlio infelice di un'infelice dinastia. Se la figura del vendicatore subisce una torsione interna delle proprie motivazioni, che la fa deviare verso una impenetrabile dubbiosità, è perché porta, nella dimensione pubblica della rappresentazione, lo smarrimento di

²⁸ C. Schmitt, *Amleto o Ecuba. L'irrompere del tempo nel gioco del dramma*, Il Mulino, Bologna, 2012 (2a ed.) [ID., *Hamlet oder Hekuba: Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf-Köln, 1956].

²⁹ Schmitt dichiara di essere “capitato nella giungla impenetrabile della shakespeareologia” e deliberatamente prende distanza dalla sovrabbondanza di interpretazioni che hanno prodotto un labirinto senza uscita, rendendo irraggiungibile il nucleo del segreto di Amleto. L'obiettivo è chiarito non solo nell'introduzione al proprio scritto, ma anche nel post-scriptum che, efficacemente, risponde al quesito “Che cosa ho fatto?”. Qui Schmitt chiarisce con maggiore incisività di aver voluto sfuggire dalle derive soggettivistiche, lasciando da parte tutto ciò che è psicologico, psicopatologico e psicanalitico, per porre al centro dell'analisi il testo del dramma come ci è pervenuto, l'oggettività stessa della vicenda. Essendo stato colpito dall'affermazione di Erich Franzen, secondo cui “di tutti i conoscitori di Amleto, quello che si è avvicinato di più alla verità è Shakespeare”, Schmitt è penetrato nella vicenda del dramma, nella serie di accadimenti rappresentati e ne ha rilevato misteri, enigmi, fratture. La conclusione alla quale è pervenuto è che la strutturale ambiguità che definisce l'ontologia stessa della figura amletica può essere spiegata ed intesa solo a partire dal periodo storico in cui nacque, il 1600; C. Schmitt, *op. cit.*, 119-122. Questo rilievo non solo consente di giustificare i tabù intorno ai quali si dipana la storia (il tabù della Regina e il tabù della deviazione della figura del vendicatore), ma permette anche di opporre resistenza al tabù di purezza partorito dalla filosofia idealistica (e peraltro particolarmente radicato nella tradizione culturale tedesca), che concepisce l'opera d'arte come forma assoluta, come creazione autonoma svincolata dalla sua origine storica e sociale; *ivi*, 122.

³⁰ Il termine irruzione è usato in modo specifico da Schmitt per distinguere questa da altre forme di possibile ingresso della realtà storica nel testo letterario. Per gradazione di intensità, Schmitt differenzia allusioni, rispecchiamenti e irruzioni vere e proprie; C. Schmitt, *op. cit.*, 61-64. Le allusioni sono riferimenti occasionali e incidentali ad avvenimenti e persone della realtà contemporanea; esse comportano “compromessi e scrupoli espressivi che venivano senz'altro capiti dai contemporanei, ma che già pochi anni dopo non erano più oggetto d'attenzione” (61). Nel caso del rispecchiamento, “un avvenimento oppure una figura contemporanea producono effetti fin dentro il dramma, come in uno specchio, e li determinano un'immagine, nei suoi lineamenti e nella sua coloritura” (62). Le irruzioni in senso proprio determinano la struttura dell'opera; “[n]on potendo essere alcunché di usuale e di quotidiano, la loro ripercussione è, appunto, per questo, tanto più forte e profonda” (63-64).

Giacomo, figlio di Maria Stuarda e di un secolo lacerato. Causa e al contempo giustificazione della malinconica inazione di Amleto, della sua impotente volontà è, infatti, il trauma personale e storico di Giacomo I Stuart di fronte ad una madre che sposa in seconde nozze l'assassino di suo marito; ad un mondo sconvolto da scismi religiosi e guerre civili confessionali; ad uno spazio in cui le rotte del mare sovvertono le logiche della terra; ad un tempo ormai disassato dal Medioevo religioso e feudale. Ultimamente, è la catastrofe di un ordine individuale e collettivo a portare in scena una delle più significative trasformazioni dell'eroe tragico.

Il testo di Schmitt è dirimente sia perché si confronta, in ben altro contesto dall'attuale, ma con una consapevolezza che sarebbe richiesta oggi, con la questione della rigida compartimentazione dei saperi e dei limiti epistemologici che ad essa si accompagnano, sia perché traspone sul piano interdisciplinare, all'intersezione con la dimensione letteraria, il tema del rapporto tra realtà politica e forma della rappresentazione, già investigato nell'ottica propria della teologia politica.

A partire da queste premesse, l'orizzonte di lettura può essere ulteriormente arricchito quando l'Amleto sia posto in stretta relazione con il Macbeth, facendo dei testi, unitariamente concepiti, il distico tragico che segna la soglia tra due dinastie, tra due sovranità, tra due *nomoi* della terra. Ciò che si intende sostenere è che l'abissale compiutezza del Macbeth può allungarsi sugli enigmi insoluti dell'Amleto e può, forse, liberarli, in parte, dalle catene che li hanno trattiene come coaguli di sensi inespressi tra notte e ombra. L'interdizione dell'esplicito che, nell'ottica di Schmitt, è il tratto saliente del testo amletico e si disegna come cicatrice della trama già ferita dall'ingresso della storia, sembra svanire tra i calderoni profetici e le contemplazioni gestuali della scena macbethiana.

A far propendere per un inedito sincretismo interpretativo è lo stesso periodo di composizione dei due drammi. Anche se non si conosce con esattezza quando Macbeth sia stato scritto, è opinione unanimemente condivisa che la tragedia risalga a non prima del 1603;³¹ risulterebbe perciò plausibilmente successiva all'Amleto, collocabile all'inizio del 1600 (se non addirittura negli anni conclusivi del Cinquecento),³² ma, insieme all'Amleto, diverrebbe segnatura letteraria di una

³¹ O, forse, proprio nel 1606. Per l'individuazione del possibile tempo di composizione del Macbeth, J. Wilders (ed.), *Macbeth*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004; A.R. Braunmuller (ed.), *Macbeth*, University of California Press, Los Angeles, 1997; E. Smith, *Macbeth. Language and Writing*, Bloomsbury, London, 2013.

