

# CI DOVREBBE ESSERE UNA ENORME ECLISSI. SACRIFICIO, MORTE E DISSIMULAZIONE IN WILLIAM SHAKESPEARE

di Fabio A. Sulpizio

Che Shakespeare fosse molto interessato al tema della sovranità è noto, e la letteratura sul tema è pressoché sterminata; è noto anche il suo interesse per la monarchia, in particolare per quella inglese<sup>1</sup>. D'altra parte, "uno dei più evidenti e indiscutibili aspetti della visione che Shakespeare aveva della vita è che la sua concezione della società è strettamente connessa con la sua fede nella monarchia, in quanto principio di ordine, strumento predestinato di Dio per mantenere sulla terra un ordine giusto, corrispondente al governo divino del cosmo"<sup>2</sup>. Quali siano però le connessioni fra questi due temi, fra di loro solo parzialmente sovrapponibili, come queste si intreccino con il problema del potere, della forma di quest'ultimo, delle sue quasi infinite manifestazioni nei più diversi ambiti della vita dell'uomo, soprattutto dell'uomo che vive in società, è ciò che intendo affrontare. Ovviamente, mi limiterò ad indicare alcuni momenti topici delle opere shakespeariane, sperando di poter mettere in luce non tanto Shakespeare, quanto la densità e la problematicità a cui la sua opera rimanda.

La sovranità era stata definita da Bodin "quel potere assoluto e perpetuo ch'è proprio dello Stato"<sup>3</sup>; assoluto e soprattutto perpetuo perché "può succedere infatti che ad una o più persone venga conferito il potere assoluto per un periodo determinato, scaduto il quale essi ridivengono nient'altro che sudditi; ora, durante il periodo in cui tengono il potere, non si può dar loro il nome di principi sovrani, perché di tale potere essi non sono in realtà che custodi e depositari fino a che al popolo o al principe, che in effetti è sempre rimasto signore, non piaccia di revocarlo"<sup>4</sup>. Infatti, "se il potere assoluto concesso al luogotenente del principe si chiamasse sovranità, egli potrebbe valersene contro il suo principe, che sarebbe ridotto a uno zero", mentre "per disposizione della legge, la persona del sovrano è sempre esente da quell'autorità e da quel potere, qualunque sia, che conferisce ad altri"<sup>5</sup>.

Sovranità è un concetto chiave per la filosofia e il pensiero politico rinascimentale, anzitutto quello francese, almeno dal momento in cui le lotte civili di religione, lo stato di guerra di tutti contro tutti divenuto ormai apparentemente irreversibile, ha fatto comparire sulla scena europea uno stato di follia generalizzata in cui sembra che gli uomini siano "tormentati dalle furie, che si siano votati anima e corpo al diavolo e a una vita miserabile, e che abbiano solo fretta di morire"<sup>6</sup>. Questo stato richiedeva urgentemente una rifondazione del potere politico e il fondatore più autorevole della teoria moderna della sovranità è indiscutibilmente Jean Bodin. Quello di Sovranità è il "concetto centrale della *Republique*, com'è stato ripetuto fino a fare dell'affermazione il fondamentale

luogo comune degli studi bodiniani”<sup>7</sup>. Ora, “tale concetto di sovranità ci appare in primo luogo da valutarsi sotto due diversi rispetti, verso l’alto e verso il basso, nei riguardi del potere altrui e nei riguardi dei soggetti, o dei sudditi”<sup>8</sup>, e l’aggettivo che sempre in Bodin si accompagna al sostantivo *souveraineté* è *absolue*, assoluta, ossia sciolta e indipendente da ogni altro potere. Il concetto di sovranità “riguarda insomma i rapporti verso l’alto, piuttosto che verso i soggetti; continua e porta a radicale coerenza il concetto bartoliano del *superiorem non recognoscens*”<sup>9</sup>. L’unico superiore che il re riconosce è Dio stesso: “piuttosto che vassallo, sarebbe esatto dire che per Bodin il re è suddito diretto di Dio, in quanto Dio ha su di lui potere di comando, Dio gli dà la legge cui egli deve obbedire”<sup>10</sup>. Essere sudditi diretti di Dio, però, significa in qualche modo esautorare la Chiesa di Roma, anzi, tutte le chiese, di una delle loro funzioni e, in questa maniera, assumere su di se il duplice ruolo di pontefice e sovrano. In effetti Bodin, fondando la sovranità assoluta del potere civile, la sua indivisibilità, il suo promanare da un’unica fonte che la detiene e possiede con esclusività assoluta e perfetta unicità, “diventa per ciò stesso erede di tutti i motivi della lotta dell’impero medievale contro le pretese papali”<sup>11</sup>. Come ricorda Sacerdoti, pubblicati nell’edizione francese nel 1576, *Les six livres de la Republique* furono tradotti e pubblicati dieci anni dopo in latino, e in Inghilterra non c’era persona colta che non avesse nello studio il *De Republica* di Bodin, o la *Politica* di Aristotele esposta dal *politique* Louis Le Roy. Sacerdoti individualmente proprio nel pensiero di Bodin una delle chiavi per poter accedere al segreto celato nel *Love’s Labour’s Lost* di Shakespeare: “Ciò cui abbiamo avuto l’esclusivo privilegio di assistere è dunque il portentoso spettacolo di una principessa *sibi princeps* e *superiorem non recognoscens* che, ‘imperatrice nel suo regno’, ha appena conquistato la *self-sovereignty*, la ‘sovranità su se stessa’ –cioè una sovranità ‘assoluta’ e ‘indipendente da ogni altro potere’, specie per quanto concerne i ‘rapporti verso l’alto’. Ma per essere, appunto, indipendente nei rapporti verso l’alto la principessa ha dovuto giocoforza riassumere in sé quelle prerogative che nell’Occidente cristiano erano sempre appartenute a un sommo sacerdote che perciò stesso pretendeva, come osserva Bodin, ‘la sovranità non solo spirituale ma temporale su tutti i principi cristiani’. Ed ecco che la principessa, per ottenere una sovranità autonoma, strappa la prerogativa sacerdotale del sacrificio al sommo sacerdote, lo ‘*sottomette*’, e diventa ‘signora del suo signore’. Come i Cesari del tardo impero romano cristianizzato, e come gli imperatori bizantini d’Oriente, la principessa della commedia risulta dunque ‘monarca nel senso letterale della parola, cioè nel senso che è insieme re e sacerdote’”<sup>12</sup>.

Fuor di metafora, quindi, il testo di Shakespeare si svelerebbe quale legittimazione, in forma poetica e teatrale, della duplice veste di Elisabetta: Regina e Sommo pontefice della Chiesa Inglese. Questa duplice funzione, però, non era soltanto sgradita al Papa, ma anche alla chiesa presbiteriana inglese e, in generale, alle Chiese Riformate. Per Calvino, ad esempio, “l’autorità è un ordine voluto da Dio, e di conseguenza rispettabile sotto la forma in cui la Provvidenza si è degnata di trasmettercela. Ma essa è autorità solo nella misura in cui adempie al suo compito, che è quello di organizzare la società, di faci-

litare nel suo ambito l'ascesa verso il Padre e la pratica dei suoi insegnamenti. Non soltanto ogni potere deriva da Dio, ma non c'è potere se non per guidare gli uomini secondo Dio: ecco le due tesi capitali dell'*Insitution chrétienne*<sup>13</sup>. In questa prospettiva, il potere politico, deve essere sottomesso a quello religioso, che solo può indicare la strada tracciata da Dio<sup>14</sup>.

La più rigorosa, puntuale ed affascinante esposizione del principio della sovranità si trova, in Shakespeare, in quella formidabile commedia nera che è il *Troilus and Cressida*; alla domanda di Agamennone del come mai, dopo ben sette anni di guerra, Troia sia ancora in piedi, Ulisse fornisce un'articolata risposta:

Il principio di autorità è stato calpestato; ed ecco, quante tende greche sorgono concave su questa pianura, altrettante ci sono vacue fazioni. Il comandante supremo non è più come l'alveare a cui debbono far capo tutte le api, e allora che miele c'è da aspettarsi? Se la gerarchia è travestita, il più indegno può farsi bello sotto la maschera. i cieli stessi, i pianeti, e questa terra, osservano gerarchia, priorità, e luogo, stabilità di corso, orbita, proporzione, stagione, forma, funzione e abitudine, con pieno senso dell'ordine; perciò il glorioso astro Sole troneggia col suo globo in nobile eminenza fra gli altri corpi celesti. Il suo occhio benefico corregge gli influssi nefasti dei pianeti maligni, e, come un decreto regale, li convoglia direttamente al bene o al male. Ma immaginiamo che i pianeti mischiandosi malamente si mettano a deviare in disordine: quali sciagure e quali portenti, che rivoluzione cosmica, che maremoti, terremoti, aeromoti, che terrori, mutazioni, orrori possono alterare e spezzare, stracciare e sradicare dalle fondamenta l'unità e il pacifico connubio degli stati dell'universo! Oh, quando è scossa la gerarchia, scala a ogni altro progetto, l'impresa è malata! Come possono stare al loro giusto posto le comunità, i gradi accademici, e le corporazioni cittadine, il commercio pacifico fra lidi segnati sulle mappe, la primogenitura e il diritto di nascita, le prerogative dell'età, le corone, gli scettri, gli allori, se non grazie alla gerarchia? Togli solo la gerarchia, stona questa corda, e vedrai la discordia che ne segue! Le cose si affrontano in bruta opposizione: le acque, finora delimitate, solleveranno il loro seno più in alto delle spiagge riducendo a un pantano tutto questo solido globo; il forte renderà schiavo il debole, e il figlio violento colpirà a morte il padre; forza sarà diritto; o peggio, diritto e torto, alla cui eterna dialettica presiede la giustizia, perderanno il loro nome, e così pure la giustizia. Tutto si risolve nel potere, il potere in egoismo, l'egoismo in appetito, e l'appetito, lupo universale, doppiamente assecondato dalla volontà e dal potere, vorrà fare dell'intero universo la sua preda e alla fine divorerà se stesso. Grande Agamennone, quando la gerarchia è soffocata questo è il caos che segue allo strangolamento. E il disuso della gerarchia è tale che passo passo si propaga all'indietro, animato dall'ambizione di salire. Il generalissimo è criticato da chi gli è inferiore di un grado, questi dal precedente, il precedente da chi gli sta sotto; ogni grado, sull'esempio del primo che è insofferente del superiore, sviluppa una febbre invidiosa di pallida esangue emulazione; ed è questa febbre che tiene in piedi Troia, non il suo proprio nerbo: e per farla finita con un discorso già lungo, Troia si appoggia sulla nostra debolezza, non sulla sua forza<sup>15</sup>.

Ammettiamo che abbia ragione Jan Kott e che Troia rappresenti la Spagna e i Greci siano gli Inglesi<sup>16</sup>, in questo lunghissimo discorso di Ulisse –molto più che un monologo, un vero e proprio trattato– è evidente il timore che la frantumazione di un potere sovrano comporti la disfatta dell'intero stato e il conflitto tra le fazioni è il prodromo alla distruzione dell'unità statale: "Quando le fazioni si lanciano troppo in alto, e con troppa violenza, questo è segno della debo-

lezza dei principi; e con molto danno, sia della loro autorità, sia dei loro affari. I movimenti delle fazioni, sotto i re, dovrebbero esser simili ai movimenti (come dicono gli astronomi) delle orbite inferiori; che possono avere i loro propri movimenti, eppure ancora sempre sono tranquillamente trasportate dal movimento più alto, del primo mobile<sup>17</sup>.

Credo che sia il caso, però, di valutare tre elementi prima di prendere troppo sul serio questa apologia della gerarchia: anzitutto, a parlare è Ulisse, Principe di Itaca, ma notorio bugiardo e, soprattutto, fine politico; che egli creda veramente in quello che dice è dubbio, ma è importante che gli altri, i più ingenui tra i guerrieri e i soldati (*in primis* forse, Achille e Aiace), lo credano. Il contesto in cui viene inserito questo lungo discorso di Ulisse è fortemente meta-teatrale, Agamennone recita la parte del Sovrano assoluto e chiede agli altri principi e guerrieri di recitare anch'essi il loro ruolo: la politica è teatro.

In secondo luogo, il *Troilus and Cressida* fu scritto sotto Elisabetta, quando questa era oggetto più o meno velato di congiure; quando cioè, la storia inglese stava definitivamente passando in una nuova fase, ed era l'età di Astrea, e la Monarchia si era arrogata il diritto di esercitare anche il potere di re della chiesa: nella chiesa anglicana i puritani volevano riformare, oltre alla liturgia e alle vesti, anche l'organizzazione della chiesa. Essi, infatti, rifiutavano "come retaggio papista la sua stessa struttura gerarchica episcopale, in cui i vescovi erano nominati dall'alto"<sup>18</sup>. Effettivamente, la struttura ecclesiastica anglicana era identica a quella cattolica, salvo per il fatto –assolutamente non secondario– che le nomine dei vescovi erano esclusivo privilegio della regina e non del papa. "Al posto della struttura episcopale i puritani volevano invece sostituire i *presbyters*, cioè il sistema ginevrino di consigli e assemblee di 'anziani' che nominavano dei candidati e li ordinavano"<sup>19</sup>, mentre il carattere apparentemente democratico della loro organizzazione non era in contraddizione con il fatto che il loro obiettivo era la creazione di un dispotismo teocratico in cui l'autorità ecclesiastica si sarebbe sostituita al potere secolare su vasti settori della vita collettiva. A questo punto, "non è difficile indovinare quanta simpatia potesse avere la regina per un sistema in cui dei laici appartenenti alla classe media avrebbero autonomamente espresso un clero che a sua volta aspirava non meno di quello cattolico alla supremazia sull'autorità civile"<sup>20</sup>; in questa maniera, effettivamente, si sarebbe venuta a creare una situazione in cui il Principe altro non sarebbe stato che un semplice membro della Chiesa e non il suo capo; egli sarebbe stato in obbligo di obbedire ai decreti di quest'ultima e non certo a proclamarli o a formularli. Quando Giacomo I divenne re d'Inghilterra e di Scozia si trovò ad affrontare gli stessi problemi di Elisabetta perché, se egli fosse stato suddito del re della Chiesa, il re della Chiesa sarebbe stato altresì sovrano dello stesso re. Se, invece, "il re del *commonwealth* si fosse arrogato anche il titolo di 're della chiesa', come *de facto* fecero tanto Elisabetta che Giacomo, allora nessuna persona o forza in terra avrebbe potuto considerare il re come un suo suddito, e il re di Scozia o d'Inghilterra, non avendo superiori, avrebbe goduto, all'interno del suo *commonwealth*, di una superiorità o sovranità veramente assoluta. Ma che il re avesse il diritto a esercitare il potere di 're della chiesa' era precisamente ciò che veniva negato con vigore sia a

Ginevra che a Roma, e dunque sia Ginevra che Roma erano fatalmente destinate a scontrarsi col re. La *summa potestas* di Elisabetta”, ma anche di Giacomo I, “andava difesa tanto dall’unico papa romano, quanto dai molti papi ginevrini”.<sup>21</sup> Ma Giacomo I doveva guardarsi anche dalla nobiltà che risollevava la testa, proprio con l’appoggio, spesso, delle chiese riformate, perché “all’epoca la nobiltà aveva un rapporto ambiguo con una monarchia la cui espansione avveniva soprattutto a costo dei suoi diritti politici. Fu perciò di importanza decisiva per lo sviluppo successivo, anche di quello delle idee politiche, che nell’interesse della sua conservazione la Riforma fosse obbligata ad allearsi con la nobiltà, riconoscendole un diritto di resistenza che contemporaneamente aveva energicamente vietato ai sudditi in generale e ai contadini in particolare”<sup>22</sup>. Del resto, era tutto sommato opinione condivisa da tutti che “una monarchia, in cui non ci sia affatto nobiltà, è sempre una pura e assoluta tirannia, come quella dei Turchi: perché la nobiltà modera la sovranità e distoglie un poco gli occhi del popolo dalla famiglia reale”<sup>23</sup>. Ma era fresca ancora la ferita nobiliare inferta da Essex, e quindi presumibilmente il re Giacomo non era proprio sicuro che quelle fazioni da cui doveva guardarsi fossero sotto controllo, anche perché “una grande e potente nobiltà aggiunge maestà a un monarca, ma ne diminuisce il potere; e mette vita e spirito nel popolo, ma ne deprime la fortuna”<sup>24</sup>. I precetti di Francis Bacon in proposito sono una mirabile sintesi di ambiguità istituzionale e di cinismo politico: “è un bene per il sovrano e per la giustizia che i nobili non siano troppo grandi; e tuttavia mantenuti a tale altezza, che l’insolenza degli inferiori possa essere spezzata su di essi prima che s’avvicini troppo alla maestà dei re. Una numerosa nobiltà causa povertà e incomodo in uno Stato, perché è un sovraccarico di spesa; e inoltre, essendo necessità che molti della nobiltà cadano col tempo in bassa fortuna, ciò produce una specie di sproporzione tra onori e mezzi”<sup>25</sup>.

Il terzo elemento da tenere presente è che non sempre e non tutti gli autori avevano dato una valutazione così negativa delle fazioni: “io dico che coloro che dannano i tumulti intra i nobili e la plebe, mi pare che biasimino quelle cose che furono prima causa del tenere libera Roma; e che considerino più a’ romori ed alle grida che di tali tumulti nascevano, che a’ buoni effetti che quelli parlorivano”<sup>26</sup>. In ogni repubblica, anzi, in ogni stato ci sono “due umori diversi, quello del popolo e quello de’ grandi; e come tutte le leggi che si fanno in favore della libertà, nascono dalla disunione loro”<sup>27</sup>, e i desideri “de’ popoli liberi rade volte sono perniziosi alla libertà, perché e’ nascono, o da essere oppressi, o da suspizione di avere ad essere oppressi”<sup>28</sup>.

Il sottotesto del discorso di Ulisse, teatralizzato come solo un volpone (‘dog-fox’ lo definisce Tersite) sa fare — e del resto non siamo forse personaggi di uno spettacolo per il divertimento degli dei? Questi “quando sono ormai imbevuti di nettare e non hanno più voglia di far nulla di serio, prendono posto nella parte del cielo che si sporge di più verso terra e chinando la testa stanno a vedere per cosa si dan da fare gli uomini. Per loro è il più dolce degli spettacoli. Dio immortale, che teatro!”<sup>29</sup>—, diventa a questo punto: come conciliare libertà e pace? Sovranità e concordia? E soprattutto cosa succede quando un re cade, sia pure per mano dei più nobili uomini?

