

PROFEZIA E DISINCANTO

Il tempo a venire nella tradizione
letteraria e musicale

a cura di

Luigi Marfè

introduzione di

Fabrizio A. Pennacchietti



MESOGEA

In copertina: fotografia di Marialba Russo.

La serie «Castelli di Carta» si inserisce fra le iniziative culturali promosse dal «Centro per lo Studio e l'Edizione dei Testi», con il patrocinio della Associazione «Amici di Gabriele Mittera» e della «Fondazione Mediterraneo».

Comitato scientifico di «Castelli di Carta»:

Maria Teresa Giaveri

Michel Jarrety

Franco Marengo

Ralph Pite

Questo volume è stato realizzato con fondi MIUR-PRIN 2008 («Il futuro come intreccio») del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino, del Dipartimento di Lettere Lingue Arti dell'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro', del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli 'Federico II' e del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale, e con l'ulteriore contributo del Dipartimento Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova (Fondi ex 60% 2011) e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino (Fondi ex 60% 2009 e Progetti di Ricerca d'Ateneo 2011 – Convenzione 2010-2012 Università degli Studi di Torino/Compagnia di San Paolo: «Novellieri Italiani in Europa»).

ISBN 978-88-469-2126-0

© 2013, MESOGEA by GEM s.r.l.

Via Catania 62, 98124 Messina

www.mesogea.it

Tutti i diritti sono riservati all'Editore.

È vietata la riproduzione anche parziale dell'opera.

Profezia e disincanto: Il tempo a venire nella tradizione letteraria e musicale / a cura di Luigi Marfè; introduzione di Fabrizio A. Pennacchietti. – Messina: Mesogea, 2013.

(Studi e ricerche; 11)

ISBN 978-88-469-2126-0

1. Letteratura [e] Musica – Temi [:] Previsioni.

I. Marfè, Luigi.

781.17 CDD-22

SBN Pal0260802

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

«VEDERE LA STORIA»: PROFEZIA E APOCALITTICA
IN *TAMBURLAINE THE GREAT* E IN *MACBETH*

Chiara Lombardi
(Università di Torino)

History. Read it and weep
Kurt Vonnegut, *Cat's Cradle* (1963)

In *Così parlò Zarathustra*, Nietzsche rappresenta molto vividamente, per metafora, il tempo del veggente (*Wahrsager*), attraverso una delle enigmatiche visioni intitolata *Die Sieben Siegel* (*Dei sette sigilli*):

Wenn ich ein Wahrsager bin und voll jenes wahrsagerischen Geistes, der auf hohem Joche zwischen zwei Meeren wandelt, – zwischen Vergangenenem und Zukünftigem als schwere Wolke wandelt, – schwülen Niederungen feind und allem, was müde ist und nicht sterben noch leben kann: zum Blitze bereit im dunklen Busen und zum erlösenden Lichtstrahle, schwanger von Blitzen, die ja! sagen, ja! lachen, zu wahrsagerischen Blitzstrahlen. Selig aber ist der also Schwangere! Und wahrlich, lange muß als schweres Wetter am Berge hängen, wer einst das Licht der Zukunft zünden soll!¹

¹ «Se io sono un indovino, colmo di quello spirito divinatorio che ondeggia sull'alto giogo tra i due mari – fra passato e futuro ondeggia come una nuvola gonfia, ostile alle vallate afose e a tutto ciò che è stanco, incapace di vivere o morire: pronta al fulmine nel grembo oscuro e al raggio di luce liberatore, gravida di fulmini che dicono sì, che ridono: sì! alle profetiche saette – è proprio beato chi è in tal modo gravido. E davvero, colui che un giorno farà divampare la luce del futuro deve a lungo restare sospeso come una nuvola gonfia sulla montagna» (F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, III, cura e trad. it. di M.F. Occhipinti, pref. di G. Vattimo, Mondadori, Milano 1992, p. 181).

Il titolo è ricavato dal secondo settenario dell'*Apocalisse*, da cui è ripresa anche l'ostilità al tepore dei sentimenti («Ma poiché sei tiepido, non sei cioè né freddo né caldo, sto per vomitarti dalla mia bocca», *Ap* 3, 16); alle vallate afose e a tutto ciò che è inerte, incapace di vivere o morire, il testo nietzschiano oppone la densità visionaria di un presente – quello a cui l'indovino accede – gravido di passato e di futuro, paragonato a una nuvola che ondeggia tra due mari, piena della luce e dell'energia dei fulmini.

Il mio contributo intende la profezia non tanto come *pre-dizione* del futuro, quanto come tempo della visione, della rivelazione, delle apocalissi; come cifra concettuale e stilistica di un *senso della fine* quale forma «immanente» al tempo umano e alla Storia.² Il corpo di Agamennone evocato da Cassandra nell'*Oresteia* di Eschilo prima ancora che Clitennestra lo uccida, il delitto prefigurato nell'immagine del pugnale per Macbeth, la morte di Cristo nei libri profetici della Bibbia o nell'*Apocalisse* costituiscono visioni profetiche di grande efficacia poetica e, al tempo stesso, eventi *traumatici* sui quali si concentra l'accadimento storico nei suoi aspetti distruttivi e irrapresentabili.

Basandosi sulla possibilità di riconfigurare il senso del tempo attraverso l'intreccio,³ ed enfatizzata da un linguaggio enigmatico e visionario, la profezia può essere interpretata come una modalità di rappresentazione della Storia nella narrazione letteraria. La dominanza dell'immagine e il collegamento sintetico e simultaneo tra presente, passato e futuro offrono una lettura del tempo che è da una parte catastrofica e, dall'altra, utopica,

² Secondo Frank Kermode, ci sono narrazioni (o *funzioni*) nelle quali l'imminenza del futuro si fa *immanenza*, e il tempo compiuto e puntuale (*kairos*) investe il flusso del tempo (*chronos*) in modo tale che «ogni attimo è riempito»; «sebbene per noi l'idea della Fine abbia perduto il suo primitivo significato di imminenza, la sua ombra è tuttora proiettata sulle nostre tormentate invenzioni; possiamo dire che l'idea della fine è un'idea *immanente*» (F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, cura e trad. it. di G. Montefoschi e R. Zuppet, Rizzoli, Milano 2004 [1966], p. 9).

³ Come ha dimostrato Paul Ricoeur, esiste una «connessione significativa» tra la funzione narrativa e l'esperienza umana del tempo, e proprio nel racconto il tempo diviene tempo umano: P. Ricoeur, *Temps et récit (L'intrigue et le récit historique)*, vol. I, Seuil, Paris 1983, p. 17. La profezia interviene in questo processo condizionando l'intreccio pur senza determinarlo, ma lasciando un ampio margine di libertà alla sua verifica (si pensi all'*Edipo re*) e creando una connessione continua tra lo sguardo verso il passato (*retrospection*) e lo sguardo verso il futuro (*anticipation*). Cfr. M. Currie, *About Time. Narrative, Fiction, and the Philosophy of Time*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007, p. 5.

poiché coinvolge nell'immediatezza del trauma storico la responsabilità di chi la riceve (il personaggio così come il lettore o lo spettatore). È questo un punto fondamentale messo in luce da Martin Buber negli scritti *Pfade in Utopia* (1945) e *Prophetie und Apokalyptik* (1954): «la ricognizione del passato produce la consapevolezza dell'ora presente al fine di orientare la decisione per il futuro». ⁴

Così inteso, il discorso profetico – come linguaggio ed immaginario – rappresenta un importante punto di riferimento nei momenti di crisi e di incertezza epistemologica, come è stata considerata quella che gli storici identificano come «prima età moderna», e che in parte coincide con la maturazione del Rinascimento nella sua fase di trapasso al Barocco. ⁵ Ed è al teatro inglese di Christopher Marlowe e di Shakespeare, e in particolare a *Tamburlaine the Great* e *Macbeth*, e al loro debito con la tradizione classica e biblica, che questa analisi è rivolta.

L'importanza in *Macbeth* di un diverso senso del tempo legato alla tradizione profetica è ampiamente riconosciuta; Frank Kermode definisce il dramma «tragedia profetica»: «non soltanto emette delle profezie, ma da queste è ossessionata. In *Macbeth* c'è il desiderio di sentire in ogni istante il futuro, di essere trasportati al di là dell'ignoranza presente [...]. Macbeth è un uomo che vive in un diverso ordine temporale. Il mondo nutre le finzioni che egli si costruisce per il futuro». ⁶ Nel *Tamburlaine the Great*, invece, tutto il tempo umano si squaderna sulla carta geografica che Tamerlano, dio e conquistatore, srotola davanti ai suoi nemici avverando le profezie che egli stesso si è dato e che non mancherà di portare a compimento nella forma più clamorosa e inattesa, illogica e irrealistica, conquistando il mondo intero con la violenza della parola e con la potenza visiva ed emozionale della *performance*.

In generale, in *Tamburlaine* e in *Macbeth* la profezia si disincanta, si secolarizza, e l'acquisizione del linguaggio e dell'immaginario religioso si fa ambigua, può cambiare di segno fino a trasformarsi nel suo contrario. Nel solco del tempo donato da Dio all'uomo con il libero arbitrio, il peccato può rovesciare l'azione divina nel delitto, confondendone i ter-

⁴ G. Morra, *Introduzione a M. Buber, Profezia e politica. Sette saggi*, Città Nuova, Roma 1996 (saggi scelti da M. Buber, *Werke*, Kösel Verlag, München 1962).

⁵ Ho ampiamente trattato questo contesto culturale in C. Lombardi, *Mondi nuovi a teatro. L'immagine del mondo sulle scene europee di Cinquecento e Seicento: spazi, economia, società*, Mimesis, Milano 2011 (e relativa bibliografia).

