

## Superomismo e schizofrenia nella figura di Macbeth

ROBERTO MADONNA

O «Meglio regnare all'Inferno, che servire in Paradiso», John Milton, *Paradise Lost*, I  
bbiettivo del presente articolo è sviluppare un'analisi di alcuni aspetti della complessa figura di Macbeth, concentrandoci sul suo rapporto con l'ambizione e la volontà nelle varie fasi del dramma. Tali fasi sono scandite da tre metamorfosi compiute dal personaggio: egli parte come un essere 'mediocre', privo di volontà ed ambizione, per poi trasformarsi in tiranno ed infine raggiungere lo status di superuomo. I 'passaggi di stato' di Macbeth non sono però istantanei o cadenzati da un momento preciso; lo stato di mutamento del protagonista è continuo.

Nel momento in cui viene nominato per la prima volta, per bocca del Capitano, Macbeth è presentato come una figura positiva, sebbene già caratterizzata da un'inaudita ferocia<sup>1</sup>. Al momento del suo incontro con le Sorelle Fatali egli è un personaggio mediocre, intrappolato nella banalità del bene, privo di ambizione e volontà. Ecco che le tre streghe, profetizzandogli la sua ascesa al trono, prendono il posto della sua volontà. Egli diviene libero di desiderare la corona di re Duncan, ma privo della malvagità necessaria per portare a termine il suo proposito omicida. A rendere Macbeth capace di compiere l'orrendo atto sarà la sua consorte, Lady Macbeth. Introdotta come un personaggio immorale ed interessato unicamente al potere per se stessa e suo marito, sarà lei a tentare Macbeth fino all'omicidio di re Duncan. I primi due soliloqui di Lady Macbeth<sup>2</sup> sono la consacrazione al male della sua ambizione. Ella vive in sé tutti i sentimenti del Macbeth-uomo, mentre questi resta intanto sospeso tra i presagi delle sue azioni e l'impossibilità di risolvere il suo dilemma etico. La sua invocazione «toglietemi il sesso»<sup>3</sup> sembra quasi un segno della sua volontà di caricare su di sé le azioni del marito. La tensione dei Macbeth verso la corona, come fatto notare da Harold Bloom nel suo commento all'opera<sup>4</sup>, diventa quasi tensione sessuale che unisce i due coniugi. È Lady Macbeth a rendere di tipo sessuale la tensione del marito verso il trono. Rimprovera aspramente la riluttanza di Macbeth ad uccidere Duncan, accostando l'atto al loro matrimonio<sup>5</sup> ed insultando la sua virilità<sup>6</sup>, spingendolo ad agire al di fuori dell'ordine naturale, ponendo il suo immorale giuramento di uccidere Duncan e garantirle il trono come unico assoluto morale. Se le Sorelle Fatali avevano ispirato in Macbeth la volontà, sua moglie ne incarna l'ambizione. Tale componente sessuale nell'ascesa al potere troverà sfogo nell'omicidio di Duncan, rappresentato come uno stupro. Macbeth stesso paragona i propri passi verso la stanza da letto del re a quelli dello stupratore Tarquinio<sup>7</sup>. L'omicidio di Duncan è un rovesciamento dell'ordine naturale poiché il re, in assenza di una figura divina, incarna in sé l'ordine del cosmo in cui si ambienta la vicenda: le sue ferite aperte sono rappresentate come «una breccia nella natura»<sup>8</sup>. La ricerca di potere di Macbeth, la volontà di potere che non gli appartiene, ma gli è inculcata dalla moglie, lo pongono in contrasto non solo con l'ordine etico, ma anche con le leggi della natura. Macbeth a questo punto è ugualmente Adamo e, paragone suggerito dallo stesso Shakespeare, Lucifero<sup>9</sup>. Si lascia tentare dalla moglie e, ucciso Duncan, inizia il proprio regno all'Inferno. Ma cosa ne

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Macbeth*, I.ii.16-23 (le citazioni al testo sono tratte dalla traduzione italiana di Agostino Lombardo in *William Shakespeare. Le tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano 1976).

<sup>2</sup> *Macbeth*, I.v.14-29, 37-53.

<sup>3</sup> *Macbeth*, I.v.40.

<sup>4</sup> H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Milano 2001, 12.