Rispondere a queste domande è estremamente complesso, ma di fondamentale importanza, perché “i pastori di popoli hanno bisogno di conoscere i pronostici delle tempeste dello Stato, che sono di solito più grandi quando le cose progrediscono fino alla parità”<sup>30</sup>. Qualche anno prima di *Troilus and Cressida*, Shakespeare aveva tematizzato proprio questi conflitti nel suo *Julius Caesar*: la composizione del dramma risale alla fine degli anni 90 e andò quasi certamente in scena nel 1599, inaugurando il famoso The Globe, nuovo teatro della compagnia. Meno di due anni prima, quindi, dell'esecuzione di Essex, quando però già si avvertiva il pericolo per la corona di Elisabetta. La fonte principale dell'opera è Plutarco, in particolare la *Vita di Cesare*, la *Vita di Bruto* e la *Vita di Antonio*; Plutarco era stato tradotto in francese da Jacques Amyot nel 1559 e questa versione era stata volta in inglese nel 1579 da Thomas North, sulla cui traduzione lavorò Shakespeare. Credo però che sarebbe sbagliato fermarsi al solo Plutarco, anzitutto perché in quegli anni in Europa infuriava il dibattito sul tirannicidio: il filomonarchico William Barclay nel 1600 definisce *monarchomachos* tutti quegli autori che si oppongono alla monarchia nella forma protoassolutistica che stava assumendo in Francia e in Inghilterra; tra questi autori c'era George Buchanan che nel 1579 aveva dato alle stampe il *De jure regni apud Scotos*, dove aveva proclamato che l'insediamento e la deposizione dei re avvengono da parte del popolo e aveva sostenuto la legittimità del tirannicidio. Qualche anno prima, nel 1574, Théodore de Bèze aveva pubblicato, anonimo, il *Du droit de Magistrats sur leurs subjects*, dove veniva affermato che la signoria è un rapporto fondato sulla reciprocità e che la tirannia è la rottura del contratto di dominazione da parte del signore. I ceti che lo hanno insediato allora possono deporlo. Se ai ceti viene impedito di riunirsi, i magistrati, ossia i titolari d'ufficio e l'alta nobiltà, devono avviare la resistenza, essendo obbligati prima al regno e in seconda istanza al governante. Soprattutto, vengono pubblicate le *Vindiciae contra tyrannos*, uscite in latino nel 1579 e tradotte in francese nel 1581 con il titolo *De la puissance legitime du Prince sur le peuple, et du peuple sur le Prince. Traité tres utile et digne de lecture en ce temps, escrit en latin par Estienne Iunius Brutus, et nouvellement traduit en Français*<sup>31</sup>, al culmine delle guerre di religione francesi. Le *Vindiciae* aggiungono a quelli del *Francogallia* di F. Hotman e del *Du droit des magistrats* di T. de Bèze nuovi e fondamentali argomenti a favore della resistenza antiasolutista dei militanti calvinisti: “Je savoy bien, Messeigneurs, qu'en publiant ces questions d'Estienne Iunius Brutus, touchant le vray droit et la puissance du Prince sur le peuple, et du peuple sur le Prince: il se trouveroit des gens qui m'en fauroyent mauvais gré. Car elles sont manifestement contraires aux mauvaises pratiques, conseils pernicieux, fausses et pestiferes maximes de Nicolas Machiavel Florentin, lequel ils ont pour guide au gouvernement des affaires d'estat”<sup>32</sup>. La novità del trattato sta nell'uso dell'argomento contrattualista. I sudditi, sia pure non individualmente, ma in quanto costituiti in corpi o in quanto rappresentati da magistrati, possono, e devono, resistere al sovrano che ordini di violare la legge di Dio o che violi egli stesso le leggi civili. La legittimità del potere si fonda infatti su un duplice contratto, di cui gli autori delle *Vindiciae* (probabilmente Hubert Languet, influenzato da Melantone e tempo-

raneamente al servizio della Sassonia, e Philippe Du Plessis Mornay, proveniente dalle fila di Enrico di Navarra) ritengono di trovare menzione nel Vecchio Testamento. Il primo, che stabilisce l'obbligo della pietà che lega a Dio sia il re sia il suo popolo e rende ciascuno di questi due ultimi contraenti responsabile della defezione dell'altro legittimando così il diritto di resistenza. Il secondo, stipulato tra il sovrano e il suo popolo, fondando consensualmente i rapporti di giustizia tra gli uomini pone un limite al potere regio<sup>33</sup>. Nella prospettiva delle *Vindiciae*, il popolo "come totalità è superiore al re che è solamente il primo servitore della collettività politica. Anche nell'ambito temporale il re è sottomesso alla legge e il dominio ingiusto legittima perciò anche qui la resistenza, non però del singolo o della massa disorganizzata del popolo"<sup>34</sup>, bensì degli uomini che in ogni regno o città rappresentano legittimamente il corpo del popolo, ossia i titolari di uffici e i ceti. "In caso di bisogno è sufficiente anche una minoranza"<sup>35</sup>, quella minoranza che in Shakespeare sono Bruto, Cassio e gli altri congiurati.

Cesare era la figura emblematica del tiranno<sup>36</sup> ed

è impossibile che quelli che in stato privato vivono in una repubblica, o che per fortuna o per virtù ne diventono principi, se leggessero le istorie, e delle memorie delle antiche cose facessero capitale, che non volessero quelli tali privati vivere nella loro patria più tosto Scipioni che Cesari [...]: perché vedrebbero questi essere sommamente vituperati, e quelle eccessivamente laudati [...]. Né sia alcuno che s'inganni, per la gloria di Cesare, sentendolo, massime, celebrare dagli scrittori: perché quegli che lo laudano, sono corrotti dalla fortuna sua, e spauriti dalla lunghezza dello imperio, il quale, reggendosi sotto quel nome, non permetteva che gli scrittori parlassero liberamente di lui. Ma chi vuole conoscere quello che gli scrittori liberi ne direbbono, vegga quello che dicono di Catilina. E tanto è più biasimevole Cesare quanto più è da biasimare quello che ha fatto, che quello che ha voluto fare un male. Vegga ancora con quante laude ei celebrano Bruto; talché, non potendo biasimare quello per la sua potenza, ei celebravano il nimico suo<sup>37</sup>.

Rileggere il *Julius Caesar* dopo aver letto queste righe di Machiavelli costringe a ripensare di nuovo l'ossessività con cui Shakespeare insiste sul nome di Cesare.

Nell'antica Roma Shakespeare, selezionando e ripensando alcune *Vite* di Plutarco, cercava conflitti esemplari, di straordinaria portata storica e mitopoietica, che rivoltavano ancora attuali se rivisitati alla luce di quella crisi che avvenne tra Cinquecento e Seicento in cui si scontravano un modello simbolico del mondo e un "modello sintagmatico, o relativistico, che si andava formando a causa (fra l'altro) della caduta delle antiche certezze cosmologiche"<sup>38</sup>. In termini più schiettamente politici, da un lato sembrava resistere la visione monarchica, ritualistica, cerimoniale, che reclamava l'investitura divina del capo, e quindi una sorta di legittimazione metafisica del potere<sup>39</sup>; dall'altra sembrava, ma solo sembrava, riemergere dalla storia una visione repubblicana e laica del potere, con legittimazione da parte del popolo e dei suoi rappresentanti. "I due modelli hanno uno statuto radicalmente opposto, in quanto organizzano la realtà, sul piano sia politico che cognitivo, rispettivamente lungo l'asse verticale e lungo l'asse orizzontale"<sup>40</sup>. I due modelli riflettono anche due diverse concezioni del linguaggio in quanto sistema modellizzante primario di

una cultura: da una parte il linguaggio motivato, dall'altra il linguaggio arbitrario. Di conseguenza, la parola sarà, nel primo modello, una interpretazione, riservata soprattutto al capo, del senso generale del mondo e dei suoi accadimenti; nel secondo, essa si presenterà come distruzione di tale ermeneutica simbolica, nel nome di un assetto sociale fondato sul potere di molti, se non del popolo tutto, e di una visione della storia come dinamica tutta umana degli eventi, ai quali non sarebbe imposta una forma e una direzione da un qualche disegno trascendente o provvidenziale. Il mondo rappresentato da Cesare è un mondo simbolico, o meglio simbolicamente significante e ordinato, fondato sulla cerimonialità intesa come manifestazione segnica del suo significato segreto e sacrale. La cerimonialità assume la funzione fondamentale di strumento non solo di celebrazione, ma anche di sussistenza del potere e di collante del popolo di Roma, perché Cesare sapeva che "debbono, adunque, i principi d'una repubblica o d'uno regno, i fondamenti della religione che loro tengono, mantenergli; e fatto questo, sarà loro facil cosa mantenere la loro repubblica religiosa e, per conseguente, buona e unita. E debbono, tutte le cose che nascano in favore di quella, come che le giudecassono false, favorirle e accrescerle; e tanto più lo debbono fare, quanto più prudenti sono, e quanto più conoscitori delle cose naturali"<sup>41</sup>. Anche secondo Bodin il principe deve imporre il rispetto pubblico della religione di Stato e proibire le dispute religiose, implementando piuttosto il rigoroso rispetto del cerimoniale ("Set on", dice Cesare, "and leave non ceremony out"<sup>42</sup>); del resto, le dispute religiose hanno il loro fondamento non nelle dimostrazioni razionali, quanto nella pura fede e sono per questo motivo irrisolvibili e impenetrabili per la ragione<sup>43</sup>. Proprio perché la religione, "è il principale vincolo dell'umana società" ed "è una fortuna quando essa è tenuta insieme col leale vincolo dell'unità"<sup>44</sup> bisogna evitare che le dispute in materia religiosa si diffondano, perché queste sono straordinariamente adatte a scatenare la furia dei forsennati; certo, "le dispute e le divisioni in religione furono mali sconosciuti ai pagani, perché la religione dei pagani consisteva piuttosto in riti e cerimonie che in una credenza costante"<sup>45</sup>, ma a questo punto assolutamente fondamentale risulta il rispetto pedante del cerimoniale. Cesare si pone come il più rispettoso del culto e, in quanto tale, recita il ruolo che ritiene più confacente ai suoi progetti di dominio: quello del principe che, rispettando i riti patrii, si pone come supremo garante della tranquillità e della pace dello stato.