⁶ Kermode, *Il senso della fine*, cit., p. 75.

mini. Il momento opportuno (*kairos*) può diventare terrore; il linguaggio sacro diventare bestemmia. E anche il messaggio divino – in senso pagano come oracolo, ovvero cristiano come profezia – si fa sempre più opaco, oscuro, indecifrabile. L'ignoto può essere identificato con un *deus absconditus* o con il demonio ma anche con le profondità insondabili di un'interiorità umana ancora ben lungi dall'essere scandagliata dai raggi x di Freud – e dunque coincidere con le passioni, con le ambizioni più oscure e non consapevoli a chi le prova (le streghe di Macbeth, ad esempio) che danno a loro volta avvio e spessore all'intreccio.

L'immaginario classico e biblico nel paradigma tragico rinascimentale

Tra mondo classico e biblico, la scrittura profetica traccia un paradigma sotto certi aspetti condiviso, sia perché il profeta esce dall'umano (e dai suoi limiti) per acquisire – privilegio o dannazione – il contatto con il divino e con un altro sistema di simboli che si scrivono sul suo corpo e sulla sua parola, in alcuni casi (pensiamo alla Cassandra dell'*Agamennone* di Seneca) manifestando un'apparente follia; sia perché il linguaggio che denota la profezia esprime l'uscita dalla comunicazione ordinaria e referenziale per farsi enigmatico, visionario, figurato; infine perché i segni, in prevalenza quelli catastrofici, si riconducono a un immaginario ricorrente, che colpisce la natura e la sconvolge nel suo ordine, delineando una serie di fenomeni topici che vanno dall'oscuramento degli astri al prosciugamento delle acque, al fuoco, dall'invasione di animali pericolosi a terremoti e diluvi etc.⁷

Nell'antichità classica, la profezia si pone in rapporto all'assoluto, alla parola del dio che, comunicata all'uomo attraverso un oracolo o un profeta, deve essere necessariamente vera e avverata. La sua problematicità, il suo messaggio filosofico e, in molti casi, tragico, nascono nel momento in cui la profezia si cala nel mondo dell'uomo e della storia (e, dal punto di vista letterario, nell'intreccio), a contatto con il limite dell'uomo stesso, con l'«errore» in senso aristotelico (*hamartia*), con la sua difficoltà di decidere tra bene e male, tra legge divina e umana, e di interpretare i segni o di credere ad essi; di arrendersi, insomma, al destino.

⁷ Si vedano Virgilio, *Eneide* (VII, vv. 460-466), Seneca, *Agamennone* (vv. 588 sgg.); Lucano, *Farsaglia* (VI, vv. 499-506).

Nei testi biblici e nell'*Apocalisse* più specificamente la profezia scrive e rappresenta la parola e l'azione di Dio nella Storia, unendo l'una all'altra, proprio perché la voce profetica è un dato della temporalità, dell'essere nel tempo dopo il peccato, fuori di Dio ma in contatto con esso. Nel suo ruolo di guida nella storia del popolo d'Israele, infatti, la profezia si distingue dalla Legge per la sua durata: la Torah è stata data a Israele per sempre (cfr. *Deut* 29, 28; *Giub* 13, 26), mentre la profezia, «in quanto serve ad illuminare e a guidare Israele caduto nell'errore, una volta instaurato il regno messianico, sarà abolita» (cfr. *Gioele*, 3, 1).⁸ È questo un aspetto molto importante perché collega la profezia a fatti storici o «politici» su cui si concentrano salvezza e sventura, a loro volta basate su «una comune immagine del futuro, propria della tradizione popolare».⁹

Sul piano letterario, se la profezia è un dato fondamentale dell'intreccio, essa incide anche nella trasformazione del paradigma tragico e, al tempo stesso, ne è un riflesso. Già in Seneca la tragedia si manifesta non tanto come scontro uomo-dio e come trasgressione di un ordine, ma dall'assenza del divino: dall'insensatezza, dall'irragionevole disordine che domina la storia umana, dalle distorsioni politiche e dalle follie familiari e di potere che si proiettano in un orizzonte cosmico e naturale di totale desolazione. La grande svolta avviene con il teatro elisabettiano, con Marlowe e Shakespeare, con la sempre maggiore apertura all'analisi dell'interiorità umana e alla rappresentazione psicologica delle passioni (politiche e umane) come perno del tragico, oppure con l'aporia epistemologica come nel caso di *Hamlet*. Se nell'*Edipo re* il lettore/spettatore conosce il responso dell'oracolo verso il quale il personaggio si avvia (e il responso corrisponde alla verità assoluta del dio), nel *Macbeth* il lettore/spettatore e il personaggio vivono insieme la parziale e ambigua verità della profezia delle streghe, che proietta a poco a poco la lettura del passato (la *libido dominandi* come mostruosità della psiche umana) sulla configurazione del futuro, confermando ad ogni azione tutti i segni di una irriducibile doppiezza. Nel testo sofocleo la potenza tragica cresce nella conferma delle prove, ma scoppia nell'urto tra uomo e dio, proprio nel momento in cui l'intreccio incontra fatalmente il disegno divino; nel dramma shakespeariano il tragico si dipana lentamente, nel momento in cui i segni del de-

⁸ H. Gunkel, *I profeti*, cura e trad. it. di F. Parente, Sansoni, Firenze 1967, pp. 17-18.

⁹ Ivi (*La politica*), pp. 153-197: 162. Su questo si veda anche J.E. Brenneeman, *Canons in Conflict. Negotiating Texts in True and False Prophecy*, Oxford University Press, Oxford 1997.

stino fanno presa nella psiche dei due protagonisti, ne occupano i desideri, e dunque determinano le scelte e le azioni fino alla catastrofe finale.

Non va tuttavia dimenticato che, per quanto riguarda il teatro inglese, la trasformazione della funzione e del significato della profezia – e, come vedremo, del modello apocalittico – deriva anche dall'influenza del pensiero e dalla religione protestante e dalla sua ricaduta nei contesti letterari.¹⁰

«A Perspective of Visions»: Apocalisse

Se la teologia della profezia può essere considerata una teologia della storia,¹¹ al legame tra storia e profezia corrisponde anche un rapporto di reciproca influenza tra storia, politica e apocalittica.¹²

Questo è molto evidente nel contesto culturale inglese tra Cinque e Seicento e per quanto riguarda la circolazione dell'immaginario apocalittico. *L'Apocalisse*, infatti, sebbene spesso considerata un libro proibito, esercita sui testi religiosi, politici ma anche letterari, un forte *appeal* emozionale e intellettuale, che si traduce in un linguaggio di vivida e drammatica potenza figurale. Sul piano dei contenuti, poi, il testo si presta a sostenere le posizioni dei protestanti che trovano nelle sue immagini corrispondenze con lo sviluppo della storia inglese a supporto delle mitologie di affermazione nazionale, dopo la rottura con la Chiesa di Roma e soprattutto in rapporto con il pensiero luterano, come nei volumi storiografici di John Bale, *The Image of both Churches* (1548), o nell'opera di John Foxe, *Acts and Monuments of these Latter and Perilous Days* (1563). *L'Apocalisse* assume una risonanza sempre maggiore nel periodo della guerra contro l'Invencible Armada (1588), quando la Spagna cattolica è considerata simbolo del male e dell'Anticristo. Ma è proprio nei primi anni del Seicento, gli anni di *Macbeth* e del passaggio dalla monarchia Tudor a quella

¹⁰ Tra gli altri, cfr. W. Haller, *The Rise of Puritanism*, Columbia University Press, New York 1938; P. Collinson, *The Elizabethan Puritan Movement*, Cape, London 1967; A. Walsham, *Providence in Early Modern England*, Oxford University Press, Oxford-New York 1999.

¹¹ «The theology of prophecy is fundamentally a theology of history» (E.W. Heaton, *The Old Testament Prophets*, Longman & Todd, London 1977, p. 105).

¹² C.A. Patrides, J.A. Wittreich (eds.), *The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature*, Cornell University Press, Ithaca-New York 1984 (in particolare, a questo proposito, B. Capp, *The Political Dimension of Apocalyptic Thought*, *ivi*, pp. 93-124).

Stuart, che si inasprisce la posizione dei puritani contro Roma e contro i regni europei cattolici. Nell'opera di Arthur Dent *The Ruin of Rome* (1603) l'immagine della bestia con dieci corna (*Ap* 17) viene fatta corrispondere ai regni europei; nel 1602 Thomas Brightman profetizza la caduta di Roma e la conversione degli ebrei nel 1650, con la resa dell'Anticristo nel 1686. Il sovrano James I – che nel 1603, appena salito al trono, aveva pubblicato i trattati *A Fruitefull Meditation* e *A Premonition* riprendendo dei propri scritti del 1588 che identificavano nel Papa l'Anticristo – era stato definito da George Downham, futuro vescovo di Derry, «defender of the faith and Gospel of Christ (upon earth) against Antichrist» (in *A Treatise concerning Antichrist*, 1603). Così uno studioso scozzese della tradizione di Gioacchino da Fiore, James Maxwell, nelle sue *Admirable and Notable Prophecies* (1615), prevedeva che James I, «Pastor Angelicus», sarebbe stato capace di persuadere i re degli Stati europei a riformare la Chiesa cattolica e a riunificare l'impero distruggendo i turchi e riprendendo Costantinopoli. Pur contribuendo a esacerbare i conflitti religiosi e le tensioni politiche interne, però, molte di queste posizioni ebbero poco seguito. Non soltanto il sovrano non mantenne fede né alle proprie promesse né alle speranze dei puritani, ma avviò relazioni amichevoli con la Spagna e rifiutò di prendere parte alla guerra dei Trent'Anni.

