

GERARDO GUCCINI  
Bologna

INTORNO AL MONOLOGO DEL PORTIERE:  
FONTI, CONTESTI E LIVELLI COMUNICATIVI  
DEL *MACBETH* REALIZZATO DA SHAKESPEARE

Prima di presentare la mia particolare proposta metodologica – che, come si vedrà, suggerisce modalità interpretative impegnative, ma anche oggettive e sistematiche, tanto da poter venire condotte collettivamente da gruppi di studio allargati – mi sembra opportuno ricordare, se non altro per accenni, lo stato attuale delle conoscenze intorno al teatro di Shakespeare: forse l'unico che, tra film, video, canzoni, slogan e sketch pubblicitari, sia riuscito a penetrare la dimensione reticolare, globalizzata e mediale dell'immaginario contemporaneo.<sup>1</sup> Sempre più, l'opera shakespeariana configura un organismo culturale in continuo mutamento. Da un lato, le interpretazioni, le realizzazioni spettacolari, le acquisizioni documentarie e le analisi di taglio comparativo cambiano le letture dei singoli drammi. Dall'altro, le crescenti conoscenze sulle modalità compositive di Shakespeare disgregano l'idea che, fra le diverse versioni d'uno stesso testo, ve ne sia una completamente rispondente alla concezione dell'autore e, quindi, tale da confinare le altre nel limbo delle versioni corrotte e infedeli. Lontanissimo dal ricercare rapporti di organica e vincolante corrispondenza fra dramma e testo a stampa, Shakespeare non si curò dei percorsi editoriali dei suoi copioni, solo in parte pubblicati vivente l'autore. Per lui, il principale organismo di relazione con il pubblico e la società contemporanea era lo spettacolo, sicché, alla morte del drammaturgo, la memoria collettiva della sua opera era soprattutto legata ai drammi restati in repertorio e al ricordo delle rappresentazioni del passato. Il mito di Shakespeare drammaturgo edito, leggibile e rappresentabile in qualunque epoca e contesto, nasce postumo. A fondarlo, con gesto irreversibile, è il celebre *in folio* delle opere pubblicato nel 1623 a cura di due attori dei King's Men, John Heminges e Henry Condell. È stata la compagnia, non l'autore, a conservare, catalogare e riordinare i copioni del teatro shakespeariano. Questo dato storico attesta, da un lato, la persistente vita

---

Il presente contributo, rielaborazione di un intervento letto il 23 settembre 2010 a Mesagne (Brindisi) nel Corso di ricerca-formazione "Musica e cultura a scuola" promosso dall'Ufficio scolastico regionale per la Puglia, dal Comune di Mesagne e dal «Saggiatore musicale», offre ai lettori un complemento all'articolo di Giuseppina La Face circa le problematiche di tipo pedagogico-teatrale riguardanti il teatro di Shakespeare in genere, e il *Macbeth* in particolare.

<sup>1</sup> Per una visione d'insieme intorno alla presenza di Shakespeare nei vari settori della performance contemporanea cfr. *Intorno a Shakespeare. Dialoghi contemporanei*, a cura di G. Guccini, in «Prove di Drammaturgia», n. 1-2, dicembre 2016.

mnemonica e scenica del dramma shakespeariano, dall'altro, illumina le gerarchie di valori culturali condivise dallo stesso Shakespeare che affidava la sua fama di poeta alle edizioni dei poemi (*Il ratto di Lucrezia* e *Venere e Adone*), mentre vedeva nel lavoro teatrale il fondamento della propria sfaccettata identità sociale di professionista economicamente determinante, di maestro di attori e di realizzazioni sceniche, di interlocutore elettivo sia del pubblico londinese che dei sovrani inglesi, che si rispecchiavano nelle sue opere anche affidandogli, nel caso di Giacomo I Stuart, il delicato compito di ravvivare i miti di fondazione della dinastia regnante. Tenendo conto delle caratteristiche di questa civiltà dello spettacolo in cui le versioni a stampa non oggettivano la forma letteraria del dramma, ma riportavano prime stesure non ancora passate al vaglio della scena oppure copioni approntati in occasione di successive riprese, gli studi hanno individuato nel canone shakespeariano un'opera aperta, dove, come si verifica al livello spettacolare, non abbiamo un solo ed esemplare testo di *Amleto*, ma diverse versioni di *Amleto*, di *Re Lear* o di *Romeo e Giulietta*. Nel caso del testo shakespeariano, è impossibile

fornirne una visione univoca che non [sia] frutto di un labile compromesso fra le forme alternative di lettura filologica che ciascun testo offre. In altre parole, se è vero che il cosiddetto 'testo' drammatico è sempre null'altro che un pretesto per la rappresentazione e si realizza solo in quanto spettacolo, nel caso delle opere di Shakespeare le forme stesse di trasmissione dei testi rivelano la loro natura di pre-testi.<sup>2</sup>

Di conseguenza «[i]l curatore moderno [...] non può certo credere di fornire un testo 'definitivo', come si faceva un tempo, magari contaminando fra loro i vari stadi in cui un dramma ci è pervenuto».<sup>3</sup>

Alla rivalutazione della dimensione teatrale non è però corrisposta una riduzione dell'attenzione nei riguardi del valore poetico e delle autonome capacità espressive e comunicative del testo. Anzi, si è piuttosto verificato il contrario. Quanto più le parole di Shakespeare sono state confrontate, non solo al mondo diegetico del dramma (vale a dire ai personaggi, alle situazioni e agli ambienti sociali della vicenda), ma anche al mondo teatrale, al contesto storico della rappresentazione, alle nozioni filosofiche dell'epoca e ai diversi aspetti della biografia shakespeariana, tanto più queste stesse parole hanno individuato complessi organismi semantici, che intrecciano, sviluppano e amalgamano, all'interno di una stessa opera, diversi percorsi comunicativi corrispondenti alle componenti dei pubblici elisabettiani e poi giacomiani:

Da un pubblico così differenziato il drammaturgo poteva aspettarsi solo reazioni molto diverse; fu l'arte peculiare di Shakespeare a unificarle. [...] Doveva dare le forme più semplici di poesia [...] [al]l'amante dei sonetti, pantomima ed azione agli spettatori

<sup>2</sup> G. MELCHIORI, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*

in piedi, magniloquenza retorica e riferimenti classici ai giuristi degli Inns, attualità alla cittadinanza di Londra, a tutti quanti licenziosità, che andava dalle volgari buffonate dei pagliacci ai doppi sensi reconditi che Mercuzio condivideva con i dotti ed i cortigiani. [...] Nelle sue mani le reazioni diversificate e frammentarie di un disparato spaccato del pubblico confluivano in un'unica, uniforme reazione ad un'opera d'arte, ed il lettore, che si prende la pena di analizzare uno qualunque dei suoi drammi più grandi [...] può rendersi conto di come ci riuscì.<sup>4</sup>

I copioni shakespeariani, in quanto atti teatrali di natura testuale e composti in rapporto di condivisione con *ensemble* e pubblico, interagiscono preventivamente con le aspettative, i gusti, i timori, le passioni, i pettegolezzi, le memorie, gli eventi e i personaggi emergenti – o anche gli zimbelli e gli oggetti di schermo – del mondo sociale. Studiarne i riferimenti, i linguaggi, le allusioni, gli elementi simbolici e le loro connessioni, contribuisce a precisare il posizionamento teatrale della composizione drammatica. Questa – qualora nasca all'interno del teatro – costituisce, infatti, un *medium* efficace, non solo fra l'*ensemble* e il pubblico, ma anche fra le realtà culturali, storiche e civili, alle quali ogni singolo spettatore partecipa in quanto individuo sociale, e la realtà della rappresentazione, alla quale i singoli spettatori partecipano in quanto pubblico. A questo destinatario collettivo, Shakespeare parla della storia che ne ha conformato l'identità nazionale, dei meccanismi di potere che ne condizionano l'esistenza, dei diversi linguaggi che ne attraversano il mondo acustico e conformano il pensare, delle sue stesse competenze e abilità artigianali, del rapporto fra il sapere mediato dai libri e la vita, infine, del teatro stesso in cui si trova e che, in antitesi al libro, porta a conoscere la vita con la vita. La ricchezza dei riferimenti trascende, in Shakespeare, l'economia espressiva della forma-dramma. Cogliendo il problema, Brandley osserva che i lunghi discorsi shakespeariani possono tanto iscriversi nella logica dello svolgimento drammatico che proliferare ai suoi margini, in posizione, cioè, predisposta al taglio:

I drammi di Shakespeare pullulano di lunghi discorsi che vengono quasi tutti espunti o accorciati per i nostri teatri. E non si tratta mai, ovviamente, di discorsi fuori luogo; [...] ma è chiaro che non erano scritti soltanto per fini drammatici, ma anche perché l'autore e il suo pubblico amavano la poesia. Sta a fornircene testimonianza il fatto che tali discorsi sono particolarmente numerosi nei luoghi in cui, per la natura della stessa vicenda, la struttura drammatica è imperfetta.<sup>5</sup>

Per attualizzare l'osservazione basta aggiungere all'amore per la poesia – utilizzato come criterio giustificatorio e compensativo delle soluzioni «imperfette» – l'amore per il discorso, che, secondo la logica di Bradley, non basterebbe a compensare esteticamente trame poco efficaci, mentre, dal nostro punto di vi-

<sup>4</sup> M. M. REESE, *Shakespeare. Il suo mondo e la sua opera*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 365-366.

<sup>5</sup> A. C. BRADLEY, *La tragedia di Shakespeare*, Milano, il Saggiatore, 1964, p. 585.

sta, chiarisce, una volta abbinato all'amore per la poesia, quali erano le abilità performative che in parte animavano la tessitura drammatica e in parte le contendevano il predominio della scena. Jonson, nell'elogio incluso alla prefazione dell'*in-folio* shakespeariano del 1623 (*To the Memory of My Beloved, The Author, Master William Shakespeare, and What he Hath Left Us*), le nomina con lapidaria concisione. Si tratta dell'arte melodiosa di Apollo e della dialettica di Mercurio (dio degli inganni):

Tutte le Muse erano ancora nel fiore degli anni  
quando, come Apollo, egli venne ad entusiasmare  
le nostre orecchie, o ad affascinarle come Mercurio.

Come Szondi ha chiaramente compreso, in Shakespeare prevalgono tematiche epiche che lo allontanano dalle caratteristiche delle forma-dramma:<sup>6</sup> mancanza di riferimenti esterni al dramma stesso; assoluta prevalenza del presente; assoluto predominio del dialogo; assenza dell'autore dall'opera. La sua dramaturgia mescola elementi drammatici ed epici, espressivi e relazionali, abituando il pubblico ad utilizzare diverse chiavi percettive, che, a seconda dei momenti, si concentrano sulle vicende dei personaggi; pongono l'accento sui discorsi o sulla poesia; seguono svolgimenti allegorici paralleli alla storia dei protagonisti; sporgono dalla rappresentazione per osservare l'immediato vivere degli attori, che la conducono e commentano con modalità analoghe a quelle dello straniamento brechtiano. I comici shakespeariani, infatti, "ridono assieme al pubblico", impostando con lui un rapporto diretto e complice, che, nell'evidenziare gli aspetti comici di ciò che accade in scena, li rende di fatto partecipi «di un livello di coscienza che non è limitato rigidamente dal mondo del dramma».<sup>7</sup>

Il filone storicista degli studi, a partire dai contributi sull'artigianato di Shakespeare<sup>8</sup> fino ai problematici inquadramenti del suo scrivere per la scena,<sup>9</sup> ha combinato analisi dei testi e contestualizzazione teatrale, enucleando alcune fondamentali caratteristiche. Queste sono il carattere di "opera aperta" del dramma shakespeariano<sup>10</sup>; il ruolo di interlocutore – ancor più che di semplice destinatario – che vi riveste lo spettatore; la funzione genetica esercitata dai

<sup>6</sup> Cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1982, p. 10.