Questa forte tensione verso la comunicazione simbolica del dramma, in particolare di Cesare, ha permesso agli interpreti del '900 di leggere l'opera in una chiave decisamente attuale ed attualizzante; Joseph Mankiewicz nella sua versione cinematografica del 1954 si pone, ad esempio, al servizio del testo con un adattamento intelligente e fedele, proponendolo come una lezione politica sulla dittatura nazifascista, efficacemente riletta nell'autoritarismo di Cesare, e realizzando così un film assolutamente non banale grazie anche all'eccellente compagnia di attori tra cui spiccano John Gielgud, James Mason (nei panni di un rigoroso e tormentato Bruto) e Marlon Brando. L. Calhern, per parte sua, fornisce il tiranno di sfumature che ricordano i gangsters del cinema degli anni '30. Ma Mankiewicz non è stato certo il primo a fornire una lettura

attualizzante del *Julius Caesar*, anzi il suo film molto deve ai lavori teatrali che nel corso degli anni '30 Orson Welles aveva svolto sul testo di Shakespeare: "Ho realizzato il dramma in abiti moderni per esaltarne l'interesse contemporaneo, piuttosto che per indicare dettagli attuali. Sto tentando di lasciare che i versi shakesperiani svolgano il compito di rendere il dramma applicabile alle tensioni dei nostri giorni. È una tragedia senza tempo sul cesarismo e il collasso di una democrazia sotto il cesarismo"<sup>46</sup>. E nella rappresentazione del dramma "il taglio degli abiti civili indossati dalla folla romana era dominato da alcuni tratti militari: stivali, spalline e cinture. Casca, Decio Bruto, Legario, Trebonio, quasi tutti i cospiratori erano ritratti come gangster con il bavero alzato, il cappello nero sulla testa e la tasca rigonfia per la pistola. Sia Marco Antonio sia Publio, in quanto emissario dello Stato, indossavano divise militari; Bruto, diversamente, era vestito in borghese, con l'abito da cerimonia, che potrebbe indossare l'invitato a un matrimonio"<sup>47</sup>. Le foto dello spettacolo riportate in appendice al volume di Casale mostrano un Joseph Holland, nei panni di Cesare, che veste i panni di Mussolini, e dato che l'allestimento di Welles è del 1937 risulta chiaro come il richiamo all'attualità della figura e del dramma sia molto forte. Welles, però, non volle fare del *Julius Caesar* una semplice denuncia del regime fascista, ma intese mettere in luce che "Shakespeare comprese le turbolente e fondamentali forze alla base della tragedia di Giulio Cesare [...]. Nel loro agire egli dimostrò come il problema di questa lotta sia privo di tempo"<sup>48</sup>.

Quel che il film di Mankiewicz non mette in risalto, contrariamente alle scelte di Welles, è l'ambiguità delle figure dei congiurati, non soltanto di Cassio, ma dello stesso Bruto.

Cesare manipola la simbologia non soltanto religiosa di Roma per porre il proprio nome al di sopra di tutto il genere umano: parla di sé quasi sempre in terza persona perché Cesare non è più semplicemente un uomo, un condottiero o addirittura un re, ma un ruolo che egli stesso ha forgiato per se stesso. Alessandro Serpieri nelle sue note al Giulio Cesare coglie questo aspetto per cui "in quanto uomo politico, egli è il Cosmo Simbolico, il perno del mondo"<sup>49</sup>. Anche se gli altri cittadini di Roma non lo hanno ancora compreso, se alcuni lo temono al punto da volerlo abbattere perché "una volta strappate queste penne crescenti dall'ala di Cesare, egli sarà costretto a volare a un'altezza normale, che altrimenti si librerebbe oltre la vista degli uomini e ci terrebbe tutti in una servile soggezione"<sup>50</sup>, la verità ormai è che "this man / Is now become a god" (*Julius Caesar*, I ii) e che "lui sta a cavalcioni di questo stretto mondo come un Colosso, e noi, uomini meschini, ci muoviamo sotto le sue gambe immense e sbirciamo di qua e di là per trovarci disonorate tombe"<sup>51</sup>.

Cassio comprende bene la pericolosità del nome di Cesare, ma attacca l'uomo irridendone le debolezze e mostrando l'invidia che lo spinge contro il condottiero<sup>52</sup>, e compie uno smascheramento del falso mito del nome, operando una "decostruzione, effettuata nel segno dell'arbitrario e del convenzionale, della concezione del linguaggio come motivato e simbolico. Non c'è nulla per Cassio in quel nome che lo predisponga miticamente ad una fun-

zione di predominio; ed egli fa una sorta di esecuzione comparata di quel nome, *Caesar*, e del nome del personaggio che vuol convincere, *Brutus*: a livello grafico (*Write them*), sonoro (*Sound them*), materico (*Weigh them*), e infine magico-esorcistico (*Conjure with 'em*). Quei nomi si equivalgono. Non si dà un destino dell'eroe nel suo nome proprio, nel mito del suo nome. L'attacco al tiranno deve smantellarne in primo luogo lo statuto simbolico, la necessità immanente<sup>53</sup>. Anzi, in quel momento il nome di Bruto era simbolicamente forse più forte di quello di Cesare, perché era stato un Bruto, un avo di quel Bruto che restio prestava ascolto a Cassio, a scacciare Tarquinio il Superbo da Roma.

Quello che Cassio non capisce è che ormai *Caesar* è già diventato il Nome, che ha già forgiato un ruolo che, impropriamente, viene ancora chiamato "re", ma che è qualcosa di diverso e di cui solo Cesare è consapevole rivestendo continuamente quel ruolo: "Ma io sono fermo come la stella polare, della quale non c'è compagna nel firmamento per qualità costantemente fissa e duratura. I cieli sono dipinti di innumerevoli faville, che sono tutte quante fuoco, ed ognuna risplende; ma ce n'è soltanto una, fra tutte, che tiene il suo posto. E così è nel mondo: è ben fornito di uomini, e gli uomini sono carne e sangue, e dotati d'intelletto; e tuttavia in tale numero ne conosco uno soltanto che, inattaccabile, conserva la sua posizione, non scosso da alcun movimento; e che io sia quello, lasciatevelo mostrare anche in questo"<sup>54</sup>.

Cesare recita un nuovo ruolo nella commedia del mondo, un ruolo che porta il suo nome e che egli cerca di rendere grande, non rendendosi conto di come "la plus part de nos vacations sont farcesques. 'Mundus universus exercet histrioniam'. Il faut jouer devent nosre rolle, mais comme rolle d'un personnage emprunté. Du masque et de l'apparence il n'en faut pas faire une essence réelle, ny de l'étranger le propre. Nous ne sçavons pas distinguer la peau de la chemise. C'est assés de s'enfariner le visage, sans s'enfariner la poitrine. J'en vois qui se transforment et se transsubstantient en autant de nouvelles figures et de nouveaux estres qu'ils entreprennent de charges, et qui se prelatent jusques au foye et aux intestins, et entreinent leur office jusques en leur garde-robe"<sup>55</sup>.

Cesare non distingue più tra persona e funzione. Recita continuamente il suo ruolo e la sua pantomima lo conduce alla morte, una morte che però colpisce soltanto l'uomo e non il ruolo, non la figura, non il nome.