Quello che più interessa è però che, accanto a queste interpretazioni letterali e profetiche in senso stretto (nonché molto aggressive) dell'*Apocalisse*, si sviluppa in Inghilterra una lettura allegorica e spirituale del tutto diversa, presente nell'impostazione di *The Book of Common Prayer*, e vicina alla linea che collega Erasmo ad Agostino e a Origene. Una tale lettura – basata sul principio che Erasmo riprendeva dalle *Lettere ai Galati* (5, 6), della fede operante attraverso l'amore – sanciva un patto non di odio ma di salvezza. Ed è attraverso la più ampia lente dell'allegoria che il testo passa alla letteratura, ad esempio alla *Faerie Queen* di Spenser (1590).¹³ Nell'interpretazione che Wittreich riprende nel saggio su *King Lear*, il poema di Spenser compie un'operazione fondamentale, in quanto «canonizza il mito apocalittico come una convenzione letteraria – ne fa

¹³ F. Sandler, «*The Faerie Queen*»: an Elizabethan Apocalypse, ivi, pp. 148-174. Sull'importanza dell'allegoria, si veda l'interpretazione di Sidney in F. Marengo, *Arcadia puritana. L'uso della tradizione nella prima «Arcadia» di Sir Philip Sidney*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006; G. Melchiori, *Introduzione a Macbeth*, in *Teatro completo di William Shakespeare*, vol. IV, Mondadori, Milano 1976, pp. 839-848: 843.

un'arma non per istigare ma per allontanare la catastrofe, la utilizza come un mezzo di indagine dell'interdipendenza tra il sé e la società con il significato della storia»; essa contiene «metafore sulla storia».¹⁴ In questo rovesciamento di funzioni (più congruo anche rispetto all'interpretazione più recente e accreditata del testo biblico)¹⁵ consiste a mio avviso la più grande novità nell'uso letterario dell'immaginario apocalittico: la *finzione* dell'*Apocalisse* diventa una *finzione* letteraria,¹⁶ le sue immagini funzionano non come un'istigazione alla catastrofe ma come una forma di disvelamento atto a scongiurarla, di indagine letteraria nella Storia e nei rapporti di potere. Non dimentichiamo che la collera di Dio si manifesta principalmente contro la corruzione del potere politico e religioso in senso lato; l'*Apocalisse* può quindi essere letta come una grande allegoria del potere e della Storia umana in generale, al di là delle varie e parziali identificazioni religiose e storiche sottese alle sue immagini.¹⁷

In senso allegorico, la forza profetica del testo corrisponde alla sua forza visionaria. John Donne definisce l'*Apocalisse* nei termini di «[a] perspective of visions» o come «propheticall glasse».¹⁸ La sua oscurità costituisce per Donne un modo per spostare l'attenzione del lettore dal suo oggetto nominale al suo oggetto reale, dal suo senso letterale a quello figurale.¹⁹

L'idea che la tragedia si sposti sul piano della visione e della rappresentazione appartiene anche a Marlowe, che presenta il *Tamburlaine the Great* «attraverso uno specchio tragico»:

¹⁴ J.A. Wittreich, 'Image of that horror': the Apocalypse in «King Lear», in Id., *The Apocalypse in English Renaissance Thought and Literature*, cit., pp. 175-206: 176.

¹⁵ È l'interpretazione secondo cui l'*Apocalisse* non rappresenta la fine del mondo, ma la morte di Cristo, intesa come il momento più traumatico della Storia umana. Cfr. E. Corsini, *Apocalisse prima e dopo*, SEI, Torino 1980, e *L'Apocalisse di Gesù Cristo secondo Giovanni*, SEI, Torino 2002. A questa tesi hanno contribuito gli studi di R.H. Charles (*A Critical and Exegetical Commentary on the Revelation of St. John*, T&T Clark International, Edinburgh 1920), A. Loisy (*L'Apocalypse de Saint Jean*, Emile Nourry, Paris 1923), T. Zahn, *Die Offenbarung des Johannes*, «Handbuch zum Neuen Testament», hrsg. von H. Lietzmann, Tübingen 1926), A. Wikenhauser (*L'Apocalisse di Giovanni*, in «Il Nuovo Testamento commentato», cura e trad. it. di G. Rinaldi, Morcelliana, Brescia 1960).

¹⁶ Spenser «has written a fiction that imitates the fiction of the Apocalypse», scrive Sandler («*The Faerie Queen*»: an Elizabethan Apocalypse, cit., p. 171). Cfr. Kermode, *Il senso della fine*, cit., pp. 9-10.

¹⁷ Corsini, *Apocalisse prima e dopo*, cit., pp. 244-245.

¹⁸ J. Donne, *The Sermons*, ed. by G.R. Potter and E.M. Simpson, University of California Press, Berkeley (CA), 1953-1962, V, 79, 151; X, 59, 60.

¹⁹ Wittreich, 'Image of that horror': the Apocalypse in «King Lear», cit., p. 176.

View but his picture in this tragic glass,
And then applaud his fortunes as you please
(1*T*, The Prologue, vv. 7-8)

Fortuna e tragedia qui divergono sia nella loro reciprocità sia in rapporto alle norme classiche, che fanno del rovesciamento di fortuna uno dei fulcri della tragedia stessa. Questa non è più la tragedia della caduta o dell'errore, segno dello scacco dell'uomo rispetto al dio, ma della rivelazione, del disvelamento, nel senso che la rappresentazione si carica del male del mondo, del linguaggio della storia e dei suoi simboli disastrosi di cui il protagonista, l'*outsider* Tamerlano, è il più sconvolgente interprete. Non è un caso che l'*Apocalisse* – perché *rivelazione*, per il suo immaginario e per il suo senso del tempo – sia uno dei punti di riferimento privilegiati di questo dramma visionario.

Rappresentato alla presenza di James I,²⁰ anche *Macbeth* si sviluppa sulla risonanza di questo testo, e ancor di più sul suo senso del tempo. Il dramma – e soprattutto i primi monologhi dove tutto appare come presente e tutto è ancora possibile – coniuga sospensione e movimento, passato presente e futuro: «I go, and it is done», dirà il personaggio al suono della campana (II, 1, v. 62). Laddove Macbeth vuole sottrarre l'orrore al tempo e la feroce Lady vuole impossessarsi del tempo di Dio – che nell'*Apocalisse* si definisce con la formula: «Io sono l'Alfa e l'Omega, [...] Colui che è, che era e che viene, l'Onnipotente» (1, 8) – facendo dell'azione delittuosa l'inizio e la fine (*the be-all and the end-all*), il tempo umano (o nel caso specifico, come lo definisce Nadia Fusini, «il tempo disumano»)²¹ si manifesta in tutta la sua forza visionaria e la Storia si rinarra e si ribadisce come catastrofe e tragica coscienza.

Tamerlano profeta di se stesso

Una delle prime opere di Marlowe, *Dido Queen of Carthage* (1594), è una drammatizzazione dei libri I, II e IV dell'*Eneide* con influenze derivanti dai volgarizzamenti medievali della storia di Troia, dalle *Eroidi* di

²⁰ S. Orgel, *The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance*, University of California Press, Berkeley (CA)-London 1975, pp. 9 e 14.

²¹ N. Fusini, *Il tempo disumano*, in *Ead.*, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Mondadori, Milano 2011, pp. 439-440.

Ovidio, da Lucano e dalle stesse riprese italiane della vicenda riscritta da autori come Giraldi Cinzio e Ludovico Dolce.²² Marlowe riprende la profezia virgiliana di Giove che, sollecitato da Venere, predice il destino sicuro di Enea sebbene nato nel sangue («thy Aeneas' wandering fate is firm [...] But first in blood must his good fortune bud», I, 1, vv. 83 e 86), e la fondazione di Roma dalle ceneri di Troia (vv. 93 sgg.). Tuttavia, il dramma si concentra prevalentemente sul momento illusorio, di sviamento e di transizione, della passione tra Enea e Didone. E in questa direzione si muove anche quella che potremmo chiamare la «controprofezia» di Giunone: «I will take another order now,/ And raze th' eternal register of time» (III, 2, vv. 6-7), annuncia la dea nell'anticipare i dolci intrighi che legheranno Enea e Didone prima a caccia e poi nella grotta dove trovano riparo dalla pioggia e spazio per amarsi. All'unione tra Enea e Didone, come estrema provocazione, si accompagnano i segni dello sconvolgimento naturale che costituiscono l'immaginario tipico di molte profezie classiche e bibliche:²³ la tempesta, l'oscuramento del giorno, la simultaneità di grandine, neve e lampi (cfr. IV, 1, vv. 1-13). Dietro questa innaturale sospensione del tempo, può quindi leggersi una sfida alla Storia e al destino eroico dell'Enea virgiliano.

In generale, in questo come in altri drammi di Marlowe il codice mitologico è ridimensionato, gli dèi sono degradati e umanizzati, e soprattutto si divertono tra loro, giocando, come registi e spettatori, a fare e a disfare gli intrecci umani. Qui la realtà si confonde con il sogno e viceversa, sia quando Enea si sveglia dopo la visione in cui Mercurio gli ha rivelato di dovere partire, sia quando si illude di avere trovato in Cartagine la nuova Troia. Se l'*Eneide* comincia con l'incendio di Troia e termina con la fondazione di Roma, *Dido, Queen of Carthage* finisce con un «private sacrifice» (V, 1, v. 286), con il rogo provocato dalla fiaccola stregata di Didone che brucia tutti i cimeli di Enea, simbolo del suo potere e della sua presenza (la spada, la veste, le lettere e le carte spergiure), e poi dà fuoco a se stessa (V, 1, vv. 284 sgg.). Il volere degli dèi, le trame del destino sono riscritte ironicamente, allentate, confuse. Dal punto di vista di Didone, dopo l'abbandono il destino di Enea è già ridotto in cenere e non c'è un'*Eneide* a venire. La profezia è messa in discussione dall'amore e dalla volontà umana, tanto che Didone,

²² Cfr. V. Thomas, W. Tydeman, *Christopher Marlowe. The Plays and their Sources*, Routledge, London-New York 1994, pp. 17-24.