³² Registrato presso lo Stationer's Register il 26 luglio del 1602 e stampato per la prima volta nel 1603, l'Amleto è stato probabilmente scritto tra la fine del 1599 e l'inizio del 1600, A. Lombardo (a cura di), *Amleto*, Feltrinelli, Milano, 1995, 296. La composizione potrebbe essere retrodata al 1598, qualora si intenda considerare attendibile la nota di Gabriel Harvey che cita Amleto a margine di una edizione di Chaucer pubblicata ed acquistata in quell'anno; in proposito L. Kirschbaum, *The Date of Shakespeare's "Hamlet"*, in *Studies in Philology*, 34(2), 1937, 168-175; P. Edwards (ed.), *Hamlet, Prince of Denmark*, Cambridge University Press, Cambridge, 2019 (3d ed.), 9-10.

radicale transizione politica, giuridica, culturale. In questa prospettiva è altrettanto interessante la collocazione del Macbeth nel Folio del 1623, che contiene l'unica versione pubblicata del testo. Qui Macbeth segue Giulio Cesare e precede Amleto, quasi a far da vettore dell'elemento politico dall'una all'altra, portando ad espansione, nella concitazione del ritmo, la gravità del tema drammatico che tutte accomuna: il regicidio.³³ La rappresentazione dell'attentato alla sovranità, così distribuita in continuo rimando testuale, lega caratteri ed azioni in un unitario disegno giustificato dalla concretezza del tempo storico.

Più profondamente, oltre alla reiterazione dell'assassinio che definisce la natura del contesto tragico, ciò che penetra tra scene e atti, nella saldatura cronologica e simbolica di Amleto e Macbeth, è proprio il passaggio della Corona da Elisabetta a Giacomo, che sospende tra commiato ed omaggio l'intonazione dei motivi delle storie. In questa prospettiva, il paradigma schmittiano dell'irruzione, dilatato dal più ristretto ambito in cui era stato originariamente pensato, pone Lady Macbeth, streghe e figure spettrali al centro di una nuova visione.

3. “*What is the night? Almost at odds with morning, which is which*”. *Macbeth e il trapasso di regalità*³⁴

“A che punto è la notte? Quasi in lotta col mattino, per chi esista dei due”. Questo scambio di battute tra Macbeth e la moglie può essere assunto come la cifra allegorica della poetica che governa la scrittura scenica della tragedia. L'idea portante è quella della transizione, che riunisce in sé il senso del cambiamento, del trasferimento, della sostituzione³⁵ e che, nella dimensione politica, si configura nei termini propri della successione – al potere, al trono, al comando.

Sul palco del Macbeth è inscenato il dramma della successione.

La crisi dinastica accomuna il destino di Duncan e di Elisabetta I.

Nella rappresentazione, la morte insanguinata di Duncan sovverte la linearità degli eventi ed insieme, come per un effetto di rispecchiamento, l'ordine legittimo di

³³ Come puntualmente rilevato, Cesare incarna, infatti, la simbologia creata intorno alla dinastia Tudor (come emerge dall'uso deliberato delle immagini celebrative per ottenere il consenso del popolo: la stella polare, segno di inamovibile giustizia; il pellicano, simbolo cristologico medievale). Egli è, perciò, figura regale (e, secondo l'interpretazione che qui si intende accogliere, trasfigurazione della regina Elisabetta): non tiranno, ma re. Ne consegue che i suoi assassini sono dei regicidi, non dei tirannicidi; in tal senso R. Camerlingo, *Nota introduttiva al Giulio Cesare*, in W. Shakespeare, *Tutte le opere. Le Tragedie* (coordinamento generale di F. Marengo), Bompiani, Milano, vol. I, 2018, 497-513, 509.

³⁴ Il titolo del paragrafo richiama *Macbeth*, III, IV, 126-127.

³⁵ Il motivo dell'instabilità informa la stessa struttura metrica, sintattica e semantica dei versi del Macbeth, costituendolo come un *unicum* nel macrotesto shakespeariano. Il linguaggio diviene incantatorio, reticente ed ipnotico ed è segnato dall'alternanza di parole comuni e termini polisillabici di derivazione latina, in tensione continua tra il quotidiano ed il sublime. In questo senso, M. Doran, *The “Macbeth” Music*, in *Shakespeare Studies*, 16, 1983, 153-173, 154.

trasmissione del titolo di Re. Malcom, già designato dal padre come futuro sovrano di Scozia, è costretto alla fuga per salvaguardare la propria incolumità. L'allontanamento, se è di fatto salvifico, d'altro canto apre un varco entro cui penetra il male che corrode Macbeth vertiginosamente, fino al punto più oscuro, fino all'abisso dell'ultimo atto.

Nella storia, Elisabetta I muore senza eredi. Tra trame e complotti, in assenza di un testamento scritto, viene fatta salva la designazione di Giacomo Stuart avvenuta sul letto di morte. La volontà della Regina diviene indissociabile dalle narrazioni che, nel descriverne i modi di esternazione, la costituiscono come libera, effettiva, efficace.

A chi intenda attraversare le profondità del Macbeth si manifesta un'intima e sorprendente corrispondenza tra il principio strutturale più forte su cui l'intero impianto dell'opera poggia, quello della contrapposizione di forze, della conflittualità, e la lacerazione storica che si produce tra il Cinquecento e il Seicento inglesi.

Su questa scollatura si apre il sipario della tragedia: da un lato vi è la celebrazione del nuovo sovrano; dall'altro la gestione del lutto per la morte della Regina che si era proclamata immortale.