Anche Bruto, però, recita una parte: anche lui vive un ruolo che gli deriva dal nome che porta, quello del nemico dei tiranni, ruolo che –a differenza di Cesare– non ha creato ma ereditato dal suo avo. Il suo primo monologo è quasi un pezzo di oratoria, uno stralcio di un'argomentazione che viene condotta di fronte a un pubblico immaginario ma non per questo meno reale e presente nella mente di Bruto: "It must be by his death" (*Julius Caesar*, II i). Bruto non è Cassio, non ha motivazioni personali, non ha l'invidia che lo muove al tirannicidio, ma soltanto il senso del proprio ruolo di difensore della comunità ("for my part, / I know no personal cause tu spurn at him, / But for the general"), della libertà dei cittadini di Roma che gli fa vedere il pericolo di concedere il potere di un Cesare a Cesare:

Vorrebbe farsi incoronare: come ciò potrebbe cambiare la sua natura, ecco la domanda [...]. L'incoroniamo, e allora, certo, gli forniamo una punta con cui può a piacimento procurare danni. L'abuso della grandezza si ha quando essa disgiunge la pietà dal potere; e, a dir la verità di Cesare, non l'ho mai visto governato dalle passioni più che dalla ragione<sup>56</sup>. Abusa di grandezza chi disgiunge la pietà dalla potenza, Cesare non lo ha ancora fatto, non ha ancora compiuto questo passo, ma una volta incoronato potrebbe farsi corrompere e allora è necessario fermarlo prima: "allora, perché non possa, preveniamolo. E poiché l'accusa non trova appigli in quel che egli è ora, mettiamola così: che quel che è ora, crescendo, arriverebbe a questi e questi altri estremi; e perciò pensiamolo come uovo di serpente, che, covato, diverrebbe malefico, come da sua natura, e uccidiamolo nel guscio<sup>57</sup>."

Bruto è assolutamente consapevole del proprio ruolo e della parte che è chiamato a recitare nella scena della storia, rimproverando i suoi alleati di non saper scegliere il momento giusto per manifestarsi e in forma non adeguata al momento ("Oh, cospirazione, ti vergogni a mostrare il tuo minaccioso volto, di notte, quando più liberi sono i mali? Oh, allora, di giorno, dove troverai una caverna oscura abbastanza da mascherare il tuo viso mostruoso? Non cercarla, cospirazione; nascondilo sotto sorrisi e affabilità, perché, se procedi mostrando il tuo vero aspetto, neanche l'Erebo sarebbe buio abbastanza da nasconderti e non farti scoprire<sup>58</sup>").

Bruto e Cesare, però, non sanno "distinguer la peau de la chemise" e "du masque et de l'apparence" fanno "une essence réelle", così da confondere due piani del teatro del mondo, quello pubblico e quello privato, o meglio quello simbolico del ruolo e quello sintagmatico del discorso. E tale confusione porta Bruto a riproporre la ritualità e la cerimonialità che erano proprie di Cesare, e che davano il potere a Cesare, nell'uccisione di Cesare: "Dobbiamo essere sacrificatori, ma non macellai, Caio. Tutti noi ci leviamo contro lo spirito di Cesare, e non c'è sangue nello spirito degli uomini. Oh, se potessimo allora arrivare allo spirito di Cesare, e non smembrare Cesare! Ma, ahimè, Cesare dovrà sanguinare per questo. E, gentili amici, uccidiamolo coraggiosamente, ma non rabbiosamente; dobbiamo scalcarlo come un piatto degno degli dèi, non maciullarlo come una carcassa degna dei cani<sup>59</sup>."

Questa insistenza sul rituale tocca il suo culmine nell'uccisione di Cesare e nella fantastica immagine di Cassio secondo il quale "Per quante epoche future questa nostra scena sublime sarà recitata di nuovo, in nazioni non ancora nate, e in lingue ancora sconosciute!"<sup>60</sup> e Bruto a sua volta: "How many times shall Caesar bleed in sport" (*Julius Caesar*, II i), quante volte Cesare sanguinerà per finta! Ma queste riflessioni hanno un qualcosa di perturbante: e Cassio dà l'avvio a un inquietante circolo ermeneutico "tramandando quella azione al futuro, e quindi alle possibili rappresentazioni di quell'azione, tra le quali si impone immediatamente –con clamoroso effetto melodrammatico– questa tragedia che si autorappresenta mentre rappresenta la tragedia storica. Questa scena non è altro che una commemorazione della scena originaria, che è stata l'uccisione di Cesare. Bruto [...], rende ancora più esplicito tale nesso tra rappresentazione e azione. E, allora, ecco affiorare un'altra analogia simbolica, forse la più rilevante per la segreta immaginazione creativa di Shakespeare, l'analogia con la celebrazione della messa, nella quale viene

indefinitamente riattualizzato il sacrificio divino<sup>61</sup>. Anche, perché, si può aggiungere, Bruto ha precisato che nelle successive rappresentazioni Cesare sanguinerà per finta e non realmente, esattamente come per la chiesa riformata inglese l'Eucaristia è un atto simbolico e non c'è transustanziazione.

Torniamo al *Love's Labour's Lost*: lì abbiamo una principessa che mediante un atto di macelleria, l'uccisione di un povero cervo innocente, si legittima nelle sue pretese di *self-sovereignty*, perché così facendo, recitando la parte dell'assassina ("Then, forester, my friend, where is the bush / That we must stand and play the murderer in?", *Love's Labour's Lost*, IV i), essa si arroga il diritto di celebrare un sacrificio; in questa maniera, la principessa della commedia (ed Elisabetta nella realtà) non soltanto si poneva nell'assoluta indipendenza dal Papa di Roma, ma anche in una posizione di dominio nei confronti del clero inglese in maggioranza calvinista<sup>62</sup>. Nel *Julius Caesar*, invece, abbiamo una pluralità di individui che compiono un atto di macelleria uccidendo un uomo secondo un rito ben preciso, come se fosse cibo per gli dèi, per sacrificarlo alla collettività sulla quale egli voleva governare in maniera assoluta e per rivendicare la libertà contro la tirannide. A suffragare questa sensazione perturbante per cui, fondamentalmente, qui Bruto e gli altri sembrano riecheggiare la pluralità delle chiese inglesi che rifiutavano di concedere il potere assoluto ad Elisabetta, pretendendo anzi di esercitare un controllo sulla monarchia, c'è poi la battuta di Marco Antonio che, vedendo Cesare a terra, lo definisce maestoso cervo ("hart"), e a questo punto si ritorna di nuovo al *Love's Labour's Lost* e alla sua caccia al cervo ("deer"), e si ricorda che nel *Cantico dei Cantici* si parla di un cervo che nella tradizionale allegoresi veniva identificato con Cristo...

32

Compiere un sacrificio, però, non è sufficiente. Occorre anche persuadere il popolo che se ne ha il diritto e che questo sacrificio è opportuno: ma qui il dramma mostra lo scacco di Bruto e di Cassio; prima ancora del discorso di Antonio, infatti, Shakespeare insinua il fallimento di Bruto sin dal momento del suo discorso al popolo: Bruto ha ucciso Cesare non perché non lo amasse ma perché Cesare era ambizioso e voleva ridurre il popolo di Roma in schiavitù. Il popolo sembra accettare questa spiegazione ma grida: "Let him be Caesar" (*Julius Caesar*, III ii), 'che sia lui Cesare!' Se Giulio è morto non lo è il suo nome, il suo ruolo ormai è consolidato ed è stato consolidato proprio dal sacrificio che doveva ucciderne non soltanto il corpo ma soprattutto lo spirito, mentre scalandolo come un piatto degno degli dèi ne hanno martoriato il primo ed eternizzato il secondo.

L'errore di Bruto è di non aver compreso la portata dell'innovazione incarnata da Cesare, che rappresenta una ben più radicale mutazione nella storia del mondo di quanto fosse stato Silla o Tarquinio il Superbo: perché "è vero che ciò che è stabilito dalla consuetudine, sebbene non sia buono, tuttavia è almeno opportuno. E quelle cose che sono a lungo andate insieme sono come unite tra loro: mentre le cose nuove non s'accordano altrettanto bene [...]. Tutto ciò sarebbe vero, se il tempo stesse fermo: esso, al contrario, gira tanto, che un caparbio mantenimento dell'usanza è una cosa tanto turbolenta quanto un'innovazione: e quelli che venerano troppo i tempi antichi, sono soltanto uno scherno per i nuovi"<sup>63</sup>.

Questo, invece, non sfugge a Marco Antonio, che con il suo formidabile discorso, in cui sfoggia una capacità attoriale inarrivabile per chiunque altro, cambia il corso della storia e fa sì che la mutazione si manifesti in tutta la sua violenza: “E, ora, che tutto faccia il suo corso. Male, sei scatenato, prendi la strada che vuoi”<sup>164</sup>.

Il concetto di mutazione “instaura la logica del tempo su un orizzonte ontologico di spessa materialità [...]. E così, se il concetto della mutazione che subiamo, è iscritto in una logica naturalistica, anche quello della mutazione sulla quale agiamo, lo sarà. E viceversa, se cambiamo il punto di vista e diamo alla mutazione sulla quale agiamo una connotazione umanistica, anche la mutazione che ci domina dovrà mostrare la stessa sostanza. Vale a dire che natura e prassi si agitano l’una dentro l’altra ed insieme costituiscono il mondo della vita e l’oggetto della scienza”<sup>165</sup>. Mutazione è un concetto chiave in Machiavelli, perché la sua operazione teorica consiste “nel fare della mutazione una struttura globale che è attraversata, in quanto globalità, dall’azione umana. Ma questa azione è essa stessa strutturale, si estende alla globalità dell’orizzonte storico, afferra e domina le variazioni del tempo, dando loro senso e significato”<sup>166</sup>.