<sup>5</sup> *Macbeth*, I.vii.35-39 «Era ebbra la speranza di cui ti sei vestito? [...] Da questo momento reputo tale il tuo amore».

<sup>6</sup> *Macbeth*, I.vii.49.

<sup>7</sup> *Macbeth*, II.i.55.

<sup>8</sup> *Macbeth*, II.iii.113.

<sup>9</sup> *Macbeth*, IV.iii.22.

è del Macbeth-uomo dopo l'omicidio? È ancora diviso nella scelta tra il bene e il male, sospeso nell'*epochè*, in balia dell'ambizione di sua moglie e delle profezie delle streghe. Non riconosce se stesso nell'atto che ha compiuto, ma ne avverte il peso opprimente. A separare il Macbeth-uomo dalla venuta del Macbeth-superuomo è uno stato sospeso tra l'oblio della propria identità («se debbo conoscere il mio atto, sarebbe meglio non conoscere me stesso<sup>10</sup>») e la profetica consapevolezza delle conseguenze della propria azione. È in questo stato che Lady Macbeth si carica del fardello di suo marito. Lo stravolgimento della natura, dovuto all'omicidio, non tarda a presentarsi: le parole del portiere che accoglie Macduff e Lennox rendono noto il cambiamento dell'ambientazione, mutata in conseguenza delle azioni malvagie di Macbeth. Il castello si è trasformato da dimora amena<sup>11</sup> a luogo infernale<sup>12</sup> e contro natura. Una volta divenuto re, come profetizzato dalle tre Sorelle Fatali, Macbeth inizia la sua trasformazione in tiranno, che lo porterà in seguito a divenire un superuomo. Tale nuova attitudine tirannica trova una naturale espressione nel sospetto verso Banquo, che era presente al momento della profezia delle Sorelle Fatali e probabilmente sa del coinvolgimento di Macbeth nella morte di Duncan. Ma il coinvolgimento di Banquo lo spinge anche a riflettere sulla sorte dannata del suo regno<sup>13</sup>, poiché le stesse Sorelle Fatali avevano profetizzato a Banquo che i suoi figli avrebbero regnato. È questo il momento in cui lo spettatore è reso conscio del destino di morte che segna inevitabilmente Macbeth, culmine naturale dell'atmosfera opprimente che assume il *play* d'ora in poi. L'omicidio di Banquo, commissionato da Macbeth, non fa altro che porlo un ennesimo gradino più distante dall'umanità. E' un primo vagito della volontà libera del protagonista, la prima azione che compie liberamente dall'inizio della tragedia. Lady Macbeth inizia invece a consumarsi per il senso di colpa delle azioni del marito<sup>14</sup>. Il dramma del rimorso e della colpa, infatti, non vive in Macbeth, ma in colei che era già da prima la figura più immorale del *play*. Lady Macbeth è inizialmente personaggio mosso dalla sola ambizione per il potere ad ogni costo, per poi diventare gradualmente folle, divorata dal rimorso e dai presagi di disfatta, fino alla morte. Ella è figura speculare del Macbeth-uomo, che muore con lui, e prende su di sé il fardello morale delle sue azioni. Quando Macbeth scopre che gli assassini non sono riusciti ad uccidere anche il figlio di Banquo, la colpa ritorna a minare la sua apparente quiete. Ma nel frattempo il rapporto di Macbeth con la colpa è cambiato: egli è già proteso a diventare un superuomo. Se prima, al momento di uccidere Duncan, la colpa era il confine invalicabile che definiva l'essenza stessa dell'umanità<sup>15</sup>, essa si è ora tramutata in un fardello limitante, una zavorra per la volontà<sup>16</sup>. Ma questa nuova dimensione amorale del personaggio deve ancora scontrarsi con la sua umanità, che ritorna prepotentemente nella visione del fantasma di Banquo durante il banchetto<sup>17</sup>. Davanti alla visione, ha inizio, all'interno di Macbeth, il conflitto tra la dimensione umana e quella del superuomo. Nasce lo stato di conflitto e profonda rabbia che segna il personaggio fino alla fine della tragedia<sup>18</sup>. L'affermazione «Ciò che un uomo osa, lo oso io<sup>19</sup>» è in realtà una sfida ai limiti della propria stessa umanità, che assume il suo pieno significato solo se considerata nel contrasto tra le due personalità che agiscono nel personaggio. Solo allo scomparire definitivo della visione, Macbeth può affermare «sono di nuovo uomo<sup>20</sup>», poiché trova una tregua, seppure momentanea, nel suo scontro interiore.