Nella prima direzione, la scelta stessa dell'ambientazione, parte integrante della storia, veicola lo spettatore verso la terra d'origine di un nuovo Re e di una nuova dinastia, la Scozia degli Stuart. Come noto, Shakespeare costruisce il proprio intreccio adattando, contaminando e condensando i materiali raccolti da Raphael Holinshed nel proprio lavoro, *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*.³⁶ In queste pagine sono tramandate le vicende del regno di Macbeth (realmente esistito) dal 1040 al 1057: la profezia delle sorelle fatali; l'assassinio del predecessore; la conquista delittuosa della Corona; l'acuirsi della crudeltà; l'uccisione di Banquo; la fuga di Fleance; lo sterminio della famiglia di Macduff. Di tali fatti ed eventi ciò che principalmente interessa restituire allo spettatore, nello spazio scenico del Globe e del Blackfriars,³⁷ è innanzi tutto la possibilità di conoscere percettivamente (ossia di vedere e di sentire) quanto sia nobile e giusta la genealogia che dalla figura di Fleance (non a caso portata al centro degli atti conclusivi della tragedia) conduce a Giacomo. Secondo le cronache antiche, infatti,

³⁶ R. Holinshed, *The Chronicles of England, Scotland and Ireland*, imprinted for Lucas Harrison, London, 1577, 1587 (2nd ed.) (per una ripubblicazione dell'originale R. Holinshed, *The Chronicles*, Outlook Verlag, Berlin, 2020). La storia di Macbeth si trova in Id., *The Chronicles*, 1587, vol. II, 168-172. Per una visione complessiva dell'opera di Holinshed, P. Kewes, I.W. Archer, F. Heal, *The Oxford Handbook of Holinshed's Chronicles*, Oxford University Press, Oxford, 2013.

³⁷ I teatri in cui il Macbeth venne portato in scena. La prima testimonianza della rappresentazione risale al 1611 e si deve a Simon Forman, studioso di scienze occulte, che scrive della tragedia nel proprio *Book of Plays*.

Fleance, fuggito in Inghilterra dopo la morte del padre, approda alla corte del Galles, dove seduce la figlia del re e dà alla luce un figlio, Walter. Costui, tornato in Scozia, riesce ad affermarsi fino a diventare *stewart* o *stuart*, amministratore del regno, appellativo, questo, che sarà trasformato in nome dinastico dai suoi discendenti. È interessante notare come l'irruzione della storia nel dramma giustifichi una rielaborazione della tradizione. Se disseppellire il passato è certamente necessario per spiegare il presente, occorre d'altra parte rivestirne la nudità per garantire l'unitarietà della visione che si intende promuovere. Così, per sostenere l'investitura di Giacomo I non è sufficiente resuscitare il figlio di Banquo, e con lui il suo temperamento dignitoso ed il suo aristocratico lignaggio; è necessario agire sulla stessa figura del capostipite, trasfigurandone indole e storia. Per utilizzare le categorie di Schmitt, si potrebbe sostenere che nel Macbeth Shakespeare replichi lo stesso dispositivo poetico già utilizzato nell'Amleto: sottoporre la figura di Banquo, ereditata da Holinshed, ad una torsione del proprio carattere e delle proprie motivazioni. In Amleto – come più sopra si è dato conto – la problematicità umana di Giacomo I determina e rende comprensibile la deviazione dell'eroe del dramma dal modello tipico del vendicatore; corrispondentemente, in Macbeth la legittimazione politica di Giacomo I impone la conversione del Banquo antico da complice ed alleato del Macbeth omicida a sua alternativa morale, a simbolo incarnato di integrità e correttezza.³⁸ Annota al riguardo Stephen Greenblatt: “Dovette compiacere Giacomo – il cui passato recente era un disgustoso groviglio di cospirazioni e tradimenti – sentirsi dire che la sua genealogia era fondata sulla pietra della rettitudine”.³⁹ Shakespeare avrebbe, quindi, costruito il Macbeth a partire da un gesto di adulazione non diretta, né personale, ma indiretta e dinastica: “Giacomo non è elogiato per la sua saggezza, o per la sua erudizione, la sua capacità di governare, ma per il posto che occupa in

³⁸ Per una genealogia critica dei rovesciamenti prospettici delle figure di Macbeth e Banquo attraverso le fonti scozzesi, N. Davies, *Isole. Storia dell'Inghilterra, della Scozia e dell'Irlanda*, Mondadori, Milano, 2004, 249. Rende più complessa la figura di Banquo Agostino Lombardo, secondo cui se “la mancata partecipazione di Banquo al delitto diventa elemento insostituibile del dramma (e basti pensare a quanti dei significati di questo sono legati all'essere Macbeth e la moglie i soli autori dell'uccisione di Duncan), dall'altro quella colpa materiale è sostituita da una colpa morale che consente al poeta sia di rispettare la fonte sia di creare un personaggio la cui situazione e il cui stato d'animo grandemente aggiungono all'indagine sulla natura e sulle conseguenze del male che si svolge nella tragedia”; A. Lombardo, *Lettura del Macbeth*, cit., 144. Qui Lombardo rimprovera a Banquo di essere complice di Macbeth: avendo assistito all'incontro con le streghe e al nascere dell'ambizione nel proprio compagno, avrebbe dovuto innanzi tutto cercare di impedire il delitto, del cui incombere era stato il solo consapevole; non avendolo fatto, avrebbe dovuto quanto meno comunicare ad altri i propri sospetti, specie di fronte all'accusa rivolta prima ai servitori e poi ai figli di Duncan. “E invece, animato dalla speranza che le profezie si realizzino interamente, egli ha scelto l'omertà, il silenzio; ha permesso che il piano di Macbeth si attuasse punto per punto, che l'usurpatore ottenesse il trono, che i figli del re fossero costretti all'esilio, che la Scozia soffrisse sotto la tirannia”, *ibidem*.

³⁹ S. Greenblatt, *Shakespeare. Una vita nel teatro* (tr. di C. Iuli), Garzanti, Milano, 2016, 370.

una linea di discendenza legittima che conduce dai suoi nobili avi del passato molto remoto ai figli che promettono una successione ininterrotta nel futuro”.⁴⁰

I sudditi del tempo avranno, inoltre, istintivamente operato un altro collegamento, da Giacomo ad Elisabetta e da Shakespeare a Geoffrey di Monmouth: il Banquo irreprensibile, progenitore della dinastia Stuart, sarà, infatti, apparso una riedizione del mitico eroe troiano, Bruto, imparentato con il pio Enea, fondatore di Roma, ed assunto come ascendente dei Tudor.⁴¹ Se per Elisabetta la leggenda radicata nell’epica britannica era valsa a fornire la base teorica della propria rivendicazione al titolo di vergine imperiale, restauratrice dell’età dell’oro, così, ora, la rivisitazione teatrale delle fonti documentali che fa di Banquo e Fleance una diade di virtù offre a Giacomo il motivo per proporsi come sovrano restauratore dell’ordine violato.