²³ Cfr. *supra* n. 7.

quando cerca di trattenere Enea che si appella al volere degli dèi, si rimette *soltanto* alla libertà dell'uomo e al suo potere di scelta: «O no, the gods weigh not what lovers do;/ It is Aeneas calls Aeneas hence» (1, vv. 131-132).

Non stupisce, perciò, che nel *Tamburlaine the Great* il protagonista diventi, per così dire, profeta di se stesso, che usi gli dèi classici come motivi decorativi e retorici, e sfidi il Dio delle religioni monoteiste con la stessa arma con cui l'uomo ne usurpa il ruolo. Ed è in questo senso, a mio avviso, che va intesa l'adozione dei linguaggi profetici della tradizione classica e biblica nell'opera di Marlowe.²⁴ Già nel *Prologo*, Tamerlano è annunciato come colui che sfiderà il mondo con parole altisonanti flagellando i regni con la spada: «you shall hear the Scythian Tamburlaine/ Threat'ning the world with high astounding terms/ And scourging kingdoms with his conquering sword» (vv. 4-6). Come si anticipava, la tragedia presentata sulla scena si afferma come qualcosa di nuovo rispetto al paradigma classico, concentrandosi sulla parola e sulla visione più che sulla categoria aristotelica di rovesciamento. Pur nella povertà dei mezzi scenici, è la potenza del linguaggio che elabora la visione e la richiama nell'immaginario condiviso, o più concretamente nell'immagine proiettata sullo specchio tragico.

Ladro proveniente dalla Scizia – territorio tremendo per tradizione, da Erodoto in poi, gelido e inospitale²⁵ – Tamerlano è protagonista di una formidabile ascesa, dapprima come re di Persia, sulle orme dei grandi Cresò, Dario e Serse. A differenza di costoro, però, destinati ad essere sconfitti dai Greci e puniti per la loro *hybris*, egli affronta e vince i grandi potenti del mondo: l'imperatore dei turchi Bajazet, il sultano d'Egitto e il re d'Arabia. Le mosse seguenti sono tutte inattese e sconvolgenti, frutto di incontrastato successo e crudeltà: Bajazet e la consorte vengono incatenanti e si suicidano sfracellandosi il cervello contro le pareti della gabbia in cui sono imprigionati; le vergini di Damasco sono violentate e uccise e i loro cadaveri innalzati sulle mura della città dopo che si sono alternati i vessilli bianchi, rossi e neri (questi ultimi simbolo di guerra e di morte, come nell'*Apocalisse*); soltanto il sultano, pur vinto, viene ri-

²⁴ Cfr. R.E. Moore, *The Spirit and the Letter: Marlowe's «Tamburlaine» and Elizabethan Religious Radicalism*, «Studies in Philology», XCIX, 2 (2002), pp. 123-151; F. Marengo, *Marlowe: Fundamentalism Reversed*, in Z.G. Baranski, L. Pertile (eds.), *Essays in Honour of Giulio Lepschy*, «The Italianist», XVII (1997), pp. 197-211; S. Munson Deats, *Biblical Parody in Marlowe's «Jew of Malta»: a Re-examination*, «Christianity and Literature», XXXVII, 2 (1988), pp. 27-50.

²⁵ Cfr. Erodoto, *Storie*, IV, 60 sgg.

sparmiato per intercessione della figlia Zenocrate, futura moglie di Tamerlano. Nella seconda parte del dramma (scritta sull'onda dell'enorme successo di pubblico), dopo avere conquistato i regni di Asia Minore, il feroce scita si rivolge contro i cristiani e i musulmani, comandati da Calepino, figlio di Bazajet. La paradossale euforia di Tamerlano, però, si incupisce alla morte dell'amata Zenocrate, e nel gesto di dare la morte a Califa, il figlio incapace di eguagliarlo nella guerra e nella spietatezza. La Morte sopraggiunge a interrompere il suo percorso di atrocità e vittorie, non come una punizione né come una sconfitta né come una caduta, ma come una naturale interruzione della vita.²⁶

La vera forza di Tamerlano non consiste però nell'azione – limitata dai mezzi scenici – ma nella parola. Il personaggio non è propriamente un profeta, ma assume nel suo linguaggio, e nell'azione da esso rappresentata, tutto il potere visionario, sconvolgente, e a tratti incontrollato, della parola profetica antica. Di conseguenza, il senso del tragico si identifica con quella pressante necessità di *fare vedere* di cui Tamerlano si fa potentissima incarnazione. Ed è nella potenza di queste visioni che rientra anche l'*Apocalisse*. Come si anticipava, il testo pone al centro delle proprie immagini la rappresentazione della collera di Dio contro il peccato e contro il potere politico e religioso corrotti che hanno guastato il mondo, sebbene la simbologia del sangue in cui si compie il sacrificio di Cristo preluda, dal punto di vista religioso, a un patto d'amore e di salvezza. Si può dire che Marlowe recuperi soltanto l'immagine più cruenta di questa lotta, proiettando nel *performer* Tamerlano la provocazione più estrema, quella di ricalcare la figura di Cristo, rimuovendo però ogni prospettiva di salvezza e concentrandosi sulla rappresentazione del potere. Il personaggio entra infatti in scena preannunciando che riscatterà la sua origine umile diventando, come in realtà avviene, «a terror to the world» (I, 2, v. 38). Una profezia che ha una valenza tutta terrena, e che si manifesta come segno geografico di una conquista quasi mondiale, ma anche come spettacolo di

²⁶ Per le fonti dell'opera, in generale, cfr. Thomas, Tydeman, *Christopher Marlowe. The Plays and their Sources*, cit., in part. il capitolo *Tamburlaine the Great*, pp. 69-170. Cfr. S. Greenblatt, *Marlowe and Renaissance Self-Fashionings*, in A. Kernan (ed.), *Two Renaissance Mythmakers: Christopher Marlowe and Ben Jonson*, John Hopkins University Press, Baltimore 1977; 'Ali di Yazd Ghiyasoddin, *Le gesta di Tamerlano*, cura e trad. it. di M. Bernardini, Mondadori, Milano 2009 (recensito da P. Citati, *Tamerlano. Il tiranno feroce che amava le miniature*, «La Repubblica», 28/5/2009, pp. 42-43). Per la profezia, si veda: R. Camerlingo, *Conquista e profezia: «Tamburlaine the Great»*, in *Teatro e teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani*, Liguori, Napoli 1999.

mostrare il lato più nascosto e mostruoso del potere. Tamerlano fa del potere politico di cui si appropria un vello d'oro insanguinato, e al tempo stesso, lo trasforma in uno spettacolare movimento provocatorio densissimo di poesia. Per questo si definisce come un Dio veterotestamentario: «I that am termed the scourge and wrath of God,/ The only fear and terror of the world» (III, 3, vv. 44-45).²⁷ L'allusione alla collera richiama non soltanto l'*Apocalisse* (11, 18), ma anche la tradizione profetica dell'Antico Testamento (cfr. *Isaia* 13, 5-11; *Re* 6, 17), ed è qui implicitamente sottesa alle *dreaming prophecies* (1*T*, I, 1, v. 41) che incoraggiano il trionfo del personaggio e lo sostengono per tutto il dramma.

Apocalisse blasfema

Tamerlano unisce mitologia e simbologia biblica per presentarsi come divinità vendicatrice, che punisce di spada chi di spada ferisce.²⁸ Il personaggio non è soltanto profeta di se stesso, ma è introdotto da figure profetiche. Il re persiano Micete, ad esempio, nelle prime scene del dramma, prescrive a Teridama quanto in seguito Tamerlano riuscirà a compiere, e cioè l'equazione tra «spade» e «parole», tra *words* e *swords*, e la trasformazione della distruzione in spettacolo (*a dainty show*):

Go, stout Theridamas, thy words are swords,
And with thy looks thou conquerest all thy foes.
I long to see thee back return from thence,
That I may view these milk-white steeds of mine
All loaden with the heads of killed men,
And, from their knees even to their hoofs below,
Besmear'd with blood that makes a dainty show
(I, 1, vv. 74-80)

La similitudine dei destrieri bianco latte carichi delle teste degli uomini uccisi e sprofondati nel sangue dalle ginocchia fino agli zoccoli fonde suggestioni delle *Metamorfosi* di Ovidio e dell'*Apocalisse*. Nel testo ovidiano, tra i miti di fondazione dell'umanità, si dice che i giganti cercarono di conquistare il regno celeste, sovrapponendo l'uno sull'altro i monti, in

²⁷ Cfr. IV, 2, vv. 30-40.

²⁸ Altra concetto chiave nell'*Apocalisse* (13, 10). Cfr. *Mt*, 26, 52.

un cumulo alto fino alle stelle. Giove li bruciò con il fulmine e, quando gli empìi corpi furono sepolti sotto la stessa mole che avevano innalzato, «la terra fu inondata dal molto sangue dei suoi figli e ne fu imbevuta» («perfusam multo natorum sanguine Terram», I, vv. 156-157). Dal libro biblico, invece, il passo ricorda le raffigurazioni simboliche della mietitura e della vendemmia, segni di vita ma anche della «collera di Dio» (14, 10) contro la perversione della vita ad opera del potere politico e religioso corrotto raffigurati dalle bestie e dal dragone:

L'angelo gettò la sua falce sulla terra, vendemmiò la vigna della terra e gettò l'uva nel grande tino dell'ira di Dio. Il tino fu pigiato fuori della città e dal tino uscì sangue fino al morso dei cavalli, per una distanza di duecento miglia (14, 19-20).