Bruto, filosofo stoico, non coglie pienamente ciò, per quanto ci si avvicini moltissimo quando afferma che “c’è una marea nelle faccende degli uomini, che, presa quando è alta, porta alla fortuna; mancata, tutto il viaggio della vita viene confinato in secche e sciagure”<sup>167</sup>, ma la sua marea comincia ad avvertire l’effetto della mutazione di Machiavelli per il quale “sendo tutte le cose degli uomini in moto, e non potendo stare salde, conviene che le salghino o che le scendino; e a molte cose che la ragione non t’induce, t’induce la necessità”<sup>168</sup>.

Bruto non avverte questa necessità se non alla fine; fino ad allora egli cerca di perpetuare lo stato delle cose entro il quale il suo nome e il suo ruolo hanno un significato, e il problema che egli si pone è quello del passaggio dal pensiero all’azione: “Da quando Cassio mi ha aizzato contro Cesare, non ho dormito. Tra l’attuazione di una cosa terribile e il primo impulso, l’intero intervallo è come un’allucinazione, o un orribile sogno. Lo spirito e le umane facoltà mortali tengono allora consiglio, e lo stato dell’uomo, come un piccolo regno, subisce allora una sorta di insurrezione”<sup>169</sup>.

Bruto non riesce a cogliere veramente il suo momento, perché il mondo è cambiato al punto che ora è il momento di Cesare. Marco Antonio, invece, coglie il momento giusto per scatenare il popolo contro i congiurati, per scatenare la guerra civile, per poi perderlo all’arrivo di Ottaviano: la fortuna, sembrava avergli dato una chance, per poi travolgerlo; “let me speak, and let me rail so high, / That the false huswife Fortune break her wheel” (*Antony and Cleopatra*, IV xv) è il lamento di Cleopatra, consapevole, però che la ruota della fortuna non può essere spezzata da nessuno. Chiunque, effettivamente, esamini la vita dei grandi condottieri e dei grandi regnanti non può che constatare come quelli non “avessino altro da la fortuna che la occasione, la quale dette loro materia a potere introdurvi dentro quella forma che parse loro: e senza quella occasione la virtù dello animo loro si sarebbe spenta, e senza quella virtù la occasione sarebbe venuta invano”<sup>170</sup>.

L'insonne Bruto, da questo punto di vista, con le sue difficoltà a trasformare il pensiero in azione perché sempre in ritardo sul tempo, con la sua altissima tensione morale nei confronti di una figura ideale a cui riferirsi nella sua recita del ruolo, l'avo Stefano Giunio Bruto, che aveva liberato Roma dalla tirannide, si lascia travolgere dalla necessità delle cose esattamente come l'altro grande insonne del teatro shakesperiano, il mostruoso Macbeth, il tiranno crudele.

Anche in questo caso Orson Welles diede dell'opera un'interpretazione sconvolgente, amplificando il senso di ineluttabilità che trascina il personaggio lungo la sua corsa, facendone nella sua interpretazione teatrale una parabola del fascismo<sup>71</sup>, inteso come follia del potere per il potere e irrefrenabile sete di distruzione. Certo, Welles nella sua interpretazione, soprattutto nella versione cinematografica amplifica il ruolo delle streghe, rendendole le vere artefici del destino di Macbeth, ma del resto egli lo fa anche sulla scorta dei versi di Shakespeare: "A Banquo –Non spero che i tuoi figli saranno re, quando coloro che hanno dato a me la baronia di Cawdor, non promisero ed essi niente di meno?"<sup>72</sup>. Nell'interpretazione di Welles, "anche quando Macbeth si ritiene guidato dall'apparizione del pugnale all'assassinio di Duncan, la sua visione è originata dalle streghe"<sup>73</sup>.

Quale che sia il significato da attribuire alle "Weird Sisters", come le chiama Shakespeare, non dimentichiamo che il Macbeth fu scritto e rappresentato sotto Giacomo I Stuart, che a quell'epoca credeva ancora alle streghe –o almeno così sosteneva– e che l'avvento della casa degli Stuart sul trono inglese dopo la morte di Elisabetta era stata avvertita come una mutazione sconvolgente, i cui effetti erano imprevedibili.

Macbeth, però, non è semplicemente lo strumento delle streghe, ma anche quello della fortuna: "If chance will have me king, why, chance may crown me / Without my stir" (*Macbeth*, I iii); egli, in realtà, è complice della fortuna, non meno che suo zimbello, al punto da diventare l'emblema di coloro che "per qualche via scelerata e nefaria" ascendono al "principato"<sup>74</sup>. Ma Macbeth non ha sufficiente virtù, come la intenderebbe Machiavelli, per resistere sul trono, e non ovviamente perché sia traditore, perché la scena del mondo è piena di traditori, come sa anche un bambino: "Allora i bugiardi e gli spergiuri sono scemi, perché ce ne sono abbastanza di bugiardi e di spergiuri da battere gli uomini onesti e impiccarli loro"<sup>75</sup>, ma piuttosto perché egli non è in grado di distinguere "le crudeltà male usate o bene usate", laddove "bene usate si possono chiamare quelle –se del male è lecito dire bene– che si fanno a uno tratto per la necessità dello assicurarsi: e di poi non vi si insiste dentro, ma in convertono in più utilità de' sudditi che si può. Male usate sono quelle le quali, ancora che nel principio sieno poche, più tosto col tempo crescono che le si spenghino. Coloro che osservano el primo modo, possono [...] avere allo stato loro qualche rimedio [...] quegli altri è impossibile si mantenghino"<sup>76</sup>. Ma quello di Macbeth è un mondo in cui "Nulla è stato ottenuto, tutto è stato sprecato, se il nostro desiderio si compie, ma non si appaga"<sup>77</sup>; egli non sa condurre il colpo una volta sola, ma è costretto a ripeterlo un'infinità di volte e ne è consapevole fin dall'inizio ("Se fosse fatto, una volta fatto, allora sarebbe bene che

fosse fatto in fretta. Se l'assassinio potesse pescare il suo risultato e afferrare, con la sua fine, il successo; se solo questo colpo potessero essere l'essere-tutto e il concludere-tutto, qui, qui soltanto, su questo sabbioso banco, su questa secca del tempo, scavalcheremmo la vita del mondo a venire<sup>778</sup>). Macbeth è, machiavellicamente, soltanto 'lione' e non 'golpe'.

Perché? Cosa impedisce a Macbeth di diventare re? Anche in questo caso, esattamente come per Bruto, il problema è quello dell'interpretazione di un ruolo: per Bruto, un ruolo ormai fuori dal tempo, per Macbeth, un ruolo che egli non conosce e non ha il tempo di imparare; Banquo, profeticamente, nota che "i nuovi onori gli cadono addosso come vestiti mai indossati, che non aderiscono alla forma se non con l'uso"<sup>779</sup>. Macbeth non riesce a interpretare con la necessaria naturalezza un ruolo che ha conquistato con la violenza, egli rimane per tutto il dramma l'uomo insanguinato che compare all'inizio della seconda scena, senza quella capacità che deve esser propria del principe di spogliarsi "il principe la persona di principe, e mescolandosi egualmente con i minori di sé, ben però di modo che possa esser conosciuto, col rifiutar la grandezza piglia un'altra maggior grandezza, che il voler avanzar gli altri non d'autorità ma di virtù, e mostrar che 'l valor suo non è accresciuto dallo esser principe" (B. Castiglione, *Il cortegiano*, II xi). Dal momento in cui Macbeth ha ucciso il sonno vive in una veglia che senza soluzione di continuità viene a coincidere con gli incubi dell'inferno, e se il 'sonno assassino' aveva lasciato solo Bruto di fronte allo spettro di Cesare, la veglia prolungata e innaturale lascia solo Macbeth di fronte al crollo del mondo, negandogli anche il sostegno della moglie che, almeno, trova rifugio nella follia e nella morte. L'inferno sulla terra è l'ovvia conseguenza delle guerre civili scatenate a Roma dall'uccisione di Cesare e in Scozia dall'assassinio di Duncan, e quando la terra non è altro che un gigantesco cimitero non c'è da stupirsi se anche Macbeth comincia a essere stanco del sole ("I 'gin to be aweary of the sun, / And wish th'estate o'th' world were now undone", *Macbeth*, V v). Essere stanchi del sole, desiderare che la struttura del mondo si disfaccia, rifiutare una vita che è "a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing" (*Macbeth*, V v); Macbeth è forse l'unico che ha compreso l'inermità del suo ruolo, l'inutilità della recita del potere in un mondo che è in disfaccimento perché sottomesso alle bizzarrie della ruota della fortuna. Ma di questo i lettori di Macbeth sono stati informati molto prima, prima ancora che l'omicidio di Duncan venga compiuto, quando Banquo, all'inizio del secondo atto, chiede "How goes the night, boy?", riecheggiando fin troppo chiaramente il biblico *Custos, quid de nocte?* (*Isaia*, 21, 11) che annuncia la distruzione di Babilonia e la sconfitta dei nemici di Israele, ma che introduce anche gli *Oracula de fine temporum* (*Isaia*, 24). Solo che ad arrivare non è l'esercito di Dio, ma Macbeth che seguendo il suo pugnale colpisce al cuore il mondo uccidendo Duncan.