È proprio a questo riguardo che è possibile trovare nel testo della tragedia un’ulteriore forma di incidenza del tempo storico, quella che, secondo le definizioni schmittiane, rientra nel genere proprio delle allusioni. Doveva essere ancora tangibile, al momento della prima rappresentazione del Macbeth, il profondo turbamento conseguente alla sventata congiura delle polveri, ordita da Guy Fawkes all’inizio del novembre 1605, alla vigilia dell’apertura di una nuova sessione parlamentare.⁴² Il complotto era l’ultimativa espressione, forse anche disperata nell’intonazione, di un gruppo di cospiratori risentiti per l’indirizzo di politica religiosa seguito da Giacomo I, che, fin dall’inizio del proprio regno, aveva confermato una posizione di rigida intolleranza nei confronti dei cattolici romani. Chi aveva preso parte al piano segreto venne catturato, ucciso all’istante o arrestato, processato e impiccato. Trattamento, quest’ultimo, toccato in sorte anche a padre Henry Garnet, capo della missione gesuita clandestina in Inghilterra: nonostante la reiterata proclamazione di innocenza e la mancanza di elementi probatori significativi, egli venne condannato per tradimento utilizzando come pretesto i contenuti esposti nel *Treatise of Equivocation* di cui era autore.⁴³ Il Re

⁴⁰ S. Greenblatt, *ivi*, 369-370.

⁴¹ Il riferimento è all’opera *Historia Regum Britanniae* (1136-1138), che narra le vicende della Britannia dalla sua fondazione all’arrivo degli Anglosassoni e riporta come un essere mitico, Bruto, troiano imparentato con Enea, avesse fondato Londra con il nome di Nuova Troia. Da lui sarebbero discesi i re britannici. Questo racconto venne assunto da molti poeti elisabettiani come parte integrante del mito Tudor. In proposito, F.A. Yates, *Astrea. L’idea di Impero nel Cinquecento*, Einaudi, Torino, 2001, 63.

⁴² La letteratura sulla congiura delle polveri è ricca. Per i fini che qui più interessano si rinvia a M. Nicholls, *Investigating Gunpowder Plot*, Manchester University Press, Manchester, 1991; J. Travers, *The Gunpowder Plot. Terror in Shakespeare’s England*, Amberley, Stroud, 2019; I. Issa, *Shakespeare and Terrorism*, Routledge, Abingdon, 2022; A. Hadfield, *Shakespeare and Politics in the Time of the Gunpowder Plot*, in *The Review of Politics*, 78(4), 2016, 571-588; G. Holderness, *Terrorism and Culture: Macbeth, 9/11 and the Gunpowder Plot*, Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 36, 2018, 1-13.

⁴³ Il Trattato sopravvive nella forma del manoscritto e in una versione a stampa del 1851 (H. Garnet, *Treatise on Equivocation* (D. Jardine ed.), Longman, London, 1851). Quest’ultima è disponibile per la pubblica lettura a questo indirizzo web: <https://archive.org/details/treatiseofequivocation00jarduoft>. Il termine ‘equivocation’ fa

segretamente seguì l'intero processo. All'esito, Garnet venne esposto su un graticcio, trasportato fino alla Chiesa di Saint Paul e qui giustiziato. La testa, mozzata dal corpo, si unì alle altre già impalate, in una pubblica esibizione lungo il Ponte di Londra. La città intera venne divorata dal terrore e dal sospetto; né lo stato di disorientamento collettivo parve destinato a risolversi, posto che l'epilogo sanguinoso di quella tristissima tragedia, come l'ebbe a definire Edward Coke, continuò a chiamare nuovo sangue.⁴⁴ Il 22 marzo 1606, prima che i sudditi vedessero Garnet decapitato, si diffuse la voce che il Re era stato pugnalato con un coltello avvelenato, non si sapeva bene da quale mano, forse dagli stessi gesuiti inglesi, forse da scozzesi travestiti da donna, forse addirittura da stranieri, spagnoli o francesi.⁴⁵

È sul palco di quest'incubo, privato e pubblico, che si inscena il Macbeth.

Per un verso, la delocalizzazione storica e l'affondo nelle vicende della Scozia dell'XI secolo, che dall'usurpazione violenta conducono al ristabilimento dell'assetto legittimo e della giustizia, apre ad una catarsi in senso classico: gli spettatori sono, infatti, precipitati nel gorgo di una catastrofe simbolica tra rovina e salvezza, caduta e trionfo. Efficacemente si è detto che in Macbeth Shakespeare sembra aver progettato un dramma capace di funzionare come rituale di assicurazione collettiva.⁴⁶

Peraltro, per quanto l'effetto conclusivo sia liberatorio, degli episodi sediziosi e violenti che sconvolsero Londra tra il 1605 e il 1606 rimane traccia, una sorta di metaforico correlato soggettivo. Quando il delitto è compiuto e le mani si sono

riferimento alla dottrina gesuitica dell'equivocazione, secondo cui, quando qualcuno che non è tenuto a rispondere secondo il senso dell'interrogante gli risponde giurando equivocamente, non pecca mortalmente. Per la storia del Trattato, J.E. Halley, *Equivocation and the Legal Conflict over Religious Identity in Early Modern England*, in *Yale Journal of Law and the Humanities*, 3, 1991, 33-52; A.E. Malloch, *Father Henry Garnet's Treatise of Equivocation*, in *Recusant History*, 15(3), 1980, 387-395. Sul significato della 'equivocazione', P. Wake, 'A monster shapeless': *equivocation and the treasonous imagination*, in *Textual Practice*, 25(5), 2011, 941-960.