---

<sup>10</sup> *Macbeth*, II.ii.73.

<sup>11</sup> *Macbeth*, I.vi.1-9.

<sup>12</sup> *Macbeth*, II.iii.1-20, II.iv.1-19.

<sup>13</sup> *Macbeth*, III.i.48-69.

<sup>14</sup> *Macbeth*, III.i.4-7.

<sup>15</sup> *Macbeth*, I.vii.46-47.

<sup>16</sup> *Macbeth*, III.iv.23-24.

<sup>17</sup> *Macbeth*, III.iv.49-50, 93-96.

<sup>18</sup> *Macbeth*, III.iv.102-103.

<sup>19</sup> *Macbeth*, III.iv.98.

<sup>20</sup> *Macbeth*, III.iv.107.

La vera e propria trasformazione di Macbeth si verifica ancora una volta per opera delle tre Sorelle Fatali, quando gli profetizzano che «nessun nato di donna potrà far danno a Macbeth<sup>21</sup>». È l'istantanea rivelazione che ogni sua azione sarà priva di conseguenze, poiché nessuno sarà più in grado di sconfiggerlo. Il dramma psicologico della colpa si autodistrugge, e d'ora in poi Macbeth sarà spinto unicamente dalla forza della propria stessa volontà. Già il suo proposito di uccidere Macduff prima che questi possa spodestarlo è segno di una nuova forza che si muove in lui, che lo divide tra la dimensione del tiranno e quella del superuomo. Ci troviamo ad un fondamentale punto di svolta nella tragedia, sebbene Macbeth non possa ancora rendersi conto appieno del peso della rivelazione delle streghe. Egli, infatti, è ancora parzialmente legato alla propria umanità, come vediamo nel nuovo senso di colpa che s'impadronisce di lui, quando le Sorelle Fatali evocano l'ombra di Banquo e la sua futura discendenza<sup>22</sup>. Ma questa visione non fa altro che ricordargli, ancora una volta, che il proprio male non avrà alcun modo di cambiare il destino che eternamente si ripete. Cosa rimane del Macbeth-uomo, giunto a questo punto? Reso folle dal destino di morte che pende su di lui, agisce spinto solamente dalla rabbia e dal rifiuto delle proprie azioni. Ma ancora una volta è la forza del tiranno ad impossessarsi di Macbeth, che afferma il nuovo paradigma della sua azione: «i primi nati del mio cuore saranno i primi nati della mia mano<sup>23</sup>». Egli decide di porre la sua azione prima della propria immaginazione proletica, di essere volontà assoluta e non curarsi del futuro. Mentre Macbeth si è oramai liberato quasi del tutto della propria umanità, Lady Macbeth continua a subire la condanna del suo rimorso, che l'ha resa folle. Si aggira per le stanze del castello di Dunsinane, rivivendo incessantemente il ricordo delle malefatte del marito, portando su di sé il peso dell'azione di Macbeth, il suo passato. Il suo delirio è espresso tramite un flusso di coscienza che mescola senza soluzione di continuità azioni diverse senza ordine cronologico<sup>24</sup>. Ancor più significativa è la condizione di sonnambulismo che Shakespeare associa alla follia di Lady Macbeth, quasi condannandola secondo la legge del contrappasso. I riferimenti al sonno e alla quiete sono, del resto, numerosi in tutta la tragedia, anche se si concentrano nell'episodio dell'uccisione di Duncan<sup>25</sup> (che avviene appunto nel sonno) ed ogniqualvolta i personaggi si trovano ad affrontare il tema della colpa<sup>26</sup>. I Macbeth hanno violato la sacralità del sonno di Duncan, ed a loro spetta il tormento dell'insonnia. Il sonnambulismo di Lady Macbeth rientra anch'esso nel numero degli atti 'contro natura' che si verificano durante la tragedia<sup>27</sup>. Cosa rappresenta il sonno nel contesto tragico del *play*? Se il sonno è condizione di oblio della propria identità e del proprio essere all'interno del tempo, una pausa all'interno dell'incessante susseguirsi di azione e conseguenza, la violazione del sonno nega la possibilità di una tale condizione, condannando i personaggi a subire il peso della condanna della propria coscienza. A partire dalla scena terza dell'atto V assistiamo al ritorno in scena di Macbeth, dopo una lunga assenza dovuta allo sviluppo di questioni secondarie. Egli è ormai giunto al culmine del suo cammino di dannazione: la sua trasformazione in superuomo. Diventa un despota al di là del bene e del male, che, come vedremo in seguito, perde interesse persino alla sorte di sua moglie. Le apparizioni di Macbeth nel castello di Dunsinane prima della sua morte sono quasi affini all'apparizione della Medea divinizzata alla fine del dramma euripideo, solo che qui esse assumono una connotazione negativa, poiché egli è destinato alla morte, e lo spettatore è stato già reso consapevole di questo destino. Ma non sono più la vita né la morte a frenare il personaggio di Macbeth ed a regolare il suo agire<sup>28</sup>. Ha già visto l'Inferno sulla terra, ha già vissuto l'orrore delle proprie azioni e l'angoscia

