

Lady Macbeth e noi. Potere, corpo e desiderio

Tiziana de Rogatis

1. Potere e simbiosi

In *Macbeth* e in *Lady Macbeth* desiderio di potere e desiderio di simbiosi coincidono: il sogno di regalità prende forma in loro – come vedremo – in due modi completamente diversi, ma quasi subito viene formulato da entrambi come soddisfacimento del desiderio dell'altro, come necessità di essere «partner of greatness» (I.5 9). Fino ad arrivare ad un intrico magmatico in cui le due identità perdono i rispettivi confini¹. Nella simbiosi ogni forma di separazione è assoluta: essa viene percepita come la fine di tutto. *Macbeth* *deve* condividere la volontà omicida di *Lady Macbeth*, perché distaccarsi dal desiderio di lei significa negare la propria stessa virilità e quindi morire. A sua volta, *Lady Macbeth* *deve* trasformarsi in figura implacabile di morte, perché solo in questo modo può far emergere la volontà di potenza di *Macbeth*. Come in un quadro di Munch (*Il bacio*, 1897), i volti dei due amanti, che si accostano nell'istante del bacio, risultano mutilati dei loro lineamenti, privi di espressione. Sono volti annullati, impoveriti dall'isolamento dal mondo circostante, risucchiati dal loro patto interno: maschere della simbiosi. Qualcosa di simile ha colto Nekrosius, che nella sua drammaturgia dell'opera sottolinea il compenetrarsi dei due corpi e l'allacciarsi delle mani attorno al viso, alle labbra e agli occhi dell'altro². All'interno dell'opera, una traccia del tema simbiotico è nelle ricorrenti metafore legate all'abito cerimoniale,

¹È una delle decisive conclusioni di Nadia Fusini al convegno *Compalit* tenutosi a Pisa nel 2012. In questa sede ho preso spunto da molti passaggi del suo intervento.

Desidero ringraziare Stefania D'Agata D'Ottavi, che mi ha generosamente sostenuta nella scrittura di questo saggio.

²Pagani 2002: 12. «Non vedo una coppia infernale, ma una coppia che sprofonda nella solitudine. Si aggrappano l'uno all'altro, mentre tutto intorno a loro crolla». (Nekrosius 1999)

ai simboli (corona, trono, scettro) e ai gesti rituali della regalità (salire e scendere dal trono ecc.). Macbeth e Lady Macbeth evocano spesso e talvolta rimarcano reciprocamente il valore di questi dettagli, accessori e movimenti, nel tentativo sempre fallito di modellare una immagine del sé adeguata alla consistenza assoluta e gemellare del loro potere³.

Soffermandosi sulla parabola conclusiva del dramma, Freud ha descritto i tratti salienti di questa «unità simbiotica»:

Si compie in lei quanto lui aveva temuto nell'angoscia morale che lo aveva assalito; lei diventa il rimorso dopo il delitto, lui diventa la sfida ostinata: insieme esauriscono ogni possibilità di reazione al crimine, come due parti disunte di una stessa individualità psichica; e forse sono stati entrambi copiati da un modello unico. (Freud 2003: 643)

«Due parti disunte di una stessa individualità psichica». Se è vero che Macbeth e Lady Macbeth sono «due lobi dello stesso cervello» (Fusini 2010: 402), questo vuol dire che la loro marcata differenza contiene in sé anche la sua complementarità. Così come una maschera prende forma dal suo calco, parlando di Lady Macbeth si parla del rovescio di Macbeth – e viceversa.

2. La Lady androgina

Nella moderna cultura occidentale, le donne non hanno potuto elaborare una forma dell'uccidere culturalmente e socialmente connotata⁴. Essa si configura come un vero e proprio tabù⁵, intorno al

³ Knight 1961: 130. Cfr. *Macbeth*: I. 5, 23-28; I. 7, 34-38; I. 7, 41-42; III. 1, 61-64; IV. 1, 112-120; IV. 1, 148; III. 4, 79-81.

⁴ Come dimostra – nella nostra attualità – il caso limite dell'interruzione volontaria di gravidanza. I sostenitori del diritto femminile all'aborto definiscono in genere questa scelta come un atto doloroso ma a volte inevitabile. Solo molto raramente esso è rappresentato anche come la volontà, profondamente sofferta ma comunque determinata, di far prevalere la propria vita su quella di un altro potenziale essere umano. Su questo cfr. Pattis 1995.