⁴⁴ Edward Coke, attorney general nel processo contro i cospiratori così ebbe a dichiarare: "It appeareth [...] that these are the greatest treasons that ever were plotted in England and concern the greatest king that ever was of England"; *The Gunpowder Treason - Trials of the Conspirators, extracted from Cobbett's Collection of State Trials*, J. Taylor & Son, Northampton, 1867, 9.

⁴⁵ Per le fonti storiche della notizia, H.N. Paul, *The Royal Play of Macbeth* [1948], Octagon Books, New York, 1971, 231, ove si riporta quanto dichiarato da Arthur Wilson: "A rumour was spread [...] that the King was stabbed with a poisoned knife. The Court at Whitehall, the Parliament and City took the Alarum, mustering up their Old Fears, every man standing at gaze as if some new *Prodigie* had seized them; such a Terror had this late monstrous intended mischief imprinted in the spirits of the People, that they took Fire from every little Train of Rumour, and were ready to grapple with their own Destruction before it came; A. Wilson, *History of Great Britain, being the Life and Reign of King James the First*, printed for R. Lowness, London, 1655, 32 (il corsivo è nel testo). Ulteriori commenti sul panico che si diffuse a Londra si possono rinvenire in J. Nichols's, *Progresses of James*, London, II, 1828, 38-43. Come efficacemente nota Paul, non molti giorni dopo questi eventi Shakespeare avrebbe scritto questi versi del Macbeth: "But cruel are the times when we are traitors / And do not know, ourselves; when we hold rumour / From what we fear, yet know not what we fear"; *Macbeth*, IV, II, 18-20).

⁴⁶ S. Greenblatt, *Shakespeare. Una vita nel teatro*, cit., 372.

macchiate, quasi a rinnovare nel sangue il patto coniugale, mentre Macbeth è in preda a rimorso ed orrore e parla parole d'angoscia all'ambiziosa moglie, qualcuno sopraggiunge e prende a bussare con forza alla porta del castello, luogo del delitto. All'interno del palazzo risponde un portiere che, paragonando la soglia di Inverness all'ingresso di un nuovo inferno, inizia a descrivere, in sequenza, gli arrivati. Tra questi "c'è un equivocatore, capace di giurare sui due piatti contro l'uno o l'altro, uno che ha tradito a sacchi in nome di Dio ma non ce l'ha fatta a pigliare il cielo per i fondelli. Venga – dice il portiere – s'accomodi, equivocamente".⁴⁷ L'effetto di straniamento e concitazione provocato dal battere ripetuto alle porte viene amplificato dal brivido che la presentazione di questo avventore deve aver sicuramente procurato nel pubblico originale. Chi può essere l'equivocatore se non l'Henry Garnet, che proprio per i suoi 'equivoci', era stato da poco mandato a morte? La battuta e l'uso dell'appellativo sono riferimenti precisi, sia pure incidentali, all'epoca shakespeariana e perciò ammantano di contemporaneità un'azione che volutamente era stata collocata in un tempo più antico.⁴⁸

È altresì interessante rilevare come la critica letteraria più attenta si sia posta al riguardo un interrogativo molto simile a quello formulato da Carl Schmitt rispetto all'Amleto. Quali sono le ragioni che sottostanno al dire indiretto di Shakespeare? Perché non si è portata in scena la drammaticità esplicita dei fatti del 1605 e di essa si è salvata solo la figura di un ambiguo equivocatore finito all'inferno? Non sarebbe stato celebrativo rappresentare una storia di pericolo nazionale neutralizzata proprio grazie al ruolo cruciale svolto dal Re in persona? Era forse sufficiente tradurre in testo teatrale la versione ufficiale degli eventi, posto che essa, stilisticamente, possedeva già un'intonazione melodrammatica.

È del pari curioso sottolineare come Schmitt, da giurista, cerchi di cogliere l'effetto letterario prodotto dall'ingresso del tempo storico nella trama dell'opera, mentre

⁴⁷ "Faith, here's an equivocator that could swear in both / the scales against either scale, who committed treason / enough for God's sake, yet could not equivocate to / heaven. O, come in, equivocator"; *Macbeth*, III, III, 8-11. Per la traduzione nel testo, *Macbeth* (tr. N. D'Agostino), Garzanti, Milano, 2014, 53-55.

⁴⁸ Per i fini di questo scritto si veda anche F.L. Huntley, *Macbeth and the Background of Jesuitical Equivocation*, in *PMLA* 79(4), 1964, 390-400. In proposito Nadia Fusini nota come anche il termine *farmer* ("fattore"), usato nel testo, evochi lo pseudonimo del gesuita Henry Garnet, che si difese dall'accusa di aver partecipato alla Congiura delle Polveri contro il Re e il suo Parlamento appunto equivocando; N. Fusini, *Di vita si muore*, 398. L'effetto è ulteriormente amplificato dalla trasposizione dell'idea di equivoco nella stessa strutturazione linguistica dei dialoghi, facendone elemento costitutivo del parlare delle streghe, tutto giocato (a livello fonetico, linguistico, semantico e addirittura politico) sulla doppiezza dell'inganno, sulla paradossale coesistenza di contrari. La ripetizione del termine *double* nel corpo della tragedia ne è sintomatica espressione: dalla frase magica pronunciata nella prima scena del quarto atto ("Double, double, toil and trouble, / Fire burn and cauldron bubble"; IV, I, 10-11) alla consapevolezza che Macbeth raggiunge alla fine del dramma, quando gli appare ormai chiaro che queste evanescenti apparizioni beffano gli uomini, li imbroglia con doppi sensi ("palter with us in a double sense"; V, VII, 49). Per un commento sul linguaggio della *equivocation*, anche rispetto ad altri personaggi, L. Tosi, *Shakespeare: guida a Macbeth*, Carocci, Roma, 2021, 44-46.