A questo punto, il mondo è soltanto la scena di una farsa senza senso, di un racconto raccontato da un idiota, in cui la fortuna bizzarra e cieca spadroggia e gli uomini non possono fare altro che scimmiettarsi vicendevolmente recitando ruoli ingrati a cui non sono preparati; l'unica speranza forse è davve-

ro che la struttura del mondo si disfaccia, invocando la distruzione del globo (“Ci dovrebbe essere una immensa eclisse del sole e della luna, e il globo, spaventato, dovrebbe spalancarsi al mutamento”<sup>80</sup>), come fa Otello.

Perché sia Macbeth che Otello sono colpevoli del crimine più grave per chiunque voglia esercitare il potere, sia quello del re sia quello di un cortigiano: essi non sanno recitare e modulare il loro comportamento come richiesto dalle circostanze. Sono pessimi attori e per entrambi si può dire ciò che l’*onesto* Jago dice di Otello: ‘egli è quel che è’ e non è capace di essere altrimenti.

Quanto al potere, Bruto, Antonio, Macbeth, persino Cesare, nessuno di questi aveva compreso quel che invece era ben chiaro a Ulisse (ma anche a Elisabetta e a Giacomo I), ossia che il vero potere di un re, di uno stato, è nei suoi segreti e nella sua capacità di sapere tutto dei suoi sudditi senza darlo a vedere, nel conservare gli *arcana imperii* e nel renderli così terribili che solo una penna divina potrebbe svelarli: “The providence that’s in a watchful state / Knows almost every grain of Pluto’s gold, / Finds bottom in the uncomprehensive deeps, / Keeps place with thought, and almost, like the gods, / Does thoughts unveil in their dumb cradles. / There is a mystery, with whom relation / Durst never meddle, in the soul of state; Which hath an operation more divine / Than breath or pen can give expressure to”.

<sup>1</sup> F. A. YATES, *Astrea. The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Routledge & Kegan Paul, London and Boston, 1975; tr. it., *Astrea. L’idea di Impero nel Cinquecento*, Einaudi, Torino 1978, p. 91: “L’interesse di Shakespeare per la monarchia era profondo, specialmente in rapporto con la storia inglese. Le discussioni intorno alla possibilità di individuare un “tema imperiale”, che attraversi tutto il tessuto d’immagini dei suoi drammi”, aggiunge però l’autrice, “non hanno tenuto conto del reale tema imperiale, cui nessuno che visse nell’Inghilterra dei Tudor poteva sfuggire”. Questo tema, secondo la tesi della Yates, è quello di Astrea. Il testo a cui occorre in ogni caso ancora fare riferimento è G. Wilson Knight, *The Imperial Theme*, Oxford University Press, Oxford 1931 (1965).

<sup>2</sup> F. A. YATES, *Shakespeare’s Last Plays. A New Approach*, Routledge & Kegan Paul, London, 1975; tr. it., *Gli ultimi drammi di Shakespeare. Un nuovo tentativo di approccio*, Einaudi, Torino 1979, p. 41. “E che l’idea shakespeariana della monarchia, superando i confini meramente nazionali, si dilati in ampie prospettive di un ordine, o disordine, spirituale universale è chiaramente suggerito nelle sue raffigurazioni. È quindi naturale e giusto” parlare di un vero e proprio tema imperiale, che “esamina le raffigurazioni della monarchia usate da Shakespeare, la maestà divina e cosmica di cui investe la funzione regale, le impressionanti descrizioni del caos e della confusione –tempesta e disordine del cosmo, tempesta e disordine nello Stato– che dilagano quando tale funzione viene a mancare” (Ibidem)

<sup>3</sup> J. BODIN, *I sei libri dello stato*, a cura di M. Isnardi Parente, UTET, Torino, vol. I, 1964, p. 345. Per una introduzione a questo tema cfr., J.-F. SPITZ, *Bodin et la souveraineté*, Paris, Puf, 1998, e la scelta di testi, J. BODIN, *On Sovereignty*, edited by J. H. Franklin, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ivi, p. 346.

<sup>6</sup> ERASMO DA ROTTERDAM, *I Colloqui*, Garzanti, Milano 2000, p. 122.

<sup>7</sup> M. ISNARDI PARENTE, *Introduzione a JEAN BODIN, I sei libri dello Stato...*, cit., p. 28.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 28-29.

<sup>10</sup> Ivi, p. 30.

<sup>11</sup> G. SACERDOTI, *Sacrificio e sovranità. Teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Einaudi, Torino 2002, p. 59.

<sup>12</sup> Ivi, p. 61.

<sup>13</sup> P. MESNARD, *L'essor de la philosophie politique au XV<sup>e</sup> siècle*, Vrin, Paris 1951<sup>2</sup>; tr. it. *Il pensiero politico rinascimentale*, 2 voll., a cura di L. Firpo, Laterza, Bari 1963. I, p. 432.

<sup>14</sup> W. REINHARD, *Geschichte der politischen Ideen. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. Frankfurt a. M., 1996; tr. it. parziale, *Il pensiero politico moderno*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 51: "Lo stato è il custode delle due tavole, ma è al servizio della chiesa: in ultima istanza esiste per causa sua. così come per Lutero, anche per Calvino lo stato cristiano può contribuire poco per diritto proprio alla realizzazione della salvezza, perché ciò sarebbe una commistione tra i due governi [...]. Mentre in Lutero al servizio della dottrina dei due regni viene preso l'individuo e solo indirettamente lo stato, Calvino pone l'istituzione direttamente sotto la legge di Cristo".

<sup>15</sup> W. SHAKESPEARE, *Troilus and Cressida*, I iii: "The specialty of rule hath been neglected: / And, look how many Grecian tents do stand / Hollow upon this plain, so many hollow factions. / When that the general is not like the hive / To whom the foragers shall all repair, / What honey is expected? Degree being vizarded, / The unworthiest shows as fairly in the mask, / The Heavens themselves, the planets, and this centre, / Observe degree, priority, and place / Insisture, course, proportion, season, form, / Office, and custom, in all line of order: / And therefore is the glorious planet Sol / In noble eminence enthroned and sphered / Amidst the other; whose med'cinable eye / Corrects the ill aspects of planets evil, / And posts like the commandment of a king, / Sans check, to good and bad. But when the planets / In evil mixture to disorder wander, / What plagues and what portents, what mutiny, / What raging of the sea, shaking of earth / Commotion in the winds, frights, changes, horrors, / Divert and crack, rend and deracinate / The unity and married calm of states / Quite from their fixure! Oh, when degree is shaken, / Which is the ladder to all high designs, / The enterprise is sick! How could communities, / Degrees in schools and brotherhoods in cities, / Peaceful commerce from dividable shores, / The primogenity and due of birth, / Prerogative of age, crowns, sceptres, laurels, / but by degree, stand in authentic place? / Take but degree away, untune that string, / And hark what discord follows. Each thing meets / In mere oppugnancy. The bounded waters / Should lift their bosoms higher than the shores / And make a sop of all this solid globe; / Streight should be lord of imbecility, / And the rude son should strike his father dead; / Force should be right, or rather, right and wrong, / Between whose endless jar justice resides, / Should lose their names, and so should justice too. / Then everything includes itself in power, / Power into will, will into appetite; / And appetite, an universal wolf, / So doubly seconded with will and power, / Must make perforce an universal prey, / And last eat up himself. Great Agammennon, / This chaos, when degree is suffocate, / Follows the choking. / And this neglect of degree it is / That by a pace goes backward, with a purpose / It hath to climb. The general's disdained / By him one step below; he by the next; / That next by him beneath: so every step, / Exemplified by the first pace that is sick / Of his superior, grows to an envious fever / Of pale and bloodless emulation. / And 'tis this fever that keeps Troy on foot, / Not her own sinews. To end a tale of length, / Troy in our weakness stands, not in her strength". (W. SHAKESPEARE, *Troilo e Cressida*, Mondadori, Milano 1996, pp. 43-47; ho leggermente modificato la traduzione di L. Squarzina).

<sup>16</sup> Cfr., J. KOTT, *Szkice o Szekspirze*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1961; tr. it., *Shakespeare nostro contemporaneo*, prefazione di M. Praz, Feltrinelli, Milano 2004, p. 74.

<sup>17</sup> F. BACON, *Saggi*, Tea, Torino 1995, pp. 178-179.

<sup>18</sup> G. SACERDOTI, *Sacrificio e sovranità...*, cit., p. 17.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ivi, p. 18.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>22</sup> W. REINHARD, *Il pensiero politico moderno...*, cit., p. 53.

<sup>23</sup> F. BACON, *Saggi...*, cit., p. 52.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 52-53.

<sup>25</sup> Ivi, p. 53.

<sup>26</sup> N. MACHIAVELLI, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, in N. Machiavelli, *Opere politiche*, a cura di M. Puppo, Le Monnier, Firenze 1969, pp. 207-208.

<sup>27</sup> Ivi, p. 208.

<sup>28</sup> Ivi, p. 209.

<sup>29</sup> ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della follia*, Rizzoli, Milano 1996, p. 109.

<sup>30</sup> F. BACON, *Saggi...*, cit., p. 54.

<sup>31</sup> Esiste una edizione italiana di quest'opera: STEFANO GIUNIO BRUTO, *Vindiciae contra tyrannos. Il potere legittimo del principe sul popolo e del popolo sul principe*, a cura di S. Testoni Binetti, La Rosa, Torino 1994. Per parte mia, ho consultato l'edizione francese del 1581, pubblicato senza indicazione di luogo e senza editore.