<sup>7</sup> R. WEIMANN, *Shakespeare e la tradizione del teatro popolare. Studio sulla dimensione sociale del dramma*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 421.

<sup>8</sup> Cfr. M. C. BRADBROOK, *Shakespeare, the Poet and His World*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1978.

<sup>9</sup> Cfr. R. GUARINO, *Shakespeare: la scrittura per il teatro*, Roma, Carocci, 2010.

<sup>10</sup> Fra i primi a porre il problema dell'instabilità del testo shakespeariano è A. J. HONINGMANN, *The Stability of Shakespeare's Text*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965.

rapporti attore/pubblico. Dalla loro combinazione risulta una drammaturgia predrammatica<sup>11</sup> che non si sottomette ai sistemi tipologici della cultura umanistica, ma sviluppa la vicenda ambientandola preventivamente in un contesto performativo connotato – seppure nella dimensione isolata della scrittura – dalle strutture dei concreti spazi teatrali, dalle caratteristiche del pubblico, dalle abilità degli attori e dalla stessa pervasiva presenza del drammaturgo in quanto *medium* delle fonti storiche e narrative, montatore delle scene, emittente di versi musicali e scintillanti virtuosismi retorici. All'azione del drammaturgo sull'immaginazione dello spettatore, Masolino d'Amico ascrive le numerose «scenografie verbali» che integrano la dimensione visiva del teatro shakespeariano. Queste risultano da dialoghi, dal riverbero degli stati d'animo dei personaggi sugli ambienti descritti, da commenti di singoli personaggi, da apostrofi, da descrizioni, dai rapporti simbolici fra scena e avvenimento e dall'ossessiva ripetizione di nomi di località ben note al pubblico popolare, «il quale [le] sentiva ricordare in quella parte del dramma che, non trattando di nobili ma di popolani, lo riguardava più da vicino».<sup>12</sup>

Durante il processo compositivo, i repertori dell'immaginario e del vissuto collettivi (repertori visivi, evenemenziali, storici, linguistici...) confluiscono in drammaturgie che li sviluppano, arricchiscono, intrecciano e anche sottopongono a contraddittorio, riscoprendo, ad esempio, le parentele delle streghe con la mitologia classica, le latenze materne della ruffiana, la nudità esistenziale nell'uomo che, come Macbeth, sceglie e fa il male. Il teatro shakespeariano interagisce virtualmente coi propri interlocutori, suscitando esiti testuali “aperti” che, nell'immediato, fra l'una e l'altra replica, mutano a seconda delle effettive reazioni di attori e spettatori, mentre, osservati in quanto “opere” destinate ai posteri, si presentano disseminati di allusioni, riferimenti, discorsi e sviluppi allegorici, che, presupponendo la capacità di riconoscimento di *quei* determinati interlocutori, tendono a convertirsi da punte emozionali e straordinari momenti di rispecchiamento in oggetti filologici da decifrare e ricostruire attraverso lo studio.

Mentre il dramma fornisce gli elementi necessari alla sua decodificazione e si adatta alle predisposizioni percettive di pubblici di diverse culture e tradizioni, le svariate manifestazioni della relazionalità epica possono sia venire testualmente espresse – al modo del dramma epico brechtiano che prevede gli straniati commenti dell'attore all'agire del personaggio –, sia risolversi in reti allusive il cui senso, per essere compiutamente inteso, richiede che emittente e destinatari condividano uno stesso substrato di conoscenze, esperienze, valori. E cioè possiedano un vissuto comune che faccia corrispondere ai nomi dei

<sup>11</sup> Lehmann parla degli spettacoli di Shakespeare come di «una festa selvaggia della comunicazione che avveniva dentro il teatro»: H.-T. LEHMANN, *Postdrammatico e realtà: un excursus da Aristotele ad oggi*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1, ottobre 2013, p. 5.

<sup>12</sup> M. D'AMICO, *Scena e parola in Shakespeare*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. 94; ed. orig. Torino, Einaudi, 1974.

luoghi la percezione degli stessi, identifichi i modelli della mimesi attoriale e consenta di congetturare, a partire da un dato concreto e presente alla percezione come la rappresentazione teatrale, idee, insegnamenti morali o deformazioni satiriche aventi per oggetto la realtà contemporanea.

Nei testi shakespeariani convivono drammi coesi e drammaturgie allusive che risultano *non-più-intelligibili* al pubblico, ma che non sono per questo meno significative della cultura e degli intenti dal drammaturgo, che, a differenza del colto Jonson, ma in assonanza con gli altri elisabettiani, considerava il suo teatro non già formato da opere letterarie da leggere e rappresentare, bensì da calcolati intrecci di atti performativi e percezioni orali, da “eventi”, quindi, che non mirando a sussistere al di fuori dal repertorio della compagnia (né prevedendo un’autonoma circolazione letteraria), miravano a ricavare il massimo dell’efficacia dai debutti, alla cui riuscita venivano convogliate sia le risorse del dramma (i personaggi e le storie) che le contingenze del momento: guerre con la Francia, successioni dinastiche, caccia alle streghe, speranze epocali (come quelle nate intorno al Principe Edoardo, primogenito di Giacomo I), mode letterarie (alla base delle commedie ispirate al manierismo letterario dell’eufuismo).

Per avere un’idea della vastità dell’influenza esercitata dalla cultura del pubblico sul teatro shakespeariano, basti qui ricordare due fonti linguistiche del drammaturgo: l’una di carattere orale, l’altra, se non orale all’origine, resa tale dall’uso.