la critica letteraria ricerchi la giustificazione politica e giuridica di una precisa configurazione compositiva ed estetica. Due spiegazioni complementari sembrano muovere l'una verso l'altra. L'irrisolutezza dell'Amleto, che avrebbe portato Eliot ad esprimere sulla tragedia un parere non di certo elogiativo,⁴⁹ è per Schmitt un determinante essenziale del dramma, che trova la propria ragion d'essere nella dimensione pubblica dell'opera teatrale e nelle limitazioni da questa imposte alla libertà inventiva dell'autore teatrale. Con la sintetica lucidità che gli è propria, Schmitt sottolinea come il drammaturgo si trovi a condividere una comune dimensione pubblica – quella della rappresentazione – con i propri spettatori che, al pari degli attori e del regista, sono presenze concrete appartenenti a un tempo concreto. Proprio questo spazio intersoggettivo in cui l'opera è destinata a vivere modula il genio creativo dell'autore, fino a sacrificarlo in certa misura ove occorra: il pubblico presente deve poter capire l'azione dell'opera rappresentata per riuscire a seguirla; diversamente, la rappresentazione stessa finirebbe per tradursi in puro scandalo teatrale.⁵⁰ Il vincolo tra l'Amleto del dramma e il Giacomo storico sarebbe precisamente quel 'trasparente incognito' che esalta la tensione e la partecipazione del pubblico a conoscenza della realtà.

Il ripiegamento nel passato del dramma scozzese di Macbeth, che solo in via allusiva consente di intravedere riferimenti all'epoca di Giacomo, è spiegato dalla critica letteraria in termini politici, se non addirittura giuridici, considerando le modificazioni imposte al testo dall'osservanza di precisi obblighi e divieti, o dall'apprezzamento strategico di motivi di opportunità. Essendo da poco inaugurato un nuovo regno, non si conosceva ancora quale sarebbe stata la sorte dei tabù elisabettiani, che avevano sottoposto le produzioni teatrali a precise forme di censura preventiva. Risaliva al maggio del 1559, infatti, l'atto che vietava la rappresentazione di ogni opera che non fosse stata previamente approvata dalla Corona e la messa in scena di spettacoli in cui il tema religioso o le questioni

⁴⁹ T.S. Eliot, *Hamlet* [1919], in Id., *Selected Prose of T.S. Eliot* (edited by F. Kermode), Faber and Faber, London, 1975, 45-49.

⁵⁰ C. Schmitt, *Amleto o Ecuba*, cit., 76. Schmitt porta alle estreme conseguenze questa considerazione: "ciò che lo spettatore sa è un fattore essenziale del teatro. Perfino i sogni, con cui il drammaturgo intesse la sua opera, devono poter essere sognati congiuntamente anche dal pubblico, insieme agli avvenimenti più recenti, per quanto condensati o deformati"; *ibidem*. Questo sarebbe il motivo per cui la libertà inventiva del poeta lirico, così come quella del poeta epico e del romanziere, è altra cosa rispetto alla libertà creativa del drammaturgo. Alla produzione shakespeariana è poi riservata una specifica valorizzazione all'interno di questa cornice teorica. Parrebbe, infatti, che Shakespeare abbia espresso una capacità inventiva pressoché illimitata, tanto da utilizzare arbitrariamente le fonti letterarie di cui si serviva. Nell'ottica di Schmitt una simile deviazione dalle fonti è ingannatoria: si tratterebbe, a ben vedere, del "rovescio di un vincolo tanto più solido col pubblico londinese che gli stava concretamente davanti e con quanto questo pubblico sapeva della realtà contemporanea. Nelle opere storiche, che presuppongono una conoscenza del passato, questo sapere del pubblico viene utilizzato e fatto agire in un modo diverso che nelle opere concernenti l'attualità"; *ivi*, 77.

attinenti al governo dello Stato avessero un qualche rilievo.⁵¹ Poiché sarebbe stato difficile dare attuazione a questa proibizione (nella sua portata più ampia) senza vietare, di fatto, il teatro nella totalità delle sue espressioni, i censori ne avevano offerto un'interpretazione restrittiva, limitando le preclusioni agli spettacoli che avessero esibito un riferimento diretto a fatti ed avvenimenti contemporanei. L'essersi già misurato con questa pratica e l'impossibilità di prevederne gli sviluppi per il futuro avrebbero, perciò, consigliato a Shakespeare di trasfigurare il presente nel passato, calibrando sulla suggestione l'ingresso in scena dell'equivocatore. Parimenti, l'allusione torna, e tale rimane, quando il vittorioso Macduff porta in scena la testa mozzata di Macbeth: essa è metonimia concreta delle tante teste tagliate che il pubblico aveva concretamente visto attraversando il Ponte di Londra dopo che la congiura era stata sventata.

4. “*The future in the instant*”. *I due corpi di Lady Macbeth*⁵²

La costruzione di Lady Macbeth è l'asse portante di tutta la tragedia. La sua trasfigurazione disumanizzante si traduce nella stilistica deviazione dell'impianto scenico e letterario dalla celebrazione di virtù militari e guerresche alla dolorosa quanto abissale espansione di una psicomachia tra volontà ed azione, dubbio e ambizione, speranza e disperazione, fino a trasformare l'originario campo di battaglia pubblico, aperto allo schieramento di eserciti nemici, in un interiore agone diabolico, chiuso sul dramma allucinatorio del Sé.

Quanto in questa sede interessa aggiungere – seguendo l'impostazione che si è intesa dare all'analisi – è che il personaggio stesso di Lady Macbeth diviene sutura incarnata di due epoche storiche, segnatura simbolica di due temporalità che reciprocamente si eccedono, rinviando l'una all'altra.

L'ingresso in scena della donna ne consacra stato e funzione: è moglie, come dice il nome che la identifica, non proprio bensì coniugale; è interprete e consigliera, chiamata a leggere lucidamente nei silenzi del marito, a decidere, risolvendolo, lo spazio che egli interpone tra desiderio ed atto. Vive l'amore come atto rituale di introspezione, necessaria per spogliare Macbeth dalle sue paure, ma fatalmente crudele. Con quest'inclinazione dà voce alle parole scritte da Macbeth nella lettera

⁵¹ Il provvedimento si legge in E.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, Clarendon Press, Oxford, IV, 1923, 263: “And for instruction to euery of the saide officers, her maiestie doth likewise charge euery of them, as they will aunswere: that they permyt none to be played wherin either matters of religion or of the gouernaunce of the estate of the common weale shalbe handled or treated, beyng no meete matters to be wrytten or treated vpon, but by menne of aucthoritie, learning and wisdome, nor to be handled before any audience, but of graue and discreete persons”. In proposito si veda anche D. Thomas, D. Carlton, A. Etienne, *Theatre Censorship. From Walpole to Wilson*, Oxford University Press, Oxford, 2007, 8.