⁵ Esistono invece microsocietà nelle quali l'aggressività e la supremazia sono considerate parte del temperamento femminile. Nella tribù Mundugumor della Nuova Guinea «tanto gli uomini quanto le donne si sviluppano in individui duri, crudeli e aggressivi», mentre nella tribù Ciambuli «la donna è in veste di *partner* dominante, diretto e impersonale, e

quale prende forma anche la narrazione del *Macbeth*. In un passaggio secondario del dramma, una volta che i nobili al seguito del re hanno scoperto il cadavere insanguinato di Duncan, tra la Lady e Macduff si svolge un dialogo significativo:

LADY
What's the business,
That such a hideous trumpet calls to parley
The sleepers of the house? Speak, speak!
MACDUFF
O gentle lady,
'Tis not for you to hear what I can speak.
The repetition in a woman's ear
Would murder as it fell.
(II.3 78-83)

Alla Lady che finge di voler conoscere il motivo di tanta agitazione, Macduff risponde che il racconto dell'assassinio è indicibile all'«orecchio di una donna» (v. 82)⁶. La sola traduzione verbale della violenza omicida appena avvenuta sarebbe infatti sufficiente ad uccidere la «nobile signora» (v. 80); e l'aggettivo è in sapiente contrasto con la ferocia che lei ha appena manifestato. Nella cultura patriarcale della Prima età moderna – nella cui rigida gerarchia sociale il marito è padrone non solo dei figli e della moglie ma anche di tutti i domestici (in una evidente rifrazione su ogni capofamiglia del potere assoluto del re) – la donna, soprattutto se appartenente al ceto aristocratico (Orgel 1996: 37), è associata alla casa (paterna o del marito). Anche Lady Macbeth – un personaggio che Shakespeare reinterpreta liberamente dalle *Chronicles* (1577) di Holinshed depurandolo dagli aspetti più primitivi, liberi e barbarici della femminilità scozzese medievale lì rappresentata e proponendone un evidente addomesticamento in chiave rinascimentale (Rackin 2005: 124) – non fa eccezione: lo spazio della sua attività è limitato dentro le mura dei castelli di Inverness, Forres o Dunsinane. Macbeth entra in scena nella dimensione sociale, fortemente ritualizzata, della guerra. Egli si situa all'interno di una rete complessa di relazioni e rapporti di forza. Il suo orribile desiderio di potere emerge anche come ricompensa per il coraggio che ha saputo mostrare sul campo di battaglia. Al contrario, Lady Macbeth entra in

l'uomo è nella posizione di minore responsabilità e soggezione sentimentale». (Mead 2005: 301)

⁶Cito qui e in seguito, anche nel corpo del testo, dalla traduzione del *Macbeth* a cura di A. Lombardo (Shakespeare 2012).

scena nella privata solitudine del suo castello. E non dialoga né interagisce con alcun personaggio, ma legge una lettera. Confinata nella sfera della casa e della famiglia, le donne possono essere rappresentate come soggetti di cura e dedizione (oltre che, naturalmente, come oggetti di scambio delle politiche matrimoniali), ma non possono certo rappresentarsi come soggetti di quel desiderio di riconoscimento che motiva e giustifica la ricerca del potere. Lo studio di Neumann (1981) sull'archetipo materno si fonda proprio su questo passaggio implicito: l'identità femminile è costruita su un rigido dualismo, che contrappone il polo positivo della Madre generativa a quello negativo della Madre divorante. Ciò che in realtà lega i due poli è l'assenza di una collocazione sociale dell'aggressività, un deficit di ritualità pubblica, oggettuale e quindi anche psichica, che spinge la donna a introiettare una posizione di biologia ipoaggressiva o iperaggressiva (Valcarengi 2003) e a oscillare tra l'una e l'altra. La critica ha individuato e ricostruito il nesso che lega Lady Macbeth alle «weird sisters» e ne ha anche definito la discontinuità nella continuità. La Lady incarnerebbe la variante magico-seduttiva dell'archetipo della Madre terribile, quella che nello studio di Neumann collega Medea a Circe, e avrebbe quindi una capacità discorsiva diversa. Alla parola oracolare ed enigmatica delle tre streghe, le «imperfect speakers» (I.3 69) dalla sessualità ambigua («You should be women;/ And yet yours beards forbid me to interpret/ That you are so»; I.3 44-46), farebbe da contrappunto la parola persuasiva, incantatoria, decisamente erotica di lei (Tempera 1982). Ma Lady Macbeth non può essere ricondotta solo a questo archetipo, perché non è soltanto una donna che si trasforma in maga. Proprio da un'analisi articolata delle sue strategie linguistiche tra primo e terzo atto emerge un agire comunicativo razionale, prensile, fattivo. In una parola, maschile – come si trova costretto a riconoscere lo stesso Macbeth:

MACBETH
Bring forth men-children only!
For thy undaunted mettle should compose
Nothing but males.
(I.7 72-74)

La «tempra indomita» di Lady Macbeth potrebbe farle generare – così lui esclama – solo figli maschi; il gioco allitterativo tra «mettle» e «males» associa anche la Lady ad una virtuale mascolinità, fatta di quello stesso duro metallo di cui si riveste l'uomo in armi (Adelman 1992: 139). Tra il primo e il terzo atto, durante i quali si consumano gli

omicidi di Duncan e di Banquo, Lady Macbeth è una «paladina tenace di una concezione fattuale della realtà», «dominatrice della parola, convinta assertrice del predominio dell'agire sul pensare»:

Lady Macbeth ha una visione deterministica del rapporto tra nomi e cose e valuta razionalmente la consequenzialità di causa interna ed effetto esterno. [...] Respinge da sé tutto ciò che resiste alla riduzione della ragione, ossia l'irraggiungibile, l'irrapresentabile, l'inabbracciabile. (Corti 1983: 41, 115)

Inversamente, e secondo un tipico meccanismo di conflittualità simbiotica (dietro l'apparente armonia, la simbiosi cela spesso una reciproca tensione ad annullare l'individualità dell'altro), nel medesimo spazio narrativo, la Lady esprime più di un dubbio sulla capacità virile del marito. Comparazioni («to be more than what you were, you would/ Be so much more the man»; I.7 50-51), domande («Are you a man?»; III.4 57), esortazioni («Shame itself!»; III.4 65): il linguaggio di lei, implacabile, cerca di soppesare questo impoverimento, questa perdita di potere dell' «unmanned» (III.4 72), del non più uomo. E l'impotenza, l'«estraneità» alla propria stessa natura, viene alla fine percepita dallo stesso Macbeth come una castrazione imposta da lei: «You make me strange/ Even to the disposition that I owe [...]» (III.4 111-112).

3. Il potere maschile

L'effemminazione del maschio, d'altronde, è una paura che perseguita molti eroi shakespeariani (Orgel 1996: 26 sgg.; Traub 2001: 138-139). Attraverso di essa, Shakespeare evoca una grande ansia collettiva del suo tempo, quella per cui il potere dell'uomo rischia di perdere la propria naturalità: sotto la pressione di una inedita rivalità femminile, non è più percepito come conseguenza inevitabile di una certa radice biologica maschile, ma solo come costruzione sociale. Questa rappresentazione, messa in scena sul teatro del mondo, può svelare da un momento all'altro il suo volto illusorio, inconsistente. In Macbeth la paura viene esorcizzata da una fantasia di onnipotenza, a partire dal momento in cui – nel quarto atto del dramma – accoglie senza riserve⁷ la seconda profezia evocata dalle streghe: «nessun nato

⁷ E questo nonostante il fatto che la seconda profezia/apparizione sia poi subito smentita dalla quarta e ultima: il fantasma di Banquo che apre una processione infinita di suoi eredi, destinati a regnare sulla Scozia.

da donna» («none of woman born») potrà minacciare il suo potere; la nascita dal corpo materno accomunerebbe quindi in un unico ineludibile destino di debolezza tutti i suoi rivali – ma non lui. La frase, da lui ripetuta ben sette volte, diventerà un talismano in grado di garantire l'invulnerabilità alla sua «vita stregata» («I bear a charmed life which must not ield/ To one of woman born»; V.7 51-52). La fantasia di fuga dal femminile postula un'identità maschile onnipotente, non contaminata dalla nascita uterina e quindi dalla dipendenza verso la donna⁸. Proprio attraverso questa formula magica, egli recupera il suo potere, fino a quel momento indebolito dalla alleanza con la Lady: l'oracolo delle streghe nel quarto atto coincide proprio con il rovesciamento e poi la rottura della simbiosi tra i due. La parabola tragica di lei, che va inesorabilmente verso una follia e una morte consumate in solitudine, comincia a discendere a partire da questo momento.