Il riferimento al cavallo bianco rimanda alla scena del capitolo XIX dell'*Apocalisse*, quando il Logos si presenta a cavallo con il mantello intriso di sangue (19, 13) a fare giustizia. Una giustizia che in Marlowe si compie contro i rappresentanti delle religioni monoteiste che esercitano il loro potere sul Mediterraneo,²⁹ simboli di un mondo in bilico tra antichi pregiudizi e moderne contraddizioni, un mondo che la collera di Tamerlano sfida appropriandosi delle loro stesse armi e mostrandole sulla scena pantografate all'ennesima potenza.

Penna (e parola), spada e mappa sono strettamente unite nella profetica, blasfema *rivelazione* di Tamerlano e ciascuna di esse si spinge al di là di ogni prevedibile confine fisico e metaforico.³⁰ Oltre ad affascinare e a disorientare con quelle stesse *fabulae* mitologiche invisibili ai fondamentalismi religiosi,³¹ la parola di questo personaggio riesce a sottrarre ogni reticenza, con la rimozione di quel tipico «controllo del linguaggio» che caratterizza i rapporti sociali e, talvolta, li costringe all'interno di una statica rigidità e

²⁹ Cfr. F. Marengo, *Il fondamentalismo capovolto di Christopher Marlowe*, in D. Borgogni e R. Camerlingo (a cura di), *Le Scritture e le riscritture. Discorso religioso e discorso letterario in Europa nella prima età moderna*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005, pp. 81-102, in part. pp. 99-100.

³⁰ Mi permetto di rimandare al cap. *Sconfinamenti*, nel mio saggio *Mondi nuovi a teatro*, cit., pp. 149-168.

³¹ «Il fanatismo dei protestanti e quello dei cattolici sembra convergere verso un'estetica intollerante che vede nella *fabula* un pericoloso espediente per sedurre e corrompere la coscienza dei veri cristiani» (N. Ordine, *La fabula*, in *Contro il Vangelo armato. Giordano Bruno, Ronsard e la religione*, Cortina, Milano 2007, pp. 159-160). Cfr. Moore, *The Spirit and the Letter: Marlowe's «Tamburlaine» and Elizabethan Religious Radicalism*, cit.

deferenza.³² Pensiamo alle parole terribili, nella Seconda Parte del dramma, che Tamerlano rivolge al figlio Califa per dimostrargli il dovere di combattere, di affrontare la legge eraclitea del mondo come *polemos*:

TAMBURLAINE. Villain, art thou the son of Tamburlaine,
And fear'st to die, or with a curtle-axe
To hew thy flesh, and make a gaping wound?
Hast thou beheld a peal of ordnance strike
A ring of pikes, mingled with shot and horse,
Whose shattered limbs, being tossed as high as heaven,
Hang in the air as thick as sunny motes,
And canst thou, coward, stand in fear of death?
Hast thou not seen my horsemen charge the foe,
Shot through the arms, cut overthwart the hands,
Dyeing their lances with their streaming blood,
And yet at night carouse within my tent,
Filling their empty veins with airy wine,
That, being concocted, turns to crimson blood,
And wilt thou shun the field for fear of wounds?

(2*T*, III, 2, vv. 95-110)

Nel presentare al figlio un quadro di raccapricciante brutalità, con tanto di piombo e cavalli messi insieme, membra dilaniate e scagliate fino al cielo come polvere di sole, uomini con braccia forate e mani a pezzi, sangue e vino che si confondono, Tamerlano non soltanto elabora una nuova tragedia e una nuova estetica collegate alle leggi del mondo e della Storia, ma ancora una volta si inserisce nel codice profetico e apocalittico, usurpandone deliberatamente le immagini e indossando i panni del Dio vendicatore. In questo senso è interessante vedere come la tradizione biblica venga ulteriormente reinterpretata, parodiata e profanata. Proprio in questo passo è evidente il legame con il sacrificio di Cristo nel

³² Una funzione simile a quella del «linguaggio alterato» di cui parla Michel de Certeau, quello della follia, della «posseduta», che «si esilia dal linguaggio sociale, tradisce la topografia linguistica che consente di organizzare un ordine sociale» (M. de Certeau, *Il linguaggio alterato*, in *La scrittura dell'altro*, Il Pensiero Scientifico, Roma 1977 [ed. orig. *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris 1975], pp. 67-93: 70). Sui risvolti psicologici e sociologici di questo fenomeno, e sulle sue dinamiche (anche relative alla funzione del turpiloquio), cfr. T.B. Jay, *The Psychology of Language*, Prentice-Hall, New York 2003; *Id.*, *Why We Curse: A Neuro-Psycho-Social Theory of Speech*, Benjamins, Amsterdam 2000. Si vedano anche: S. Freud, *Totem e tabù* (1912-1913), in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino 1967-1980, vol. IV.

momento in cui Tamerlano si fa un taglio nel braccio e mostra al figlio il sangue, che diventa immediatamente tutt'uno con il manto del dio della guerra, con l'oro e i rubini. Salvezza e dannazione, tradizione classica e biblica vengono così confuse, soprattutto nel momento in cui – riprendendo il celebre gesto di Cristo con Tommaso, ritratto in pittura da Guercino a Dürer, Caravaggio, Rubens e altri, di infilare le dita nel costato di Cristo – Tamerlano invita i figli a toccare la sua ferita e a lavarsi le mani nel sangue: «Come, boys, and with your fingers search my wound,/ And in my blood wash all your hands at once,/ While I sit smiling to behold the sight» (2*T*, III, 2, vv. 126-128).

La rimozione del tabù dell'oro e del sangue è al centro di questa parola visionaria. Non è solo la pioggia d'oro di Danae a suggellare i trionfi dell'ascesa ostinata e felice di Tamerlano, quanto proprio il sangue, che da simbolo di morte si erge a colore di prosperità e di bellezza, tingendo le tende, i drappi (1*T*, IV, 4, vv. 1-10) e la superficie del suolo:

For in a field, whose superficies
Is cover'd with a liquid purple veil,
And sprinkled with the brains of slaughter'd men,
My royal chair of state shall be advanc'd;
And he that means to place himself therein,
Must armed wade up to the chin in blood.

(2*T*, I, 4, vv. 79-84)

Si tratta di un'altra variante dell'immagine della vendemmia: il sacrificio del sangue non porta alla salvezza, ma alla conoscenza, ad una sorta di raccapricciante (e, al tempo stesso, esaltante) battesimo del potere. Il sacrificio di Isacco, adombrato nella vicenda di Califa, può così rappresentare un'altra allusione provocatoria, uno *choc* che – sfrondate reticenza e ipocrisia – mette il pubblico di fronte ai veri principi che regolano il mondo: la guerra e il movimento, l'oro e il sangue. Chiunque si opponga è destinato a essere travolto, ad andare contro il corso del mondo.

Tamerlano è, in questo senso, un terrorista della parola e della *performance*, nel senso che fa della parola sulla scena un mezzo di distruzione e di disvelamento, un correlativo degli strumenti di terrore.³³ Portando al cul-

³³ Cfr. R.A. Logan, *Violence, Terrorism, and War in Marlowe's «Tamburlaine» Plays*, in S. Munson Deats, L. Tallent Lenker, M.G. Perry (eds.), *War and Words: Horror and Heroism in the Literature of Warfare*, Lexington Books, Lanham 2004, pp. 65-81 (in part. pp. 80-81).

mine l'ostentazione di una spettacolarizzazione estrema e provocatoria, la scrittura diventa segno di profanazione e perdita di innocenza; la parola si svincola da ogni corrispondenza con l'*idea* e con la verità, prestandosi a celebrare con i medesimi termini l'eccidio e la ricchezza, la barbarie o l'amore. Tali modalità di rappresentazione fanno del teatro un *contenitore* critico potentissimo che, attraverso una sottile distinzione con il suo contenuto, fa emergere le visioni e le parole rimosse dalla comunicazione politica, dalla storia e dalle logiche di potere, trasformandole in una visione tragica che implicitamente stride con il trionfo del personaggio.

Nel mondo rappresentato nel *Tamburlaine*, come nella realtà effettuale, la Storia tragicamente si appropria del linguaggio divino per rovesciarlo, per tradire ogni speranza di salvezza. L'unica forma di utopia sta nella rappresentazione, nel potere disvelante (apocalittico) del teatro e dunque nella consapevolezza. Vedere è credere.³⁴ In questo senso, come osserva Vattimo nella sua lettura nietzschiana (e apocalittica) del *Candelaio* di Giordano Bruno, «Il 'regno di Dio' non è qualcosa che uno si aspetti; non ha un Ieri e un dopodomani, non giunge tra 'mille anni' – è un'esperienza di un'anima; esiste in tutti e in nessun luogo. È l'utopia».³⁵

In questo senso Marlowe opera una radicale rifunzionalizzazione della profezia restringendola ai *sol*i ambiti retorico e performativo, e facendo leva sulla figuralità e sulla rottura della referenzialità che è tipica, come abbiamo visto, dei rapporti tra poesia e profezia, o sul linguaggio enigmatico, iperbolico e alterato fino al delirio; al tempo stesso, proprio all'interno di un immaginario condiviso e ampio (quello classico e biblico) e sulle sue attese da parte del pubblico, il drammaturgo gioca sulle trasformazioni e sugli effetti di spaesamento provocati su di esso dal suo protagonista.