---

<sup>21</sup> *Macbeth*, IV.i.78-80.

<sup>22</sup> *Macbeth*, IV.i.111-121.

<sup>23</sup> *Macbeth*, IV.i.146-147.

<sup>24</sup> *Macbeth*, V.i.36-41, 43-46, 51-53, 63-65, 67-69.

<sup>25</sup> *Macbeth*, II.ii.35-40, 41-43.

<sup>26</sup> *Macbeth*, III.ii.17-19, III.iii.45-50.

<sup>27</sup> *Macbeth*, V.i.9-11, 72-74.

<sup>28</sup> *Macbeth*, V.iii.22-29.

dell'impossibilità di una redenzione morale, che deriva non dalla crudeltà stessa dei propri atti, ma dalla mancanza di un assoluto morale, dalla completa assenza della dimensione divina che pervade l'atmosfera morbosa di tutto il *play*. Ed allora Macbeth si ritrova completamente solo al momento che precede la sua morte, desideroso di lasciare un segno. Gridare di non essere stato solo il tiranno o il folle, ma di essere stato entrambe queste cose e soprattutto un uomo. A muovere il personaggio di Macbeth è ora il desiderio amorale di uscire fuori dalla sua mediocrità. A suggerirlo è la sua reazione alla minaccia dell'insurrezione contro il suo potere: egli si sta a sua volta ribellando contro i ribelli, poiché vogliono trasformarlo in un despota e nulla più, disconoscendo la portata titanica del suo dramma umano. L'unica dimensione in cui questa rivolta del personaggio contro il dramma può attuarsi è quella dello scontro, della lotta incessante<sup>29</sup>. Il disprezzo che ora Macbeth prova verso sua moglie è lo stesso che egli prova verso la propria umanità, poiché egli ormai si è «saziato di orrori»<sup>30</sup> ed è completamente libero dalla colpa.