⁵² Il titolo del paragrafo richiama *Macbeth*, I, V, 54.

inviatale per informarla dell'accaduto – dell'apparizione fatale, della profezia, dello stupore, della prima conferma del presagio portata dai messi di Duncan, dell'ulteriore predizione che lo vorrebbe futuro re di Scozia.⁵³ Anatomizza il testo, lo disseziona chirurgicamente; scava nei sensi dei termini che lo compongono e li mette in relazione con le qualità del marito, soppesandole freddamente; ne intravede l'ambizione, ma ne teme la mancanza di coraggio: egli vorrebbe essere grande, ma senza malizia; vorrebbe ciò che vuole onestamente, senza barare, eppure accetterebbe di vincere con l'inganno.⁵⁴ Per far uscire Macbeth da questo conflitto dilemmatico, la sua Lady si fa anche madre: deve svezzarlo, fargli abbandonare il latte dell'umana bontà di cui la sua natura è ancora piena.⁵⁵ E, come una madre, è pronta ad educarlo (così risuona nel monologo l'esortativo "Devi fare così!"⁵⁶), indirizzandolo ed insegnandogli cosa significhi volere e cosa comporti, moralmente, il non fare ciò che già si è voluto. La sua desiderosa tensione sfocia nel richiamo 'vieni presto', perché presto possa avere inizio l'ammaestramento, rimuovendo ogni debolezza che ostacoli la crescita naturalmente predestinata.⁵⁷ Per coerenza alla propria materna premura, Lady Macbeth si fa anche madre simbolica: prepara mente e cuore alla gestazione del pensiero criminale, seguita con riguardo e determinazione fino al parto del piano che inaugurerà una stagione di morte. Questa è la sostanza di cui si nutre la simbiosi irriducibile tra Macbeth e Lady Macbeth, ora *partners in greatness*,⁵⁸ compagni di gloria che agiscono nel comune collasso delle proprie singolari identità.

Se si trascende il testo della tragedia e se ne trasgredisce la trama, aprendola all'incursione di altre vicende rappresentate sul palco del *Globe*, è forse possibile offrire un'integrazione alla lettura schmittiana dell'Amleto. Il fatto perturbante è pur sempre l'assassinio di un sovrano, gesto politicamente deprecabile ed umanamente peccaminoso, tradimento dei più nobili vincoli di sangue e lealtà. La drammaticità della condotta è ulteriormente amplificata per il fatto che la vittima è legata da un rapporto parentale al protagonista dell'azione: è il padre per Amleto, il cugino per Macbeth. In entrambi i casi il disegno criminoso si compie *per* una

⁵³ Il riferimento è ovviamente alla lettera che Lady Macbeth legge all'atto della sua prima apparizione, *Macbeth*, I, V, 1-10.

⁵⁴ "Thou wouldst be great, / Art not without ambition, but without / The illness should attend it. What thou wouldst highly / That wouldst thou holily, wouldst not play false, / And yet wouldst wrongly win"; *Macbeth*, I, V, 16-20.

⁵⁵ "Yet do I fear thy nature: / It is too full o'the milk of human-kindness / To catch the nearest way"; *Macbeth*, I, V, 13-15.

⁵⁶ "Thus thou must do"; *Macbeth*, I, V, 21.

⁵⁷ "Hie thee hither / That I may pour my spirits in thine ear, / And chastise with the valour of my tongue / All that impedes thee from the golden round / Which fate and metaphysical aid doth seem / To have thee crowned withal"; *Macbeth*, I, V, 23-28.

⁵⁸ Declinando in forma duale l'espressione che Macbeth rivolge alla moglie, "my dearest partner of greatness"; *Macbeth*, I, V, 9-10.

donna: per amore di Gertrude, per ispirazione di Lady Macbeth. L'intreccio di corrispondenze è al contempo significativo e provocante. Il Macbeth si sviluppa come torsione dell'Amleto: è un Amleto raccontato dal punto di vista dell'usurpatore⁵⁹ che, con inganno omicida, si è impossessato della corona e danneggia la propria esistenza per mantenerla. Sul palco, Macbeth è l'altra faccia di Claudio: entrambi finti sovrani, re di toppe e stracci,⁶⁰ destinati alla morte perché colpevoli d'aver violato il corpo intoccabile e consacrato di Duncan e Amleto padre. I drammi – è possibile sostenere –, si attraversano, si determinano reciprocamente e divengono elementi costitutivi di una più complessa visione. Alla luce di questa reciproca trascendenza testuale pare, allora, problematicamente significativa la relazione che la coppia femminile, rappresentata da Gertrude e Lady Macbeth, intrattiene con il tempo storico e, più precisamente, con la storia di Giacomo I. Il tabù della regina, pensato da Schmitt per esprimere sinteticamente ciò che nel testo di Amleto viene nascosto ed eluso, può essere superato e vinto se il senso delle tragedie si struttura in un quadro unitario. All'impatto con il Macbeth, la parentesi che Shakespeare aveva aperto sulla colpa o sulla innocenza della madre si chiude in modo audace, se non scandaloso. La tragedia risolve il 'giallo': si scopre chi è l'autore del delitto, chi il mandante, quale il movente.⁶¹ È proprio Lady Macbeth a descrivere l'atto che non si vede inscena e perciò si percepisce come massimamente osceno: le parole della donna, autrice morale del crimine, ne pronunciano l'immagine.⁶² Si dà, così, soddisfazione alla Scozia protestante, all'Inghilterra e ai partigiani di Elisabetta, tutti convinti che proprio Maria Stuarda fosse l'istigatrice dell'omicidio del marito, Henry Stewart, Lord Darnley. D'altra parte, Shakespeare lo sapeva bene, il pubblico intimamente approvava. La legittimità di Giacomo I è salvata ricostruendo una linea dinastica che riporta al passato di Banquo, reso puro e innocente, e giustiziando, come pure storicamente è stato, la madre, Maria Stuarda. Lo spettro del vecchio Amleto è ri-membrato, ricostituito e diversamente vendicato; la sua invocazione accolta; le catene sciolte. La presenza metafisica si converte e trasfigura: non più fantasma, spettro di ciò che è stato, ma allucinazione, apparizione fatale, visione profetica. Per questo il parlare oracolare delle sinistre sorelle non conosce né passato né presente, ma devia ogni istante il tempo, sospendendolo in una angosciosa agonia in attesa che si compia un futuro destinato a rimanere imperfetto. Lady Macbeth assorbe questo continuo differimento nella propria parola incantatoria, sensuale e persuasiva e Macbeth,