Ma ben prima che dalla Lady, l'identità di Macbeth è indebolita dalle streghe. L'incontro con le «weird sisters» è dominato dalla seduzione: quella stessa variante dell'attrarre a sé che aveva già segnato l'incontro archetipico della letteratura occidentale tra Ulisse e le Sirene. In entrambe le storie, un gruppo di esseri femminili ibridi e mostruosi seduce l'eroe, attirato da una illusione conoscitiva veicolata da un codice erotico. Nel caso di Macbeth, le streghe, che sono – secondo una celebre formula di Eagleton – «l'inconscio dell'opera», gli consentono di fare emergere la conoscenza di un desiderio negato, un desiderio di potere: il desiderio nascosto di diventare re. La sua «mente pigra» si perde immediatamente dietro «cose dimenticate»: «My dull brain was wrought/ With things forgotten» (I.3 150). Il desiderio si pone quindi come una apocalisse, come uno svelamento, e viene portato ad emersione attraverso il linguaggio dell'eros proibito, censurato. «Why do I ield to that suggestion [...]?» («Perché cedo a questa tentazione [...]?»; I.3 133) si chiede Macbeth subito dopo l'incontro. Il termine «suggestion» è una parola-chiave, un orientamento decisivo:

⁸ Sulla tesi di un «maternal power» invasivo e minaccioso, Janet Adelman (1992) ha costruito la sua interessante ricerca. Il suo contributo ha però a mio avviso il limite di ricondurre *tutte* le manifestazioni del femminile shakespeariano al materno, aderendo a quella rigida dicotomia tra i sessi che invece la ricca polisemia dei testi mette in crisi. Nella prima età moderna, la maternità diventa un orizzonte prescrittivo proprio perché le donne cominciano a interpretare la loro identità in modi più complessi, più problematici.

Suggestion, nel '600, è un termine teologico e significa propriamente tentazione del demonio, incitamento al male. Ma la tentazione, l'incitamento sono attività prettamente verbali: la parola ne è lo strumento. Non per niente il termine *suggestion* deriva da suggerere, che significa appunto sia sottintendere sia persuadere: la parola profetica e la parola persuasiva, i due modi della suggestione. (Rocco Longo 2003: 152)

Il desiderio è prima di tutto un peccato da confessare. Potere e desiderio sembrano quindi nascere da un'unica sorgente: la confessione e la conoscenza, intese come pratiche discorsive in cui chi dirige e ottiene la confessione esercita un potere sull'altro. Parafrasando Foucault (1988: 22 sgg.), si può dire che qui agisce una trasposizione del desiderio in discorso; un discorso non ispirato però dalla legge repressiva nelle sue varianti moderne (religiosa, scientifica e psicoanalitica) ma da quella magico-oracolare delle streghe. Le «weird sisters» non rendono l'individuo funzionale e integrato, al contrario lo disarticolano. Il dominio in questo caso non ha finalità adattative, ma distruttive.

Nello sviluppo narrativo del dramma, l'emergere del desiderio profondo è subito seguito dalle manifestazioni di benevolenza del re verso Macbeth (I.4). Si potrebbe dire banalmente che l'istinto assassino non si fa intaccare dall'umanità del re. Ma non è così. L'umanità del re *spinge definitivamente* Macbeth verso la decisione omicida, perché mette in moto un processo ambivalente durante il quale l'io del potenziale omicida oscilla tra invidia e gratitudine e, alla fine, fa prevalere la prima sulla seconda. L'invidia va interpretata in questo caso come invidia primaria, in senso kleiniano:

L'invidia primaria deve essere distinta dalle manifestazioni successive [...].[...] Il primo oggetto di invidia è il seno che nutre, in quanto il bambino sente che il seno possiede tutto quello che egli desidera, ha una quantità illimitata di latte e di amore ma lo tiene per suo godimento. [...] Una delle conseguenze dell'invidia eccessiva sembra essere il precoce instaurarsi del senso di colpa. Quando l'io non è ancora in grado di sopportare la colpa, essa viene sentita come una persecuzione e l'oggetto che la provoca diventa un persecutore. (Klein 2012: 17, 43)