La prima è costituita dalle citazioni dei proverbi, dei quali Shakespeare aveva una conoscenza particolarmente approfondita. Queste estrapolazioni dal linguaggio popolare, gli consentivano sia di coltivare l’interesse per una sintassi non letteraria e per parole semplici in forme colloquiali, sia di mettere il pubblico popolare in uno stato di *mise en abîme* linguistica, per cui colui che ascoltava sentiva convalidare in scena il proprio lessico, il proprio linguaggio, il proprio modo di pensare, e, specularmente, colui che parlava si inseriva «nel mondo reale delle faccende pratiche e del linguaggio generalizzato». <sup>13</sup> Tilley <sup>14</sup> conta nell’opera shakespeariana 2905 proverbi che, nel più recente computo di Dent, ascendono a 4684. <sup>15</sup>

Numerose anche le estrapolazioni dai testi religiosi. Gli studi hanno rintracciato, nell’opera di Shakespeare, citazioni e riferimenti a quarantadue libri della Bibbia: diciotto del Vecchio, diciotto dal Nuovo testamento e sei dei Vangeli apocrifi. Particolarmente frequente il ricorso ai primi tre capitoli della

<sup>13</sup> WEIMANN, *Shakespeare e la tradizione* cit., p. 345.

<sup>14</sup> Cfr. M. P. TILLEY, *A Dictionary of the Proverbs in England in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966.

<sup>15</sup> I numeri dei proverbi riscontrati da Tilley e da Dent sono messi a confronto, opera per opera, in R. W. DENT, *Shakespeare’s Proverbial Language: An Index*, Berkeley - Los Angeles - London, University of California Press, 1981, pp. 3-4.

Genesi e al Libro di Giobbe.<sup>16</sup> Se consideriamo che, attraverso le omelie e le preghiere del *Book of Common Prayer* promulgato prima da Edoardo VI poi da Elisabetta I, la Bibbia era entrata nel patrimonio linguistico della popolazione analfabeta, vediamo come anche le estrapolazioni di carattere religioso descrivano, congiuntamente ai numerosissimi proverbi, una massa linguistica che fluttuava dalla platea alla scena, ritornando agli spettatori arricchita di neologismi, varianti e diverse angolazioni di senso (le parole del salmista «portiamo a compimento i nostri anni come se fossero il racconto di una storia» si trasformano, per non fare che un esempio, nella «favola raccontata da un idiota» di Macbeth).

Si trattava d'una materia viva dalla quale la drammaturgia affinava una sorta di lessico comunitario che rendeva complici drammaturgo, attori e pubblico, facendo del parlato un naturale termine di confronto dell'oralità scenica.

L'opera shakespeariana sulla quale mi soffermerò per mostrare in concreto il funzionamento dei rapporti fra drammaturgia del dramma e drammaturgia della relazionalità epica, è il *Macbeth*. Tragedia notissima e compatta, una delle più concise ed essenziali del canone shakespeariano,<sup>17</sup> eppure anche opera attraversata da molteplici riferimenti e allusioni, che, singolarmente presi, stabiliscono, fra mondo diegetico e realtà contemporanea, interferenze talmente stridenti da aver fatto pensare, a proposito del monologo del Portiere, a interpolazioni d'attore, mentre, considerate nell'insieme, inquadrano nella dilatazione drammaturgica del dramma un secondo livello di carattere sostanzialmente politico, che presenta argomenti connessi sia l'uno all'altro che alle vicende drammatiche. Li presento in breve. Si tratta del carattere emblematico di Banquo, mitico progenitore degli Stuart e figura del fidente attendismo della religione riformata a fronte del sanguinario libero arbitrio di Macbeth;<sup>18</sup> della Congiura delle Polveri (novembre 1605), che, ordita da un gruppo di cattolici, per un soffio non cancellò dalla faccia della terra Camera Alta e Bassa, clero e famiglia reale;<sup>19</sup> dell'ascesa al trono d'Inghilterra (1603) di Giacomo I Stuart, fino ad allora re di Scozia col nome di Giacomo VI; del carattere rigenerato della nuova monarchia, che, riuniti nelle mani di uno stesso sovrano i regni di Inghilterra e Scozia, realizzava un'unità sovranazionale che si incominciò a denominare Gran Bretagna.

<sup>16</sup> Cfr. S. SCHOENBAUM, *Shakespeare. Sulle tracce di una leggenda*, Roma, Editori Riuniti, 1979, pp. 73-74.

<sup>17</sup> Un'analisi complessiva che individua nel *Macbeth* una sintesi unitaria di «poesia e poesia» è quella condotta in A. LOMBARDO, *Lettura del Macbeth*, Vicenza, Neri Pozza, 1969.

<sup>18</sup> Cfr. A. SEN, *Introduction*, in W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, New Delhi, Longman Study Edition, 2009, pp. IX-XLVIII, con particolare riferimento al par. *The Tragedy of Damnation: The Catholic-Potestant Debate Re-presented*, pp. XXVI-XXX.

<sup>19</sup> Cfr. A. FRASER, *Faith and Treason: The Story of the Gunpowder Plot*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group, 1997.

Il processo seguito alla congiura (marzo 1606) identifica la datazione *post quem* del *Macbeth*, dove il monologo del Portiere nell'atto II e poi, nell'atto V, una battuta di Macbeth menzionano il termine *'equivocator'* che rimanda alla dottrina gesuita dell'equivocazione. Questa giustificava l'intenzionale omissione della verità, e, nel corso del processo, venne sostenuta dal gesuita Padre Garret, confessore dei congiurati e, quindi, se non parte attiva dell'attentato, suo fiancheggiatore. Se consideriamo che la datazione *ante quem* è fornita dalle rappresentazioni, entrambe del 1607, dell'anonima commedia *The Puritain* e di *The Knight of the Burning Pestle* dove si parla del fantasma di Banquo (un'invenzione shakespeariana),<sup>20</sup> il periodo in cui *Macbeth* venne ultimato e rappresentato è necessariamente prossimo alla Congiura delle Polveri, che, molto probabilmente, suggerì al drammaturgo di celebrare teatralmente il mitico fondatore della dinastia degli Stuart e, attraverso di lui, lo scampato pericolo del regnante sovrano. Ipotesi confermata dall'impianto narrativo dell'opera, che, anziché sviluppare antefatti, si protende verso un futuro sfondato che eccede i limiti del mondo diegetico dei personaggi per coniugarsi all'epoca della rappresentazione, durante la quale, nella scena del Portiere, gli spettatori sentivano parlare della discesa infernale di un «fabbricanti di equivoci»<sup>21</sup> e, nella scena delle evocazioni stregonesche, vedevano succedersi i sovrani discesi da Banquo fino a riconoscere Giacomo I e i suoi discendenti nei re con tre scettri e due globi. Gli scettri, infatti, indicavano i regni di Inghilterra, Scozia e Irlanda; i globi le monarchie ereditarie di Inghilterra e Scozia.