Una considerazione analoga vale per la sovrapposizione dei piani temporali, tipica dei testi profetici, come abbiamo visto, e ampiamente sfruttata in *Macbeth*. Nel *Tamburlaine*, presente passato e futuro sembrano cancellarsi nella dimensione geografica della conquista e nell'*hic et nunc*

Per una teoria del terrorista in rapporto alla letteratura, cfr. D. Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano 2007; F. Guglieri, *Il potere di chi non ha potere. Appunti sul personaggio terrorista*, in C. Lombardi (a cura di), *Il personaggio. Figure della permanenza e della dissolvenza*, Dell'Orso, Alessandria 2007, pp. 215-222.

³⁴ Cfr. G.W. Most, *Il dito nella piaga. Le storie di Tommaso l'Incredulo*, trad. it. di D. La Rosa, Einaudi, Torino 2009.

³⁵ G. Vattimo e L. Castellana, *Prefazione a G. Bruno, Il Candelaio*, excelsior, Milano 2008, pp. I-VI: V.

della rappresentazione che distrugge la Storia nel momento in cui se ne appropriava. Quell'atto traumatico tipico della profezia, intorno al quale si sviluppavano i rapporti tra passato e futuro nella tradizione antica – sia esso la morte di Agamennone nel mondo classico o la morte di Cristo in quello biblico-cristiano – coincide qui con l'intera durata della rappresentazione e con il momento della visione, tant'è che agli occhi si affidano le ultime parole del guerriero prima di morire («Now, eyes, enjoy your latest benefit...», *2T*, V, 3, v. 224). La spada di Tamerlano, a differenza di quella del Dio dell'*Apocalisse*, sembra avere cancellato passato e futuro facendoli convergere nel presente. Come sottolinea il figlio Amira, la morte di Tamerlano segna la fine del dramma e, con essa, *davvero* la fine del mondo: «Meet heaven and earth, and let all things end!» (*2T*, V, 3, v. 253). Quel tempo «compiuto», «maturo», in cui *Aion* e *Chronos* si incontrano, tempo divino e umano, è stato il tempo di Tamerlano e della sua «tragedia». ³⁶ È questa la più clamorosa blasfemia di Marlowe, la sua insuperata provocazione di modernità.

***Macbeth* come apocalisse imperfetta: lo svuotamento del tempo e del racconto**

In *Macbeth* Shakespeare recupera la simbologia topica del disordine, della devitalizzazione e del dissesto naturale delle profezie classiche e bibliche per descrivere le distorsioni del potere, ma anche per indicare ciò che di questa *libido* resta oscuro, nelle pieghe del personaggio e della sua interiorità. Dal punto di vista drammaturgico, inoltre, la tragedia gioca molto sulla risonanza di quel rapporto tra intreccio e senso del tempo, e sulla continua proiezione del passato e del futuro sul presente. Un modello su cui si costruisce anche l'*Apocalisse*, basandosi sulla sovrapposizione tra passato e futuro nella visione allegorica di Giovanni che rinarra, nella successione dei quattro settenari, la morte di Cristo, quel tempo «maturo», «compiuto» (*Ap* 14, 15) su cui converge e deflagra la storia umana.

Come Amleto dinanzi alla vendetta, *Macbeth* esita (ma per molto meno tempo) di fronte all'omicidio. L'esitazione del futuro re prima di uccidere Duncan, nel II atto, occupa una sospensione del tempo che va dal

³⁶ Cfr. *Ap* 14, 15; *Galati* 4, 4; *Mc* 1-15. Si veda anche l'interpretazione di Kermode (*Il senso della fine*, cit., pp. 44 e 47).

congedo di Banquo al suono della campana che sancisce l'inizio dell'attuazione del piano sanguinario. Il monologo di Macbeth circo-scrive e sottolinea a sua volta quel medesimo tempo: comincia con l'allusione al suono della campana nelle parole del personaggio al servo («Go bid thy mistress, when my drink is ready / She strike upon the bell», II, 1, vv. 31-32) e finisce quando il suono viene udito direttamente in scena (come recita la didascalia al v. 60, «*A bell rings*»). Il tempo sospeso è il tempo del possibile e delle coscienze, in cui tutto può ancora succedere e assumere forma di realtà. Ed è anche, in questo senso, il tempo in cui – nell'interiorità e nella coscienza – convergono presente, passato e futuro.

Un importante segno concreto connota questa durata temporale, ed è il pugnale, ovvero l'oggetto dell'esecuzione dell'omicidio, invocato da Macbeth nei versi sopra citati. «Metonimia visuale», come l'ha definito Michael Hattaway,³⁷ esso è il simbolo di un'azione non ancora compiuta, ma è già la causa per l'effetto, la parte per il tutto che balena di fronte agli occhi di Macbeth e del pubblico. Come ogni oggetto, il pugnale ricava dal passato la memoria della sua funzione e, in virtù di essa, prefigura ciò a cui sarà destinato.³⁸ Nella tensione tra passato e presente, rappresenta il dato incontestabile di un presente su cui pesa una scelta radicale. Eppure, la sua concretezza è resa nebulosa proprio in virtù di questa sua terribile funzione, trasformata da Macbeth nella *fatal vision*, in un'allucinazione che perde a poco a poco spessore reale per diventare *a false creation*. Allo stesso tempo, lungi dall'essere soltanto «pugnale della mente» (*A dagger of the mind*), quell'oggetto evocato sulla scena e nell'immaginazione degli spettatori³⁹ diventa segno prefigurante il futuro e indicatore di una strada senza uscita («Thou marshall'st me the

³⁷ «Visual metonym» (M. Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre. Plays in Performance*, Routledge, London 1982, p. 65).

³⁸ Nella generale crisi epistemologica, l'oggetto sembra essere l'unico «fatto» eloquente in un mondo in cui la verità è affidata all'interpretazione. Cfr. J.G. Harris, *Untimely Matter in the Time of Shakespeare*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2009 (in part. *The Smell of Gunpowder: Macbeth and the Palimpsests of Olfaction*, pp. 465-486). Nei rapporti tra oggetti e temporalità, la domanda da cui parte lo studioso è «What do we do with things that cross temporal borders? [...] What, in short, is the time of the thing?» (ivi, p. 2). Si vedano anche J.G. Harris, *The New New Historicism's Wunderkammer of Objects*, «European Journal of English Studies», IV, 2 (2000), pp. 111-123; *Id.*, *Shakespeare's Hair: Staging the Object of Material Culture*, «Shakespeare Quarterly», LXII, 4 (2001), pp. 479-491; *Id.*, *The Smell of Macbeth*, «Shakespeare Quarterly», LVIII, 4 (2007), pp. 465-486.

³⁹ Non c'è una didascalia che lo dica realmente presente sulla scena.

way that I was going...», II, 1, v. 42), che reca – proprio nell’inganno dei sensi – l’ombra del sangue non ancora versato ma lì già proiettato e già veduto («I see thee still;/ And, on thy blade and dudgeon, gouts of blood,/ Which was not so before», II, 1, vv. 44-46), poi enfatizzato come segno indelebile in tutto il dramma, sulle mani di chi ha compiuto l’omicidio e di chi si è fatto complice.

Siamo all’interno di uno dei tanti meccanismi di distruzione e riconfigurazione narrativa e temporale tipici dei testi profetici classici e biblici, caratterizzati da espressioni ad alta condensazione di figuralità e dal particolare trattamento del tempo giocato sull’interruzione della linearità e sulla logica dell’inversione, ma anche sulla sua parodia.⁴⁰ Per Jonathan Gill Harris, il tempo di *Macbeth* merita la definizione di «policronia», un palinsesto di piani temporali su cui si sovrappone, sulla scena, una molteplicità di sensazioni visive, uditive e perfino olfattive – quella della polvere da sparo che apre il dramma simulando tuoni e fulmini,⁴¹ ad esempio – atte a risvegliare la memoria storica e l’attenzione dello spettatore nei legami tra presente, passato e futuro. Un concetto che lo studioso riconduce alla nozione nietzschiana di *unzeitgemäß*, «inattuale», «senza tempo» o a quella di Walter Benjamin di *Augenblick einer Gefahr*, «momento di pericolo».⁴²

Su *Macbeth* si concentra la colpa tragica e la sua percezione, il punto di vista di Edipo e quello di Tiresia. Calandosi *in interiore homine*, la profezia annulla anche le differenze tra chi è attore del male e che ne è interprete, tra Cassandra e Clitennestra. In un certo senso, Lady *Macbeth* incarna entrambe: è e vede se stessa e la propria colpa.⁴³ Ed è per questo, probabilmente, che impazzisce, fallita la speranza di dominio sul tempo e sull’azione. Anche l’analisi della follia, quindi, si gioca sul piano dell’immaginazione e della condivisione di un immaginario: al sovvertimento

⁴⁰ Harris, *The Smell of Macbeth*, cit., p. 475, e n. 34.

⁴¹ Si evocava così anche la cosiddetta «congiura delle polveri» (*gunpowder plot*), il famoso complotto di alcuni cattolici contro James I il 5 novembre 1605.

⁴² Harris, *The Smell of Macbeth*, cit., pp. 470-472. I riferimenti sono a: F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali* (*Unzeitgemässe Betrachtungen* 1870-1873), trad. it. di S. Giannetta e M. Montinari, Adelphi, Milano 1982 (3^a ed.); W. Benjamin, *Tesi di filosofia della Storia* (1942), in *Id.*, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962 e 1995; cfr. F. Desideri, *Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin*, ivi, pp. 309-339.