È stato giustamente sottolineato che anche la figura di Duncan, proprio come quella di Macbeth, propone una identità maschile piuttosto problematica. In Duncan si sommano gli attributi del padre protettivo e della madre nutritiva. Molte immagini e metafore,

formulate dallo stesso re, sembrano rinviare più al secondo polo che al primo, mentre Macbeth equipara l'atto omicida che sta per compiere sul corpo regale (II.1 52-56) ad uno stupro su un corpo femminile (Adelman 1992: 132-133). Proprio per questa ragione, il desiderio invidioso espresso da Macbeth non è il desiderio mimetico, definito da Girard. Nell'invidia primaria prevale il bisogno di liberarsi dal persecutore (la figura benigna che vuole nutrire), piuttosto che quello di desiderare lo stesso oggetto che il persecutore desidera. Questo tipo di invidia ha inevitabilmente un impatto maggiormente distruttivo, perché non può trovare alcun soddisfacimento, neanche temporaneo, sul piano oggettivo. Il desiderio di potere è infatti per Macbeth una esperienza esclusivamente mentale, una esperienza di domino patologico della mente sul corpo. Prima di uccidere, il soggetto si interroga ossessivamente sul proprio eventuale atto cercando di esorcizzare in questo modo l'irreversibilità del gesto e l'angoscia che provocherebbe (I.4 49-51; I.7 1-8; I.7 79-80). Una volta compiuto l'omicidio e maturata la propria fantasia di onnipotenza, la volontà di potenza anestetizza in lui la vita interiore e si manifesta come immediata sincronia tra il pensiero omicida e la sua realizzazione. Il suo stesso corpo diventa una macchina di morte, del tutto indifferente alle conseguenze tragiche che produce (IV.1 145-147; V.5 13-15). Il desiderio di potere determina in Macbeth una serie progressiva di scissioni tra inconscio, coscienza e corpo.

4. La metamorfosi femminile

Tra il primo e il terzo atto del dramma, Lady Macbeth è strega, Circe, potenziale madre infanticida ma anche amazzone, virago e fredda calcolatrice: c'è in questa figura qualcosa che «il senso comune non riesce a cogliere» (Rocco Longo 2003: 150), una indefinitezza, una polisemia, una plastica metamorfosi dell'immagine. Per mettere a fuoco il significato di questa ambiguità rileggiamo il famoso monologo della Lady:

LADY
[...] Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here
And fill me from the crown to the toe top-full 40
Of direst cruelty. Make thick my blood;
Stop up the access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my feel purpose, nor keep peace between
The effect and it. Come to my woman's breasts

And take my milk for gall, you murdering ministers,
Wherever, in your sightless substances,
You wait on nature's mischief. Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes, 50
Nor heaven peep through the blanket of the dark
To cry, 'Hold, hold'.
(I.5 38-52)

«Unsex me» (v. 39), «toglietemi il sesso»: così invoca Lady Macbeth, pregando gli «spiriti» (v. 38) che presiedono a «pensieri di morte» (v. 38) di bloccare o trasformare dentro di lei i fluidi connessi alla capacità riproduttiva («rendete denso il mio sangue» [...] v. 41; «mutate il mio latte in fiele», v. 46). Il sangue che la Lady evoca non è quello della circolazione corporea ma quello delle mestruazioni: ciò che lei desidera è un suo addensamento, che provocherebbe una amenorrea (La Belle 1980: 383). Anche nei versi successivi, il contesto fisiologico delle metafore emotive (il «varco alla compassione» e la «compunta visita dei sentimenti/ naturali»; vv. 42-43) si chiarisce grazie al confronto con il linguaggio ginecologico dell'epoca di Shakespeare (Fox 1979: 129). Le «visitings of nature» (v. 43) designavano il ciclo; il «passage» (v. 42) definiva il collo dell'utero, da cui il sangue fuoriesce. Il riferimento alle «mammelle di donna» (v. 45), sulle quali i «Ministri d'assassinio» (v. 46) si dovrebbero avventare per avvelenarne le capacità nutritive e forse per cibarsi loro stessi⁹ (con un implicito rinvio alla diffusa credenza di un terzo seno con cui le streghe nutrivano il diavolo), doveva turbare particolarmente la platea degli spettatori rinascimentali, più vicini di quelli moderni a una serie di equivalenze metaforiche frequenti nella religiosità medievale - e dunque ancora attive tra Cinquecento e Seicento: dall'iconografia della Vergine che allatta il figlio discende infatti l'allegoria della Chiesa come madre amorevole e quella delle anime dei peccatori nutrite di virtù spirituali al seno di Cristo (Rackin 2005: 124). Pur essendo un potente veicolo di significati simbolici, l'allattamento materno, tuttavia, veniva considerato durante la prima età moderna una pratica eccentrica e deprecabile per una donna del ceto aristocratico o