Ascoltati i vaticini che promettevano all'uno il trono e all'altro una discendenza reale, Macbeth e Banquo non agiscono in relazione a quanto è accaduto *prima*, ma prendono posizione su quanto pensano debba accadere *dopo*: ne consegue che il tempo dominante della struttura narrativa non è il passato – così importante in *Amleto* o in *Otello*, dove viene inscenato in forma epica (le narrazioni del Moro) o drammatica (la pantomima dei comici) – bensì il futuro, che allarga la cornice diegetica fino a comprendere le contemporanee cronache degli Stuart, che, rispetto allo svolgimento del dramma, costituiscono sia un secondo livello tematico, sia un argomento intrinseco alla trama poiché procedono dalla salvezza di Fleance (il figlio di Banquo) e confermano quanto mostrato dalla visione dei re futuri.

La mia proposta metodologica consiste nel considerare il secondo livello del *Macbeth* (noto agli studi),<sup>22</sup> non solo un contenuto indiziario che si può re-

<sup>20</sup> Cfr. MELCHIORI, *Shakespeare*. cit., p. 500.

<sup>21</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, testo originale dall'edizione 1623, traduzione di A. Lombardo, in *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di G. Melchiori, IV, *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 1976, p. 911. Tutte le successive citazioni del *Macbeth* fanno riferimento a questa edizione.

<sup>22</sup> Cfr. H. N. PAUL, *The Royal Play of Macbeth*, New York, Macmillan, 1950. Paul, con plausibile congettura, prospetta che Shakespeare, scrivendo questo dramma, avrebbe tenuto conto sia di certi interessi e disposizioni di Giacomo I sia



cuperare attraverso indagini e raffronti testuali, ma anche un progetto teatrale che intrecciava al dramma un'allegoria del presente storico, fornendo a tutte le componenti del pubblico gli strumenti per decodificarne in corso d'opera, almeno a grandi linee e per riconoscimenti essenziali, il senso, le connessioni e le valenze. Accanto al *Macbeth* drammatico, che continua la sua straordinaria vita di tragedia artisticamente autonoma, c'è un *Macbeth* che, di fatto, non è più rappresentabile poiché implica interlocutori irrimediabilmente assenti. È il risvolto negativo dello "spettatore interlocutore del drammaturgo": presenza che arricchisce la comunicazione teatrale, ma corre anche il rischio di comprometterne la durata.

Le corrispondenze fra dramma, cambiamento dinastico e vissuto collettivo, vengono svolte da un disegno drammaturgico che s'impernia su quattro operazioni fondamentali: la trasformazione di Banquo da complice di Macbeth – quale figura essere nelle *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (1578) di Holinshed – a carattere emblematico della successione dinastica per volontà divina; l'interazione scena/platea nel monologo del Portiere, che induce il pubblico ad abbinare assassinio di Duncan e attentato a Giacomo I, Macbeth e congiurati cattolici; la celebrazione visiva della confluenza fra futuro diegetico e presente dello spettatore nella processione dei re (atto IV, sc. 1); le rappresentazioni emblematiche del principe ereditario, Edoardo, e del regnante sovrano nell'ambito della terza scena dell'atto IV, che si svolge, separata dai luoghi del dramma, alla corte di Edoardo il Confessore re d'Inghilterra. Qui, Malcolm, esule figlio di Duncan, riveste il profilo del principe Edoardo pronunciando parole e concetti ricavati dal trattato del *Basilicon Doron* (1599), che, scritto da Giacomo I per educare il figlio all'arte di regnare, era stato ripubblicato e diffuso a migliaia di copie in occasione dell'ascesa al trono inglese (1603); nella stessa scena, la figura del regnante sovrano viene evocata dalla guarigione degli scrofolosi compiuta da Edoardo il Confessore (primo sovrano taumaturgo della tradizione anglosassone). In un primo momento, Giacomo I, salito al trono inglese, aveva chiesto di venire dispensato dal rito del tocco, ma poi l'aveva comunemente praticato, pur rivedendone il cerimoniale. Mentre Elisabetta I, come Enrico VIII e i predecessori cattolici, tracciavano il segno della croce sulle parti malate, Giacomo I si «contentò, allorché i malati, dopo essere stati toccati una prima volta, ripassavano da lui, di appendere o far appendere al loro collo la moneta d'oro senza compiere il gesto simbolico, che richiamava troppo

---

dell'atmosfera politica e psicologica determinata dal Complotto delle Polveri, tuttavia, spingendosi troppo oltre in questa direzione, finisce «col trasformare una grande opera d'arte in un puro e semplice "omaggio" al sovrano». (LOMBARDO, *Lettura del Macbeth* cit., p. 13). Meno problematico, su questo stesso argomento, J. W. DRAPER, "Macbeth" as a compliment to James I, in «Englische Studien», XXVII, 1937-8, pp. 207-220. Confuta energicamente le affermazioni di Paul, M. HAWKINS, *History, politics and "Macbeth"*, in *Focus on "Macbeth"*, a cura di J. R. Brown, London, Routledge & Kegan Paul, 1982, pp. 155-188.

da vicino la vecchia credenza».<sup>23</sup> Ed è appunto questo rituale semplificato che Shakespeare descrive, simboleggiando, nelle sue sottrazioni accomodate alla rigorosa formazione calvinista del sovrano,<sup>24</sup> il carattere rigenerato della nuova monarchia. Dice Malcolm, sovrapponendo il rito riformato da Giacomo I alla credenza sui poteri taumaturgici di Edoardo il Confessore: «persone colpite da strane malattie / [...] egli le guarisce, / appendendo una medaglia d'oro al loro collo / mentre recita sante preghiere» (atto IV, sc. 3).