⁴³ Entrambe si concentrano sul sangue: quello di Agamennone ha per Clitennestra una valenza quasi sessuale: «Irrompe dalla ferita un getto violento di nero sangue, e mi percuote, e mi sembra uno spruzzo di rugiada; e io ne gioisco, come di una gioiosa pioggia un campo di grano negli aperti calici delle sue spighe in fiore» (Eschilo, *Agamennone*, vv. 1388-1392).

(topico) dei segni naturali che accompagnano le due uccisioni corrisponde la diagnosi del medico sul sonnambulismo e sulla follia di Lady Macbeth: «a great perturbation in nature» (V, 1, v. 9). Sempre sulla sua psiche si riversano i segni della morte di Duncan e di Banquo. Il paesaggio, nel caso dell'uccisione del re, è già segnato da impressioni di lutto incombente prima ancora dell'omicidio: Lennox descrive una notte inquieta (*unruly*), piena di vento, con terremoti e lamenti di morte «prophesying, with accents terrible,/ Of dire combustion and confused events» (II, 3, vv. 57-58); la vista del corpo assassinato di Duncan, poi, distrugge lo sguardo come «a new Gorgon» (II, 3, v. 72), prima ancora di evocare il giorno del Giudizio, «The Great Doom's image!» (I, 3, v. 78), l'opera più sanguinaria, «this most bloody piece of work» (I, 3, vv. 128 sgg.); in apertura dell'atto IV l'entrata in scena di un Vecchio, figura allegorica della vita umana,⁴⁴ definisce l'evento «contro natura» (*unnatural*, II, 4, v. 10): i cieli, sconvolti dall'atto umano, minacciano questo palcoscenico insanguinato – commenta Ross (II, 4, vv. 5 sgg.) – i cavalli si ribellano, come se volessero muovere guerra all'umanità («as they would/ Make war with mankind», II, 4, vv. 17-18). Come nella tradizione profetica, il vino, confondendosi con il sangue,⁴⁵ si trasforma da principio di vita a simbolo di morte («the wine of life is drown»: II, 3, v. 95).

Dopo l'uccisione di Banquo, affidata da Macbeth ad assassini che non hanno più nulla di umano, invece, tempo scenico e tempo 'reale' cominciano a divergere e a confondersi sempre di più:⁴⁶ il fantasma appare a Macbeth durante la cena (il sangue chiama sangue e le paure «dipingono» la mente del tiranno⁴⁷), tornano ad apparire le streghe a mescolare nel loro calderone pezzi di animali di ogni genere, simboli di una natura violata e incontrollata (IV, 1, vv. 1 sgg.) – un incubo che si conclude nel grande affresco allegorico («Horrible sight!»: IV, 1, v. 121) di Banquo seguito dalla

⁴⁴ Cfr. *Salmi* 90, 10 e *Daniele* 7, 9-13. La figura del Vecchio è ripresa nella stessa *Apocalisse* (4, 4) e nel *Purgatorio*.

⁴⁵ Cfr. *Agamennone* (vv. 1299-1303): «CASSANDRA. Non v'è scampo, no, o miei ospiti, quando il tempo sia pieno (*chronon pleo*)./ CORIFEO. Ma l'estremo momento di tempo vale molto./ CASSANDRA. È giunto, questo giorno: poco guadagnerò con la fuga./ CORIFEO. Davvero coraggiosa tu sei nel cuore ardito./ CASSANDRA. Nessuno, che è felice, ha tale fama [...]».

⁴⁶ K. McLuskie, *Macbeth, the Present, and the Past*, in R. Dutton, J. Howard, *Shakespeare's Works. The Tragedies*, Blackwell, Oxford 2003-2006, pp. 393-410. Cfr. J. MacDonald, *Demonic Time in Macbeth*, «Ben Jonson Journal», XVII, 1 (2010), pp. 76-96; M. Charney, *Wrinkled Deep in Time: Aging in Shakespeare*, Columbia University Press, New York 2010.

⁴⁷ Lady Macbeth le definisce «the very painting of your fear» (III, 6, v. 60).

processione di otto re, l'ultimo dei quali porta uno specchio. La profezia finale rende Macbeth sicuro della sua vittoria benché la sua doppiezza decreti allo stesso tempo la sua rovina. La profezia è infatti vera, ma è la *parola* – qui data per *adynaton* (figura ricorrente nella tradizione profetica): il bosco che si muove, il nato da donna... – a smentirsi come dato assoluto.

Ed è ancora sul piano del linguaggio che Shakespeare gioca con la tradizione profetica per mutarne forma e sostanza: da una parte le streghe mantengono l'espressione enigmatica (quella che, ad esempio, nell'*Agamennone* il coro rimprovera a Cassandra), dall'altra la loro oscurità rimanda non alla verità del dio, bensì a un fondo oscuro inaccessibile alla ragione; definite *imperfect speakers* (I, 3, v. 69), le streghe puntano alla confusione dei linguaggi e delle immagini, sottolineano continuamente lo scollamento tra parola e verità, tra interpretazione letterale e figurale, tra le cose (*things*) e un'apparenza che sconfinava nella follia (I, 3, vv. 82-83). La loro verità è affidata all'interpretazione e al libero arbitrio che prelude all'azione: essa può incidere nella mente di un uomo, come accade a Macbeth, fino a farne un assassino (e, al tempo stesso, essere specchio di desideri e passioni rimosse), oppure può restare al di fuori, come per Banquo, che mette in guardia Macbeth dal prendere alla lettera le seduzioni dei ministri della notte (I, 3, vv. 123-125). Il «sovrannaturale» non è necessariamente vero: «This supernatural soliciting» – lo ammette Macbeth – «cannot be ill, cannot be good» (I, 3, v. 130).

Come il sangue resta impresso su Lady Macbeth in macchie e odore non reali – visioni e impressioni che prendono l'aspetto dell'allucinazione – così la storia dei due omicidi si inserisce in un rito segreto che la donna scrive e sigilla:

I have seen her rise from her bed, throw her nightgown upon her,
unlock her closet, take forth paper, fold it, write upon 't, read it,
afterwards seal it, and again return to bed; yet all this while in a
most fast sleep.

(V, 1, vv. 5-8)

«Non sigillare le parole della profezia di questo libro, l'evento infatti è vicino» (22, 10), dice la parola di Dio nell'epilogo dell'*Apocalisse*, come adempimento dell'ordine iniziale di Cristo: «Scrivi le cose che hai visto, le cose che sono, le cose che stanno per compiersi dopo queste» (1, 19). «Raze out the written troubles of the brain» è invece quel che Macbeth chiede al medico per curare la follia della moglie: cancellare le scritte angosciose dal cervello, le fantasie della mente (*thick-coming fancies*: V, 3,

v. 37 e 42), come la cancellazione si imponeva nella ‘controprofezia’ di Giunone nella *Dido* di Marlowe: «And raze th’eternal register of time» (III, 2, vv. 6-7). Il *segno* (e il linguaggio) profetico si sono impressi come sintomo psicologico e patologico, il cui significato si crea e si smentisce negli incubi della mente, togliendo consistenza al racconto che Lady Macbeth scrive e sigilla. Anche per Macbeth, dopo l’omicidio di Duncan, la piaga apocalittica degli scorpioni diventa un incubo, una figura della sua immaginazione («O, full of scorpions is my mind, dear wife!», III, 2, v. 36). Analogamente, il tempo si svuota o, meglio, la sua *pienezza* assume un diverso significato. Se infatti in Eschilo la pienezza del tempo indicava la pienezza del male, mentre nel testo biblico l’allusione alla maturazione del tempi e alla vendemmia (*Ap* 14, 15) riscattava, pur evidenziandolo, il male della Storia nel *kairos*, nell’incontro tra tempo umano e tempo divino, in *Macbeth* – quale cifra di modernità, di quel cambiamento epistemologico di cui si è detto – il compiersi del destino tragico (la morte di Lady Macbeth) sancisce l’inconsistenza del tempo stesso e della vita umana:

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
(V, 5, vv. 19-23)

La riflessione sul tempo, che ha smentito le attese di Macbeth e della sua Lady, è premessa non soltanto della cancellazione del divino dalla Storia e del senso della narrazione quale metafora del tempo umano (del *recorded time*), ma anche alla riduzione della vita a ombra, a rapido e folle spettacolo, racconto dell’idiota pieno di chiasso e furore:

Life’s but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.
(V, 5, vv. 24-28)

All’interno di quella «connessione significativa» (Ricoeur) tra la funzione narrativa e l’esperienza umana del tempo, dunque, l’approdo ‘moderno’, ‘antiumanistico’ in senso filosofico di Shakespeare svuota tempo e Storia,

uomo e racconto di ogni pienezza di senso e di ogni significato definitivo.⁴⁸ La profezia 'vera' resta quella dell'insonnia che coglie Macbeth dopo l'omicidio di Duncan (II, 2, vv. 35 sgg.), analogo della condanna del Getsemani,⁴⁹ quella 'comica' del portiere che irride alla confusione politica che si appropria del linguaggio religioso e bestemmia contro il cielo,⁵⁰ trasformando il palazzo regale nello specchio dell'Inferno, e quella sentenziosa, seppure ambigua, di Macbeth che si ricongiunge alla conclusione citata: «There is nothing serious in mortality./ All is but toys, renown and grace is dead, and the mere lees/ Is left this vault to brag of» (II, 3, vv. 93-95), altro possibile rovesciamento della metafora biblica della vite e della vendemmia.