⁹ «Most modern editors follow Johnson in glossing "take my milk for gall" as "take my milk in exchange for gall", imagining in effect that the spirits empty out the natural maternal fluid and replace it with the unnatural and poisonous one. But perhaps Lady Macbeth is asking the spirits to take her milk *as* gall, to nurse from her breasts and find in her milk their sustaining poison». (Adelman 1992: 135)

borghese (in Inghilterra comincerà lentamente a diffondersi solo a partire dalla metà del Settecento: su questo come su altri punti esiste una distanza rispetto alla attuale concezione della maternità). Nelle *Chronicles*, al contrario, è definito come una consuetudine per le donne scozzesi medievali, ma questa diffusa abitudine alla nutrizione materna viene spiegata come uno dei tratti di questa vita femminile originaria, libera e selvaggia. Sappiamo però che nel personaggio di Lady Macbeth non c'è alcuna traccia di una simile libertà barbarica. Perché Shakespeare opera al tempo stesso un tradimento dell'orizzonte d'attesa dei suoi spettatori e della fonte? Esisteva senz'altro in Inghilterra, a partire dal tardo Cinquecento, una insistenza – frequentemente espressa dai predicatori puritani – ad adottare questa nuova pratica. Dietro simili esortazioni si nasconde, molto probabilmente, il bisogno di marcare una differenza 'naturale' tra le donne e gli uomini. La prima età moderna è il periodo storico in cui si comincia ad elaborare in forma sistematica uno standard delle personalità sociali dei due sessi. La definizione sociale delle differenze di sesso diventa prioritaria, perché il suo meccanismo binario consente di stabilire una chiara distinzione tra ordine e caos esorcizzando così quella condizione confusiva che la stessa modernità tende a produrre. Il personaggio di Lady Macbeth viene costruito proprio in relazione a questa emergente ideologia di genere (ibid. 123-131). La sua invocazione postula con forza una implicita equivalenza sesso/maternità, dal momento che la metamorfosi non la priva delle sue capacità femminili seduttive – esse sono al contrario armi fondamentali della strategia con cui accerchierà Macbeth –, ma la immunizza soltanto dalla qualità morale connessa alla capacità generativa: la compassione. La Lady vuole essere resa sterile alla generazione dei sentimenti femminili troppo umani, già pericolosamente presenti in Macbeth, troppo pieno a suo dire del «latte dell'umana bontà» («[...] Yet do I fear thy nature:/ It is too full o'the milk of human-kindness [...]; I.5 14-15). Il rifiuto della nutrizione materna e il rovesciamento mortifero di questa funzione vitale sono l'elemento decisivo della metamorfosi. Per spingere Macbeth a onorare l'impegno, preso con lei, di uccidere Duncan, la Lady formulerà in una scena successiva (I.7 54-59) una fantasia di infanticidio: pur avendo allattato («I have given suck [...];») e pur avendo conosciuto l'intenso amore che lega in questo gesto la madre al figlio («and know/ How tender 'tis to love the babe that milks me [...];»), non avrebbe esitato in nome di un giuramento solenne – così lo incalza – a strappare «il capezzolo» («my nipple») al bambino sorridente e a fargli «schizzare il cervello» («[I have] dashed the brains out [...];»).

La maternità evocata dalla Lady è incongruente con la *fabula* del dramma e con il suo campo simbolico: da alcuni passaggi del testo (III.1 60-63; IV.3 215) emerge con chiarezza che la coppia omicida non ha figli. E la sterilità dei due regnanti privi di prole – il tratto tipico del loro potere malvagio – verrà contrapposta nel corso del dramma alla saggezza di chi ha generato consentendo così una «royalty of nature» (III.1 49), una regalità naturale che passa non dalla madre ai figli, ma dai padri ai figli¹⁰. L'incongruenza si spiega quindi solo con una necessità archetipica: è indispensabile associare la Lady al repertorio della Madre terribile.

Lady Macbeth chiede di rinegoziare il patto della sua identità sessuale, chiede che questa non sia più fagocitata dalla maternità e dalla sua costellazione di virtù e qualità: entrambe la condannano, infatti, ad un destino di genere rappresentato come naturalmente avverso alla violenza omicida e quindi anche, in una catena associativa, estraneo al desiderio di potere, all'ambizione, perché socialmente e psicologicamente costretto nella riproduzione, nella cura e nella vita segregata¹¹. Chiede di nascere per una seconda volta e di venire alla luce come figura onnipotente in cui elementi femminili devianti, appartenenti cioè al corredo della Grande Madre distruttiva, ed elementi maschili fallici si sommano. Si apre quindi lo spazio per un gesto tipicamente moderno: quello di una identità sessuale che si soggettivizza in modo estremo, radicale, perché, per un verso, non vuole essere determinata né dalla sua anatomia né dalla costruzione sociale del suo genere, ma per l'altro, ha la prima come pre-condizione e la seconda come pre-compressione. La metamorfosi spaventosa e la parabola tragica dell'identità hanno origine in Lady Macbeth da questa contraddizione, che si dispiega per tutta la parabola narrativa del dramma.