L'interazione dramma/allegoria mostrava come, tanto nella Scozia di Macbeth che nel presente degli spettatori, forze distruttive e sanguinarie minacciassero le salvifiche forze aggreganti delle monarchie legittime: quella di Duncan; quella di Malcolm; quella di Edoardo il Confessore; quella della discendenza di Banquo. La luce irraggiata dai sovrani nelle tenebre del *Macbeth* (dove Duncan è paragonato al sole, Edoardo compie miracoli, Malcolm incarna le virtù del perfetto principe, Banquo torna dall'aldilà guidando la sua stirpe di incoronati e Giacomo I balena adorno di due globi e tre scettri) conferma l'analisi di Frances A. Yates, che individua nel «tema imperiale» e nel valore messianico della successione regia essenziali punti di riferimento dell'ultimo Shakespeare, che avrebbe coltivato «il sogno, in procinto di avverarsi, di una vasta pace imperiale, nel senso religioso».<sup>25</sup>

Per ragioni di spazio mi limito qui ad esaminare il monologo del Portiere. Questo intenso momento scenico, l'unico in cui parli esplicitamente di un fatto contemporaneo, segue il dialogo fra Macbeth e Lady Macbeth dopo l'assassinio di Duncan, e introduce l'entrata in scena di Macduff e Lennox, che, bussando insistentemente alla porta del castello, hanno dapprima spaventato Macbeth e poi gettato giù dal letto il Portiere che attraversa assonnato la scena.

Il Portiere di Inverness ha avuto storici detrattori, come Coleridge, ed entusiasti lettori come il regista/drammaturgo Marco Martinelli, che deriva da questo personaggio il Diavolo di *Scherzo, satira, ironia e significato profondo* e il Ministro degli Inferni di *Rumore di acque*.<sup>26</sup> L'affabulazione del Portiere è letta con imbarazzo da chi cerca nel testo il cristallo della poesia, e infinitamente apprezzata da chi ama nel dramma le cicatrici dei rapporti col mondo reale.

La situazione si basa su uno schema drammatico aperto. Possiamo descriverlo come un esercizio di improvvisazione: l'attore – Robert Arnim, il clown della compagnia – immagina di essere il guardiano della porta dell'Inferno e di

<sup>23</sup> M. BLOCH, *I re taumaturghi: studi sul carattere soprannaturale attribuito alla potenza dei re specialmente in Francia e in Inghilterra*, Torino, Einaudi, 1989 (prima ed. it. 1973), p. 262.

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, p. 261.

<sup>25</sup> F. A. YATES, *Gli ultimi drammi di Shakespeare. Un nuovo tentativo di approccio*, Torino, Einaudi, 1979, p. 126. Le raffigurazioni della monarchia utilizzate da Shakespeare sono esaminate in G. W. KNIGHT, *The Imperial Theme*, Oxford, Oxford University Press, 1931.

<sup>26</sup> M. MARTINELLI, *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007; ID., *Rumore di acque*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2010.

accogliere personaggi noti alla collettività sociale che stanno per raggiungere la pena eterna. Su questo schema vuoto, Arnim aveva modo di improvvisare facendo uscire allo scoperto le proprie doti comiche, che risultano invece soffocate negli altri ruoli minori che gli toccava di rappresentare durante lo spettacolo (non sappiamo quali, anche se l'enfasi grottesca e il contrasto fra aspetto esteriore ed entusiasmo narrativo del Capitano «sanguinante» rendono plausibile l'attribuzione del personaggio ad Arnim).

Il *Macbeth* ha ben quaranta ruoli parlanti. Fra questi, i ruoli fissi che impegnavano un attore dall'inizio alla fine della tragedia non erano più di sette; tutte le altre parti erano intercambiabili e non occorre più di sette o otto attori per impersonare i rimanenti trentatré ruoli parlanti. È evidente, ad esempio, che le tre streghe potevano agevolmente trasformarsi nei tre assassini. Di tutti i quaranta ruoli solo uno è in grado di far ridere il pubblico (beninteso, un pubblico in grado di capirne le allusioni): è quello del Portiere. Di conseguenza, tale parte, come s'è detto, venne indubbiamente interpretata dal clown Robert Arnim, che le imprime le caratteristiche della sua recitazione. Arnim, infatti, scrisse anche commedie in proprio, sfruttando «una vena più sottile, più ricca di allusioni, sottintesi e ironie [di quella di William Kemp, il precedente clown della compagnia]. Benché il suo ruolo ufficiale fosse quello del clown, la sua tecnica era piuttosto quella del *fool*, ossia del giullare di corte che si giovava della libertà di parola per commenti salaci o perfino amari sul mondo che lo circondava».<sup>27</sup>

Non potremo mai sapere se lo schema vuoto che regge il monologo sia stato ideato da Shakespeare o da Arnim, anch'esso drammaturgo. Di certo, questo congegno verbale corrispondeva alla tecnica del *fool* e richiedeva che l'attore improvvisasse stabilendo col pubblico un rapporto di interlocuzione diretta. Fra «un fattore che si è impiccato per timore dell'abbondanza» e «un sarto inglese», il Portiere accoglie un «fabbricante di equivoci» nel quale il pubblico riconosceva il gesuita Garret, implicato (come si è visto) nella Congiura delle Polveri. Poiché il riferimento toccava il sovrano, mi sembra probabile – anche ammettendo le evidenti libertà dell'attore – che Shakespeare si sia incaricato della sua stesura. Da allusioni frammentarie e sospese, passiamo così ad una compatta struttura retorica che celebra la salvezza della monarchia:

Bussa, bussa. Chi è, in nome dell'altro diavolo? In fede mia, è un fabbricante di equivoci, capace di giurare su tutti e due i piatti della bilancia e di andare contro a tutti e due; che ha commesso abbastanza tradimenti per amore di Dio ma che non è riuscito, con i suoi equivoci, a ingannare il cielo: vieni, vieni dentro, fabbricante di equivoci! (atto II, sc. 3).