<sup>32</sup> S. G. BRUTO, *De la puissance legitime...*, cit., p. 5.

<sup>33</sup> P. MESNARD, *Il pensiero politico rinascimentale...*, cit., pp. 528-529: "L'opera si divide in quattro parti principali: 1. se i sudditi sono tenuti ad obbedire ad un principe che ordina di violare la legge di Dio; 2. se possono resistergli e in che modo; 3. se possono resistere ad un principe che viola la legge civile; 4. se i principi confinanti hanno, in questi due casi, il diritto o il dovere di intervenire. Essa è arricchita da una prefazione, in cui il Languet [...] inveisce copiosamente contro l'avversario [...] il Machiavelli, che ha corrotto le menti, e i machiavellici, suoi discepoli che attualmente tentano di ridurre in schiavitù la nobile razza gallica [...]: l'autorità dei libri sacri e delle testimonianze storiche fornirà i principi da cui il ragionamento deduttivo ricaverà, more geometrico, tutte le necessarie conclusioni".

<sup>34</sup> W. REINHARD, *Il pensiero politico moderno...*, cit., p. 58.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> J. BODIN, *I sei libri dello stato...*, cit., p. 348: Cesare "fu ucciso perché la dittatura era abolita espressamente per legge e tuttavia egli aveva usurpato il potere con tale pretesto". In questa maniera, Bodin legittima l'operato di Bruto e Cassio.

<sup>37</sup> N. MACHIAVELLI, *Discorsi...*, cit., pp. 232-233.

<sup>38</sup> A. SERPIERI, *Prefazione a W. Shakespeare, Giulio Cesare*, Garzanti, Milano 1998, p. XXXVIII.

<sup>39</sup> Su questo tema, cfr., E. H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957; tr. it., *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, con introduzione di A. Boureau, Torino, Einaudi, 1989.

<sup>40</sup> A. SERPIERI, *Prefazione a W. Shakespeare, Giulio Cesare...*, cit., p. XXXIX.

<sup>41</sup> N. MACHIAVELLI, *Discorsi...*, cit., p. 240.

<sup>42</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, I ii 15 (*Giulio Cesare...*, cit., p. 12).

<sup>43</sup> Cfr., J. BODIN, *I sei libri dello Stato*, a cura di M. Isnardi Parente e D. Quagliani, vol. II, Utet, Torino 1988, p. 579.

<sup>44</sup> F. BACON, *Saggi...*, cit., p. 17.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 17-18.

<sup>46</sup> Citato in C. CASALE, *L'incantesimo è compiuto. Shakespeare secondo Orson Welles*, Lindau, Torino 2001, p. 126.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 125-126.

<sup>48</sup> Citato ivi, p. 129.

<sup>49</sup> W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., p. 197, n. 17.

<sup>50</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, I i: "These growing feathers plucked from Caesar's wing / Will make him fly an ordinary pitch, / Who else would soar above the view of men, / And keep us all in servile fearfulness". (W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., p. 11).

<sup>51</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, I ii: "he doth bestride the narrow world / Like a colossus, and we petty men / Walk under his huge legs and peep about / To find ourselves dishonourable graves". (W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., p. 21).

<sup>52</sup> Cfr., R. GIRARD, *A theater of envy: Williams Shakespeare*, New York, Oxford, 1991; tr. it., *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, Adelphi, Milano 1998.

<sup>53</sup> A. SERPIERI, *Prefazione a W. Shakespeare, Giulio Cesare...*, cit., p. XL.

<sup>54</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, III i: "But I am constant as the northern star, / Of whose true-fixed and resting quality / There is no fellow in the firmament. / The skies are painted with unnumbered sparks, / They are all fire, and every one doth shine, / But there's but one in all doth hold his place. / So in the world: 'tis furnished well with men, / And men are flesh and blood, and apprehensive, / Yet in the number I do know but one / That unassailable holds on his rank, / Unshaked of motion; and that I am he, / Let me a little show it, even in this". (W. Shakespeare, *Giulio Cesare...*, cit., p. 89).

<sup>55</sup> M. DE MONTAIGNE, *Essais*, 3 voll., Garnier-Flammarion, Paris 1979, III, p. 223.

<sup>56</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, II i: "He would be crowned: / How that might change his nature, there' the question [...]. / Crown him that, / And then, I grant, we put a sting in him / That at this will he may do danger with. / Th'abuse of greatness is when it disjoins / Remorse from power, and, to speak truth of Caesar, / I have not known when his affections swayed / More than his reason". (W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., pp. 45-47).

<sup>57</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, II i: "Then, les he may, prevent. And since the quarrel / Will bear no colour for the thing he eis, / Fashion it thus: that what he is, augmented, / Would run to these and these extremities; / And therefore think him as a serpent's egg, / Wich, hatched, would as his kind grow mischievous, / And kill him in the shell". (W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., p. 47).

<sup>58</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, II i: "O conspiracy, / Sham'st thou to show thy dang'rous brow by night / When evils are most free? O then, by day / Where wilt thou find a cavern dark enough / To mask thy monstrous visage? Seek none, conspiracy; / Hide it in smiles and affability; / For if thou path, thy native semblance on, / Not Erebus itself were dim enough / To hide thee from prevention". (W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., p. 51).

<sup>59</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, II i: "Let us be sacrificers, but not butchers, Caius. / We all stan up against the spirit of Caesar, / And in the spirit of men there is no blood. / O that we then could come by Caesar's spirit / And dont dismember Caesar! But, alas, / Caesar must bleed for it. And, gentle friends, / Let's kill him boldly, but not Wrathfully; / Let's carve him as a dish fit for the gods, / Not hew him as a carcass fit for hounds". (W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., p. 57).

<sup>60</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, II i: "How many ages hence / Shall this our lofty scene be acted over / In states unborn and accents yet unknown!". (W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., p. 93).

<sup>61</sup> A. SERPIERI, ivi, p. 211.

<sup>62</sup> Cfr., G. Sacerdoti, *Sacrificio e sovranità...*, cit.

<sup>63</sup> F. BACON, *Saggi...*, cit., p. 90.

<sup>64</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, III ii: "Now let it work! Mischief, thou art afoot, / Take thou zhat course thou wilt". (W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., p. 123).

<sup>65</sup> A. NEGRI, *Il potere costituente. Saggio sulle alternative del moderno*, Manifestolibri, Roma 2002, p. 57.

<sup>66</sup> Ivi, p. 59.

<sup>67</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, IV ii: "There is a tede in the affaire of men / Wich, taken at the flood, leads on to fortune; / Omitted, all the voyage of their life / Is bound in shallows and in miseries". (W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., p. 153).

<sup>68</sup> N. MACHIAVELLI, *Discorsi...*, cit., p. 218.

<sup>69</sup> W. SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, II i: "Since Cassius first did mot me agains Caesar / I have not sleep. / Between the acting of a dreadful thing / And the first motion, all the interim is / Like a phantasmata or a hideous dream. / The genius and the mortal instruments / Are then in council, and the state of man, / Like to a little kingdom, suffers then / The nature of an insurrection". (W. SHAKESPEARE, *Giulio Cesare...*, cit., p. 49).

<sup>70</sup> N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, a cura di G. Inglese, Einaudi, Torino 2004, p. 33.

<sup>71</sup> Cfr., J. WILKINSON, *The Cripples at the Gate. Orson Welles's "Voodoo" Macbeth*, Bulzoni, Roma 2004.

<sup>72</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, I iii: "[To Banquo] Do you not hope your children shall be kings, / When those that gave the Thane of Cawdor to me / Promised no less to them?". (W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, a cura di A. Serpieri, Giunti, Firenze 1996, p. 23).

<sup>73</sup> G. CASALE, *L'incantesimo è compiuto...*, cit., p. 199.

<sup>74</sup> N. MACHIAVELLI, *Il Principe...*, cit., p. 54.

<sup>75</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, IV ii: "Then the liars and swearers are fools, for there are liars and swearers enough to beat the honest men and hang up them". (W. SHAKESPEARE, *Macbeth...*, cit., p. 143).

<sup>76</sup> N. MACHIAVELLI, *Il Principe...*, cit., p. 61.

<sup>77</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, III ii: "Naught's had, all's spent, / Where our desire is got without content". (W. SHAKESPEARE, *Macbeth...*, cit., p. 94).

<sup>78</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, I vii: "If it were done when 'tis done, then 'twere well / It were done quickly. If th'assassination / Could trammel up the consequence, and cathch / With his surcease success; that but this blow / Might be the be-all and the end-all, here, / But here upon this band

and shoal of time, / We'd jump the life to come". (W. SHAKESPEARE, *Macbeth...*, cit., p. 41).

<sup>79</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, I iii: "New honours come upon him, / Like our strange garments, cleave not to their mould / But with the aid of use". (W. SHAKESPEARE, *Macbeth...*, cit., p. 25).

<sup>80</sup> W. SHAKESPEARE, *Othello*, V ii: "Methinks it should be now a huge eclipse / Of sun and moon, and that the affrighted globe / Should yawn at alteration" (W. SHAKESPEARE, Rizzoli, Milano 1999, p. 231. Ho leggermente modificato la traduzione di G. Baldini).

<sup>81</sup> W. SHAKESPEARE, *Troilus and Cressida*, III iii.