Al di là di questo cambiamento di paradigma nel *disincanto* della prima età moderna, la profezia mantiene formalmente il suo codice, conserva la valenza rappresentativa e la forza poetica, «l'intelligence de ses visions» – come Rimbaud definisce la veggenza nella *Lettre à Paul Démeny* – offrendo alla letteratura la possibilità di riconfigurare continuamente il tempo storico in tempo umano; al suo interno restano costanti la cifra *catastrofica* quale dato immanente alla Storia (nell'enfasi tra parola e immagine e nella risonanza figurale che pensiero ed emozione trovano nell'immaginario), ma anche quella *utopica*, affidata non tanto al futuro quanto al potere disvelante, rappresentativo e autocritico della parola stessa. Come dimostreranno Dostoevskij, Kafka, Bergmann nel cinema e molti autori contemporanei, profezia e apocalittica tornano costantemente a creare le premesse per quel «momento» definito da Sartre «dell'umana consapevolezza nel suo volo dal passato al futuro».⁵¹ È la congiunzione tra questi due tempi, più che la visione disgiunta di un passato che attende inerte distruzione o riscatto dal suo futuro, a dare una pur tragica responsabilità al presente. «Proprio perché non c'è da attendere alcun intervento "apocalittico" da parte di Dio e perché nella storia della salvezza "da parte di Dio tutto è compiuto"», ha scritto Claudio Magris, «possiamo quindi pensare che il futuro è affidato completamente alle mani dell'uomo».⁵²

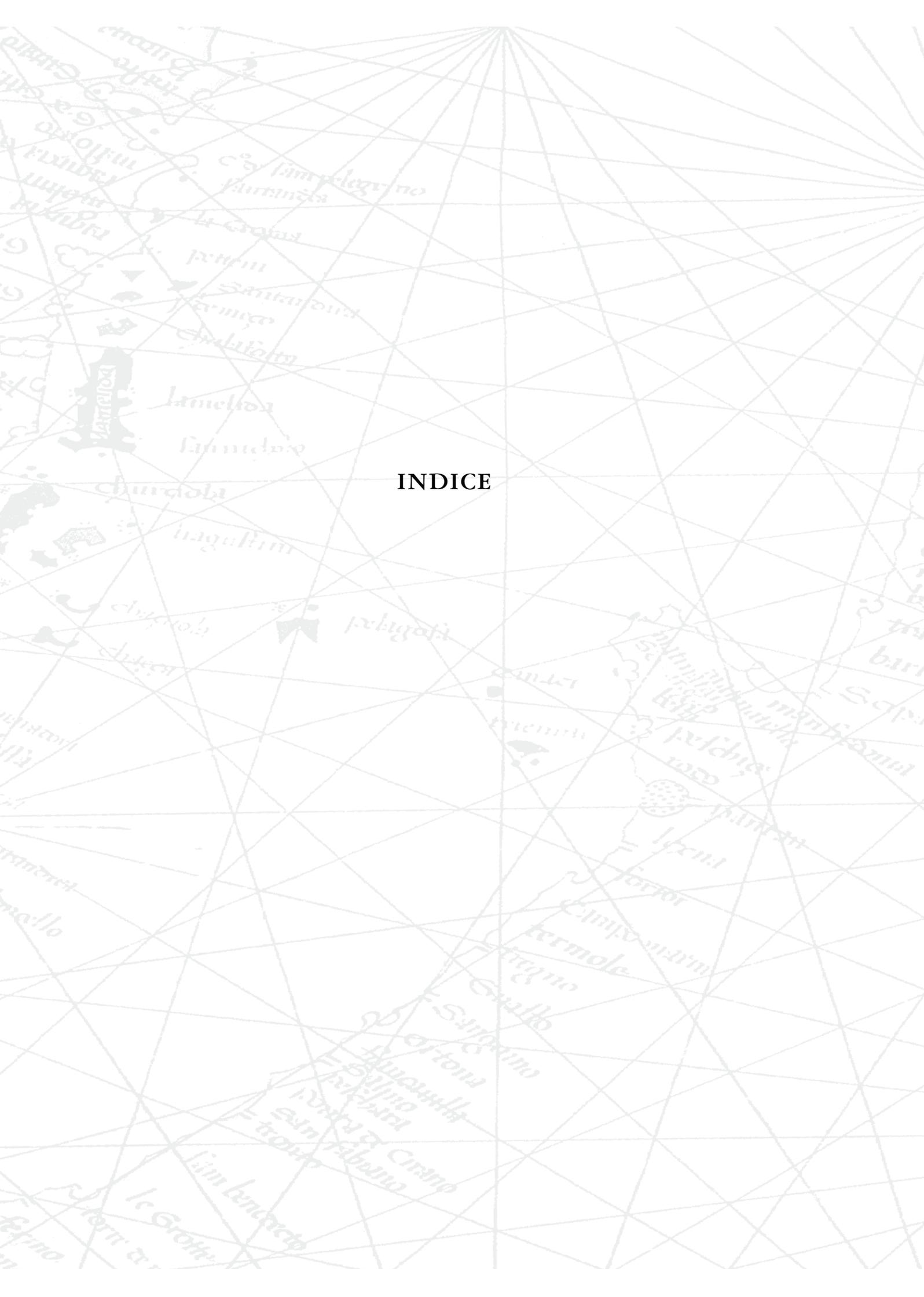
⁴⁸ Cfr. A.M. Cimitile, «*Macbeth*»: *Criticism, Gender and the Tragedy of the Human*, «*Textus*», XX, 3 (2007), pp. 539-554.

⁴⁹ Si veda anche l'interpretazione esistenzialista dell'episodio biblico in L. Chestov, *La notte del Getsemani* (1923), trad. it. a cura di E. Emanuelli, Rosa e Ballo, Milano 1945.

⁵⁰ Si allude anche al linguaggio dei gesuiti e alla Congiura delle polveri (cfr. n. 41).

⁵¹ Kermode, *Il senso della fine*, cit., p. 120.

⁵² C. Magris, *L'Apocalisse non è la fine ma il presente della Storia*, «*Corriere della Sera*», 25/10/2002.



INDICE

Fabrizio A. Pennacchietti, INTRODUZIONE p. 5

I LA PROFEZIA COME FUNZIONE NARRATIVA

Franco Marengo, PAROLA DI UN DIO. LA PROFEZIA COME FUNZIONE NARRATIVA:
DALL'ANTICHITÀ AL RINASCIMENTO INGLESE p. 13

Chiara Lombardi, «VEDERE LA STORIA»: PROFEZIA E APOCALITTICA IN *TAM-
BURLAINE THE GREAT* E IN *MACBETH* p. 41

Barbara Zandrino, CAMPANELLA. «L'AUREA ETÀ FELICE» p. 65

Anna Cerbo, FERVORE DISINGANNO E PENTIMENTO DI UN POETA PROFETA:
TOMMASO CAMPANELLA p. 85

Luca Rossetto Casel, LA VOCE DELL'AUTORITÀ: IL TEMA DELL'ORACOLO COME
PRETESTO DRAMMATURGICO NELL'*ENEAS NEL LAZIO* DI VITTORIO AMEDEO
CIGNA-SANTI E TOMMASO TRAIETTA (1760) p. 103

II FIGURE E LUOGHI ORACOLARI

Anna Chiarloni, L'IFIGENIA DA EURIPIDE A RACINE p. 119

Annalisa Quattrocchio, LA SIBILLA NEL MONDO ANTICO TRA ISPIRAZIONE DI-
VINA E MELANCOLIA p. 147

Valeria Rinaldi, «SE NON SCRITTO ALMEN DIPINTO». PROFEZIA E ARTE DELLA
MEMORIA NEL PARADISO TERRESTRE DANTESCO p. 157

INDICE

- Winifred Farrant Bevilacqua, «NOW IN A MOMENT I KNOW WHAT I AM FOR».
WALT WHITMAN'S *OUT OF THE CRADLE ENDLESSLY ROCKING* p. 173
- Massimo Scotti, SPIRALI SULLE PIETRE DEL TEMPIO. LUOGHI ORACOLARI IN
PAUL VALÉRY E IN ROBERT GRAVES p. 189

III FARE LA STORIA

- Carla Vaglio Marengo, «MOSES AND THE PROMISED LAND. WE GAVE HIM
THAT IDEA». PROFEZIA AL FUTURO ANTERIORE: ISRAELE E IRLANDA NEL
L'OPERA DI JAMES JOYCE p. 205
- Carla Pomarè, DANTE NEL DISCORSO PROFETICO BYRONIANO p. 221
- Vincenzo Salerno, «INTENDERAI NEL MIO PARLAR COPERTO». *L'OMBRA DI DANTE*
DI GABRIELE ROSSETTI p. 237
- Marianna Salvioli, *THE PROPHET* DI KAHLIL GIBRAN TRA ORIENTE E OCCIDENTE p. 255

IV SOGNI E FINZIONI

- Maria Teresa Giaveri, DALLA PORTA DI CORNO, DALLA PORTA D'AVORIO: *IL*
PALAZZO DEI SOGNI DI ISMAIL KADARE p. 271
- Luigi Marfè, «UNA CHIAVE CHE HA SMARRITO LA SUA PORTA». SOGNI E IN-
GANNI NEI RACCONTI DI JORGE LUIS BORGES p. 285
- Nicola Bottiglieri, UNA CROCE ALLA FINE DEL MONDO p. 299
- Teresa Prudente, «IT MAY BE POSSIBLE THAT THE WORD ITSELF IS WITHOUT
MEANING»: PREFIGURAZIONE DEL FUTURO E (IM)POSSIBILITÀ IN *MRS. DALLOWAY* p. 309
- Giuliana Ferreccio, *TRANSPARENT THINGS* DI VLADIMIR NABOKOV: LE TRAME
DEL TEMPO p. 327