---

<sup>27</sup> MELCHIORI, *Shakespeare* cit., p. 328. Ampliano le conoscenze intorno ai clowns shakespeariani E. BERRY, *Shakespeare's Comic Rites*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, e D. WILES, *Shakespeare's clown. Actor and text in the Elizabethan Playhouse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Senz'altro di Shakespeare è la chiusa poetica del monologo:

Bussa; bussa. Non si sta mai in pace. Chi siete? Ma questo posto è troppo freddo per l'Inferno. Non voglio più fare il portiere del diavolo: avevo pensato di fare entrare qualche membro di tutte le professioni, che per un sentiero di primule se ne vanno al falò eterno. (*Bussano*) Eccomi, eccomi: vi prego, ricordatevi del portiere (Atto II, sc. 3).

In primo luogo, la parola 'primula' (*primrose*) è tipica del lessico shakespeariano, ricorrendo nell'*Amleto*, nel *Sogno di una notte di mezza estate*, nel *Racconto d'inverno*, nel *Cimbelino* e nei *Due gentiluomini di Verona*. Inoltre, la commedia *Tutto è bene ciò che finisce bene* (composta fra il 1602 e il 1603), svolge anch'essa – in una battuta destinata a Robert Arnim – la metafora della via facile e fiorita che conduce alle fiamme. Dice il Buffone di *Tutto è bene ciò che finisce bene*:

Preferisco la casa con la porta stretta, troppo piccola, mi pare, perché il fasto vi possa entrare; vi potranno entrare quei pochi che si umiliano, ma la maggior parte sentirà troppo freddo, sarà troppo delicata, e si incamminerà per la strada fiorita che conduce alla porta larga e al gran fuoco (atto IV, sc. 5).<sup>28</sup>

Entrambe le soluzioni procedono dal *Vangelo secondo Matteo* (7, 13-14): «Entrate per la porta stretta, perché larga è la porta e spaziosa la via che conduce alla perdizione, e molti sono quelli che entrano per essa; quanto stretta invece è la porta e angusta la via che conduce alla vita, e quanto pochi sono quelli che la trovano!».<sup>29</sup> Confrontando i tre brani (fonte evangelica, battuta del Buffone, monologo del Portiere) appare evidente che l'ultimo testo non si riferisce direttamente al primo, del quale smarrisce la metafora della «porta stretta» e della «porta spaziosa», ma rielabora il secondo. Il tempo viene spostato dal futuro al presente; la «strada fiorita» diventa «un sentiero di primule»; si aggiungono le «professioni»; i «grandi fuochi» diventano i «falò». L'impressione è che Shakespeare non abbia composto un testo originale, ma abbia riscritto elementi già assimilati dall'attore.

Le stesse metafore subiscono varianti che evidenziano il probabile fluttuare, di rappresentazione in rappresentazione, della lingua orale condivisa da drammaturgo, attori e pubblico:

<sup>28</sup> Si cita qui, come poco oltre, la traduzione di Alberto Castelli, in *William Shakespeare. Tutte le opere*, a cura di M. Praz, Firenze, Sansoni, 1964, p. 827.

<sup>29</sup> «Enter ye in at the strait gate: for wide is the gate, and broad is the way, that leadeth to destruction, and many there be which go in thereat: Because strait is the gate, and narrow is the way, which leadeth unto life, and few there be that find it» (*King James Version*, London, Robert Barker, 1611).

la maggior parte sentirà troppo freddo, sarà troppo delicata, e si incamminerà per la strada fiorita che conduce alla porta larga e al gran fuoco (*Tutto è bene qual che finisce bene*, atto IV, sc. 5).

Ma questo posto è troppo freddo per l'Inferno. Non voglio più fare il portiere del diavolo: avevo pensato di fare entrare qualche membro di tutte le professioni, che per un sentiero di primule se ne vanno al falò eterno (*Macbeth*, atto II, sc. 3).

Si tratta di mutamenti destinati a influire esclusivamente sulla bellezza e la sonorità della frase oppure di indicazioni rivolte al pubblico? La contestualizzazione dei termini aggiunti o cambiati mostra come Shakespeare abbia composto a partire dalla battuta di *Tutto e bene ciò che finisce bene* un testo straordinariamente reattivo e semanticamente cangiante, che richiamava alle mente degli spettatori parole attualissime e talmente cariche di senso immediato da far consistere la comunicazione nel loro stesso riconoscimento. In inglese, le primule sono anche dette “bunch of keys”, cioè “mazzo di chiavi”, espressione che deriva da un'antica leggenda la quale narra che San Pietro gettò dal cielo le chiavi del paradiso e che, nel luogo dove queste caddero, nacquero per la prima volta le primule. Raro fiore papista, la primula, in quel fatidico 1606, si prestava a tappezzare con particolare pertinenza la strada dell'Inferno. Più complesso spiegare l'allusione agli uomini di «tutte le professioni». Considerando le accezioni secentesche di *'profession'*, ritengo probabile che Shakespeare non intendesse fare riferimento esclusivamente alle *professioni esercitate*, ma alle *religioni professate*. Proprio in questo senso il termine veniva utilizzato nel solenne discorso che Giacomo I rivolse al Parlamento dopo lo scampato pericolo. Riporto il brano in questione evidenziandone col corsivo i riferimenti alle professioni di fede e alle punizioni infernali cui sono tutte soggette:

And although particular *men of all professions of religion* have been some thieves, some murderers, some traitors, yet ever when they *came to their end and just punishment*, they confessed their fault to be in their nature, and not in their profession, (these Romish Catholics only excepted:) yet it is true on the other side, that many honest men blinded peradventure with some opinions of popery.<sup>30</sup>

Tuttavia, il segno verbale che squarciava, anche agli occhi dello spettatore più sprovveduto, la fosca notte del castello di Inverness con i bagliori dei falò accesi per festeggiare la salvezza del re, è «*bonfire*». A partire dal 1606, la notte del 5 novembre è infatti detta *'bonfire night'*. L'espressione entra nel lessico comune a seguito della proposta di solennizzare con una ricorrenza festiva il “mi-