¹⁰«MACBETH Upon my head they placed a fruitless crown/ And put a barren sceptre in my grip,/ Thence to be wrenched with an unlineal hand,/ No son of mine succeeding» (III.1 60-63). «L'intero dramma è percorso da riferimenti al rapporto padre-figlio. L'assassinio del buon Duncan è poco meno che un parricidio; per quanto riguarda Banquo, Macbeth ha ucciso il padre, mentre il figlio gli sfugge; nel caso di Macduff, uccide i figli perché il padre gli è sfuggito». (Freud 2003: 640)

¹¹«The position of inferiority required women to strive for four virtues: obedience, chastity, silence and pity». (Traub 2001: 130)

5. I due corpi di Elisabetta

Ma da dove ha origine questa figura così composita, questo mostro alla Frankenstein? Attraverso quali fonti Shakespeare assembla un montaggio di parti fisiche e psichiche così originale? La fonte letteraria decisiva è la *Medea* di Seneca, su cui Nadia Fusini¹² si è giustamente soffermata sottolineando quanto la Lady performi l'essere Medea, esibisca cioè consapevolmente una mimesi dei suoi tratti gorgonei. Esiste però anche una fonte storica, che agisce come grande leva dell'immaginario rinascimentale. Questa fonte è Elisabetta I d'Inghilterra. Prima di Lady Macbeth, è lei a saper nascere due volte; è lei che vive nella consapevolezza di avere due corpi in conflitto l'uno con l'altro; è lei l'ibrido, il mostruoso.

Secondo una concezione anglosassone di origine medievale, il re ha due corpi (Kantorowicz 1989): un *body natural*, materiale e transeunte, e un *body politic*, immateriale e immortale; il secondo dà legittimità extratemporale al primo, garantisce cioè la sua sacralità e la sua perenne continuità (il *body politic* passa da un re all'altro); d'altro canto il primo permette di incarnare fisicamente il secondo, di investirlo, attraverso la ritualità del corpo regale, di una simbologia visibile e condivisa dai sudditi. La divisione tra i due corpi è esemplata sul modello della parabola umana e del potere divino di Cristo. Ne discende una struttura binaria di ordine/caos, che vede l'uomo, il re e Dio da un lato e la donna e il demonio dall'altro. Questa teologia politica, pienamente condivisa e teorizzata dai giuristi anche durante la prima età moderna, viene messa profondamente in crisi nel momento in cui Elisabetta sale sul trono d'Inghilterra. L'anomalia della sua posizione era sia simbolica sia storica. Sul piano del codice regale, i due corpi non si garantivano più reciprocamente, dal momento che il *body politic* era chiamato a incarnarsi in ciò che ne negava radicalmente la funzione di ordine e purezza: un *body natural* femminile, esposto per sua stessa natura alla violazione, alla debolezza e alla sovversione. Come se ciò non bastasse, Elisabetta veniva percepita come anomala anche a causa della sua storia personale, che la voleva figlia di un doppio incesto (secondo una diffusa diceria, Enrico VIII avrebbe generato Anna Bolena, destinata poi a divenire la sua seconda moglie) e discendente diretta di una adultera (Anna Bolena venne condannata a morte per adulterio). Entrambe le accuse erano all'epoca implicitamente associate a quella di stregoneria, in quanto figure di sovversione dell'ordine. Sotto questo punto di vista, infine, un altro

¹²Oltre al saggio di Fusini contenuto in questo numero, cfr. anche Fusini 2010, 384 sgg.

decisivo elemento di destabilizzazione veniva dal rifiuto del matrimonio e quindi anche della procreazione, pervicacemente reiterati nel tempo da Elisabetta.