⁵⁹ Accogliendo integralmente la proposta di Nadia Fusini; N. Fusini, *Di vita si muore*, cit., 427.

⁶⁰ Per usare le parole di Amleto pronunciate nel dialogo con la madre "A king of shred and patches"; *Hamlet*, III, IV, 93.

⁶¹ Sul genere di intreccio che contraddistingue il Macbeth come un 'non giallo', N. Fusini, *Di vita si muore*, 381.

⁶² Il riferimento è all'inizio della seconda scena del secondo atto.

come sua cassa di risonanza, si affanna a “distruggere i tempi verbali, ad alterare le diatesi del verbo, per ritrovarsi in un universo di «domani, domani, domani» che sfuggono”.⁶³

L’effetto, al contempo di riconoscimento e di straniamento, prodotto dalla tragedia è ulteriormente amplificato dal lascito simbolico elisabettiano che precipita nel corpo della Lady, fino a farne propriamente sutura fisica e ideale tra i mondi di due sovrani.

Elisabetta aveva saputo convertire i motivi della propria storica anomalia (l’essere donna; l’essere figlia di adulterio) in sostanza trasfigurata di una poderosa mistica regale. Con strategica consapevolezza, da Regina, era stata in grado di creare un mito di sé totale ed esclusivo, in cui contrari e scissioni avevano trovato una ragione di logica composizione.⁶⁴ Elisabetta si era consacrata come sposa mistica d’Inghilterra, rinunciando ad ogni matrimonio reale; si era detta madre dei propri sudditi, ricusando la possibilità di un parto naturale; si era presentata come Vergine, erede dell’immaginario mariano e insignita di carisma cristologico; aveva reso incorruttibile il proprio corpo femminile, piantando nelle deboli e fragili membra di donna il cuore e lo stomaco di un re.⁶⁵ Sul palco della storia, un’inedita simbologia del potere si nutriva di un’allegoria enigmatica, di una ricca e problematica polisemia,⁶⁶ in cui il divario tra significante e significato tendeva ad espandersi, modulandosi in nuove configurazioni. Questa era stata la grandezza storica di Elisabetta: il porsi come incarnazione di un paradosso, l’essere quanto di più rassicurante e al contempo perturbante potesse in allora concepirsi. Ed è proprio il paradosso a tornare, dopo la morte di Elisabetta, per travestire l’identità di Lady Macbeth, per farne moglie e strega, devota e audace, demone e sonnambula. La sterilità della Regina confluisce nella metamorfosi del personaggio tragico, che invoca gli spiriti della notte perché la privino del proprio sesso: “Unsex me here”.⁶⁷ Lady Macbeth uccide simbolicamente il neonato che si strappa dal seno, rinuncia al proprio sangue, vuole fiele al posto di latte nelle proprie mammelle. Non più donna, si lascia invadere dalla più feroce crudeltà, tutta, dalla testa ai piedi. Il rito di investitura è compiuto: non è più, o solo più, Lady Macbeth, è Ecate, è una furia. Si è incoronata da sé, con le proprie mani insanguinate, come

⁶³ N. Fusini, *Di vita si muore*, 439, richiamando *Macbeth*, V, V, 19.

⁶⁴ In proposito, T. De Rogatis, *Lady Macbeth e noi. Potere, corpo e desiderio*, in *Between*, III(5) 2013, 1-21, 14.

⁶⁵ Per usare le stesse parole pronunciate da Elisabetta rivolgendosi al proprio esercito a Tilbury: “I know I have the body of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king”. Il testo integrale del discorso può leggersi in Queen Elizabeth I, *Selected Works* (S.W. May ed.), Washington Square Press, New York, 2004, 77.

⁶⁶ C. Mucci, *I corpi di Elisabetta. Sessualità, potere e poetica della cultura al tempo di Shakespeare*, Pacini, Pisa, 2009, 43.

⁶⁷ *Macbeth*, I, V, 39.

una ‘fiend-like queen’,⁶⁸ come un demonio di Regina. Eppure, in questo stesso atto solenne inizia a consumarsi la fine, il congedo dalla storia di un nome e di una potenziale dinastia. Il delitto è stato un atto vano, un inutile e deprecabile eccesso di energia. Vincendo la morte, come un nuovo Cristo, Macduff viene ad ingannare il male con la propria divina umanità e lo sconfigge.⁶⁹

“There’s knocking at the gate. What’s done cannot be undone”.

Bussano alla porta, ancora.

Una sagoma torna, come sonnambula, liberato il petto ingombro dalla materia minacciosa che pesava sul cuore.⁷⁰ Elisabetta entra nella notte oscura di Giacomo, come esecutrice della madre che aveva saputo impersonare Gertrude.

⁶⁸ *Macbeth*, V, VII, 98.

⁶⁹ Come il diavolo non vede la divinità di Cristo, cogliendone solo la corporea umanità, così Macbeth avvicina Macduff come nato di donna, senza pensare che in lui sia già incarnata la profezia delle streghe. Sul punto, N. Fusini, *Di vita si muore*, cit., 446.

⁷⁰ Citando *Macbeth*, V, III, 44-45 (“Cleanse the stuffed bosom of that perilous stuff / Which weighs upon the heart?”).