<sup>30</sup> *The Workes of the Most High and Mightie Prince, Iames, by the Grace of God, King of Great Britaine, France and Ireland, Defender of the Faith, &c. An Unabridged Facsimile of the 1616 Edition Including the Two Workes Appended In 1620*, Laurel, Miscellany Press, 2008, pp. 499-508 (<https://www.scribd.com/document/117929342/Workes>; ultimo accesso 26 novembre 2018).

racoloso” salvataggio dei reali, della nobiltà, dell’altro clero e del parlamento. Ad avanzarla era stato Edward Montagu, primo barone di Montagu of Boughton. Le sue parole riflettono un sentimento diffuso in ogni strato sociale: il timore di vedere dissolversi il proprio mondo ad opera di poteri esterni che si servono di mezzi terroristici. Per gli inglesi del primo Seicento, la Congiura delle Polveri, per quanto felicemente sventata, fu una specie di quello che per noi fu l’attentato alle torri gemelle. Da questo shock collettivo, uscirono rafforzati l’amore per l’istituzione monarchica e il disprezzo per i suoi nemici. Il primo fece oggetto di venerazione i figli di Giacomo I Stuart, «the most great learned and religious king that ever reigned therein, enriched with a most helpful and plentiful progeny proceeding out of his royal loins promising continuance of this happiness and profession to all posterity». Il secondo incluse in un’unica diabolica compagine streghe e demoniaci preti cattolici: «the which many malignant and devilish papists, Jesuits, and seminary priests much envying and fearing, conspired most horribly».<sup>31</sup>

Le tematiche del *Macbeth* shakespeariano – l’esaltazione di Banquo e della sua progenie, e la riflessione sulle origini demoniache del male – corrispondono a sentimenti collettivi che la Congiura delle Polveri avevano sollevato nella società inglese. La proposta di Edward Montagu e il *Macbeth* incanalano, dunque, uno stesso substrato emozionale, una stessa visione della Storia, uno stesso patrimonio di immagini. Ci sfuggirebbe però il parallelismo maggiore fra dramma e proposta parlamentare se non considerassimo che l’uno e l’altra rispondevano all’idea di prolungare nel tempo – come rappresentazione o in forma di festa – la memoria della Congiura e delle Polveri e dei suoi strascichi emozionali.

Dopo avere mandato all’inferno membri di tutte le professioni ed essersi diretto verso il portone, dove Macduff e Lennox continuano a bussare, il Portiere torna sui suoi passi e, con fare confidenziale, rivolge al pubblico una preghiera che conclude la performance:

Eccomi, eccomi: vi prego, ricordatevi del portiere (atto II, sc. 3).

Con questa battuta, Arnim, che aveva certamente interpretato anche altri personaggi nel corso della *pièce*, esce di parte per dire agli spettatori di dimenticare tutte le sue apparizioni, ma di custodire questa. L’invito conferma che il monologo del Portiere non è una scena isolata o un momento di sospensione, ma svolge un’insostituibile funzione drammatica, esplicitando il rapporto fra la storia dalla tragedia e la Storia vissuta dal pubblico: l’una è specchio dell’altra. Se il Portiere ricorda che un diabolico «fabbricante di equivoci» ha appena tentato di rovesciare sovrano e monarchia, Macbeth, appreso che la foresta di

---

<sup>31</sup> E. MONTAGU, *Thanksgiving Act*, in *The statutes at large, of England and of Great Britain: from Magna Carta to the union of the kingdoms of Great Britain and Ireland*, vol. IV, London, G. Eyre and A. Strahan, 1811, pp. 631-632; cit. in D. CRESSY, *The Fifth of November Remembered*, in R. PORTER, *Myths of the English*, Cambridge, Polity Press, 1992, pp. 69-90.

Birnan si muove, incomincia «a dubitare degli equivoci del demonio, / che dice la menzogna come se fosse la verità» (atto V, sc. 3). Dietro i congiurati e dietro Macbeth, c'è dunque, a sigillare le simmetrie narrative, un «fabbricante di equivoci». Shakespeare, scrivendo, intreccia a dialoghi, poesie e discorsi una dramaturgia della parola, nella quale – come è stato osservato a proposito dei nomi di luogo – singole espressioni o denominazioni, quali, ad esempio, *'equivocation'*, *'profession'*, *'bonfire'*, *'witch'*, *'Weird Sisters King of Scotland'*, «si caricano di sottintesi [...] tali da [...] colorare [...] il dramma».<sup>32</sup>

Il monologo del Portiere non esplicita le analogie fra Macbeth che ordina di uccidere Banquo e il figlio Fleance per soffocare sul nascere la dinastia degli Stuart, e i congiurati del 1605 che si propongono d'estirpare dall'Inghilterra la monarchia legittima, ma porta il pubblico a pensarle, caricando implicitamente Banquo d'un pathos che andrà crescendo, negli atti III e IV, fino a culminare nella visione dei futuri sovrani.

Non so se questo studio sia utilizzabile in sede didattica. Qui, mi è sembrato utile indicare un orizzonte conoscitivo che può divenire oggetto di confronto e formazione. Si tratta di considerare i testi drammatici in quanto indizi d'una dinamica relazionale storicamente avvenuta e storiograficamente accertabile. In questa dinamica, il drammaturgo e gli attori, non solo esprimono personaggi e definiscono linee di azione, ma, nello scrivere e nell'interpretare, metabolizzano e rielaborano attese, conoscenze e stati d'animo del proprio pubblico, determinando un'opera performativa assolutamente effimera, perché legata a possibilità ricettive particolari e irripetibili, ma, non per questo, meno meditata, progettata e composta. Credo, in altri termini, che lo studio collettivo dei drammi del passato possa svelare a insegnanti e allievi il piacere di farsi spettatori delle interazioni fra drammaturgo, attori e spettatori, e cioè, in una sola espressione, del lavoro del teatro.

*gerardo.guccini@unibo.it*

---

<sup>32</sup> D'AMICO, *Scena e parola in Shakespeare* cit., p. 94.