Il soliloquio di Macbeth nell'atto V<sup>31</sup> segna il momento in cui egli cessa di agire spinto dalla propria ambizione e dalla propria volontà di potere, divenendo in tal modo un superuomo, un essere-per-la-morte. In tale discorso si attestano due caratteri ormai divenuti parte integrante del personaggio: il distacco dalla morte di sua moglie e la presa di coscienza dell'eterno ritorno dell'uguale. Se prima la figura di Lady Macbeth si poneva come incarnazione dell'ambizione immorale, spinta al punto da divenire tensione sessuale, con la sua morte il protagonista, che si trova davanti alla morte della volontà, è istantaneamente proiettato al di là della tensione ed al di là del bene e del male. A causare tale progresso è la piena consapevolezza della scoperta che nessun nato di donna potrà ucciderlo. La profezia delle tre streghe rivela allora anche a Macbeth che la sotterranea tensione morale, il dramma etico e della malvagità che era stato fino a quel punto il fulcro del *play*, perde ormai ogni ragione d'essere. L'azione crudele stessa perde ogni conseguenza, e con ciò perde la connotazione di 'crudele'. Nello spazio di un soliloquio il dramma di Macbeth si distrugge e si ricompone insieme al suo personaggio, diventando dramma del superuomo. Macbeth entra in contatto con la consapevolezza che nulla ha più significato. Non è difficile immaginare nella ripetizione snervante di «domani» l'angosciante consapevolezza dell'eterno ritorno. Macbeth è un folle, un pazzo che lotta quando tutto ha perso di significato. Lotta per la sua vita e il suo potere quando la vita e il potere non hanno più senso. Come interpretare in questo febbrile stato di eccitazione la reazione di Macbeth alla morte della moglie? In quel soliloquio convivono il Macbeth-uomo e il Macbeth-superuomo, che lottano per la propria affermazione, il secondo dei due evidente già nella freddezza, che è in verità 'distanza', con cui Macbeth accoglie la notizia del decesso, segno già di una personalità che ha superato qualsivoglia canone etico. Ma l'invettiva sulla vita, l'«attore scarso che si pavoneggia sul palcoscenico», la «storia raccontata da un idiota», non può essere interpretata né come il grido di follia di Macbeth né come lo sberleffo dionisiaco del Macbeth-superuomo. Sono piuttosto da considerarsi come le ultime parole del Macbeth-uomo, che, per l'ultima volta, riconosce il proprio male, si scaglia contro quella vita che vuole trasformarlo in un 'tiranno' e nulla più, ma anche contro se stesso e ciò in cui si è trasformato. I continui paragoni metateatrali mostrano un Macbeth che prende coscienza del proprio ruolo non solo all'interno del dramma della vita umana, ma anche di quello portato sulla scena, e si ribella. È il conflitto di un uomo contro la propria stessa volontà. Man mano che le parole fuoriescono dalla sua bocca, il Macbeth-uomo si estingue fino a sparire (tale caratteristica resa magistralmente nell'interpretazione fornitane da sir Ian McKellen). Subito dopo egli è un personaggio non più umano, ma più vitale che mai. La sua follia non è da intendersi come negazione della ragione, ma come affermazione di se stessa. Ha riconosciuto la futilità della vita ma, ciononostante, desidera vivere e combattere, e lasciare che le

---

<sup>29</sup> *Macbeth*, V.iii.32-33.

<sup>30</sup> *Macbeth*, V.v.9-15.

<sup>31</sup> *Macbeth*, V.v.17-28.

sue azioni restino per sempre impresse nel non-luogo e nel non-tempo in cui si ambienta la vicenda. Ci troviamo ormai in un ambiente espressionista e completamente surreale. Lo spazio è caratterizzato dalla mancanza di confine tra realtà e immaginario. Il castello di Dunsinane è estensione dell'orrore vissuto dal proprio regnante, della sua immaginazione prolettica, è un non-luogo dove il dramma rappresentato rovescia il proprio stesso andamento e, con la morte di Lady Macbeth, si libera di se stesso per trasformarsi in palcoscenico per il Macbeth-superuomo. Quasi come se Macbeth si rendesse conto di essere solo un personaggio, e gridasse anche contro questo la sua rabbia, che si attua tramite il male delle proprie azioni ma non è essa stessa il male. In Macbeth la rabbia è più profonda del dramma. È un Macbeth che ha ormai superato «quel che un uomo osa, io l'oso<sup>32</sup>», poiché non attribuisce più alcun valore al concetto di 'uomo'.

Si arriva infine al momento in cui Macduff confessa a Macbeth di non essere nato di donna, poiché fu «strappato prima del tempo dal ventre di sua madre<sup>33</sup>». Ma oramai neppure questo può fermare Macbeth, che contro le leggi del destino, contro le forze che fin ora lo avevano favorito, continua la sua lotta. Si è costretto in una forzata immortalità che lo porterà a vivere anche al di là della propria sconfitta e morte, unicamente nella dimensione del duello senza ragione, nella frase «e sia maledetto chi grida per primo, 'ferma, basta'<sup>34</sup>». La morte di Macbeth e la successiva ascesa al trono di Malcolm sono un finale che non offre catarsi, poiché il dramma del protagonista non trova effettiva risoluzione nella sua morte. L'inquietante senso d'immedesimazione che lega lo spettatore a Macbeth non si scioglie con l'uccisione di quest'ultimo, poiché la portata della sua vulcanica sfida alla realtà non può esaurirsi nello spazio della finzione scenica.

---

<sup>32</sup> *Macbeth*, III.iv.98.

<sup>33</sup> *Macbeth*, V.vii.44-45.

<sup>34</sup> *Macbeth*, V.vii.63.