Il problema che si pone, allora, è quello di usare un corpo femminile per rappresentare un potere e una mistica del potere intrinsecamente maschili e di dovere elaborare per giunta questa nuova pratica del simbolico in un periodo storico che chiede di moltiplicare quanto più è possibile emblemi, allegorie e celebrazioni della regalità. La strategia della regina è ispirata ad una profonda consapevolezza. Elisabetta interiorizza lo spirito del tempo e non solo usa ma amplifica enormemente, rispetto ai suoi predecessori, ogni forma teatrale e visiva del potere. Sotto il suo regno si moltiplicano i riti di corte, le cerimonie celebrative (spesso sostitutive di precedenti festività cattoliche)¹³ all'interno della capitale e nelle campagne (durante i *progresses* primaverili ed estivi), le iconografie e le riproduzioni ufficiali. La simbologia dei ritratti regali converge verso la costruzione di un mito mariano, resosi necessario anche per arginare le diffuse dicerie sui numerosi amanti e figli della regina¹⁴ e visualizzato da accessori e dettagli connessi alla verginità (il setaccio, le perle) e ad un carisma cristologico (la fenice e il pellicano). Grazie a questa virtù del tutto «professata e finzionale» (sappiamo che ebbe in realtà molti amanti, cfr. Mucci 2009: 164), Elisabetta consacra se stessa nel ruolo di sposa mistica dell'Inghilterra e di madre per tutti gli inglesi. In altre iconografie (Strong 1987; King 1991; Frye 1993), tuttavia, la verginità vira nettamente verso il mito dell'amazzone o dell'androgino in armi, riscattando così la sterilità della regina ed equiparando la sua fisiologia a quella maschile. La natura di Elisabetta sarebbe stata simile a quella di un uomo e dunque incorruttibile, perché non inquinata dall'impurità del parto. Durante il suo discorso di incoronazione, nel 1559, la regina dichiara che sebbene il suo corpo sia «but one body naturally considered», ora grazie all'intervento divino esso è diventato «a body politic to governe». Scegliendo di evocare proprio la dottrina

¹³ «Dalla metà degli anni Settanta una identificazione della verginità della regina con la vergine Maria è sempre più forte; un culto ancora molto popolare in Inghilterra, e non solo da parte cattolica. Una specie di culto religioso era incoraggiato anche dalla insistenza della regnante per tutto il suo regno sul permanere dell'uso della imposizione delle mani e del tocco per curare la scrofola e altre malattie, insieme alla cerimonia delle abluzioni dei piedi». (Mucci 2009: 78)

¹⁴ «Riguardo alla regina e alla sua femminilità, si dubita sia per eccesso, imputandole un numero imprecisato di figli illegittimi, sia per difetto, negandole una normalità procreativa». (*Ibid.*: 69).

dei due corpi e interpretandola come una formula assolutamente adeguata a se stessa, la regina si presenta come un androgino; di conseguenza nelle prolusioni pubbliche si attribuirà spesso il titolo di principe o re. Trenta anni dopo, nel discorso rivolto al suo esercito a Tilbury, tuttavia, decide di definire linguisticamente l'oggetto del problema, la sua anomalia, e sottolinea di avere il corpo «debole e fragile» di una donna ma «il cuore e lo stomaco di un re»¹⁵. Grazie a questo originale montaggio del sé, Elisabetta può rivendicare il diritto alle armi e al comando – come dichiara lei stessa nel passaggio successivo: «Io stessa prenderò le armi, io stessa sarò il vostro generale, il vostro giudice, e la vostra dispensatrice del premio per ogni virtù da voi manifestata sul campo di battaglia»¹⁶. Il discorso è ispirato ad una logica combinatoria nella quale il linguaggio della tradizionale retorica bellica si mescola con quello cortese dell'eroismo maschile come servizio per una nobile dama. L'immagine regale che ne deriva è paradossale, perché tiene insieme i ruoli del generale, del giudice, della patrona, della dea della guerra, del fascinoso oggetto d'amore (Orgel 1996: 118).

6. Stare sul confine

Come si vede, la strategia di Elisabetta consiste nel creare un mito di sé totale e inclusivo, tale cioè da accogliere al suo interno i contrari, un mito che riesca al tempo stesso a esaltare e a integrare le scissioni interne alla costruzione sociale dei generi. Si impone così come re e come regina, tenendo insieme le identità antitetiche ma paradossalmente intercambiabili di androgino, amazzone, vergine e madre cui si devono aggiungere quelle della leggenda popolare, molto diffusa tra i suoi sudditi, che la voleva libertina, madre naturale di molti figli illegittimi e forse anche strega (quanto meno all'inizio del suo regno). Al meccanismo in senso lato carnevalesco dell'inversione (una regina in luogo di un re; un corpo femminile al posto di quello maschile; l'infrazione che sostituisce la norma), si associa qualcosa di molto più complesso: una riformulazione ibrida, ispirata invece alla logica della fusione (sia vergine sia madre; sia donna sia androgino; sia re sia regina), una mediazione che permette di eludere le false antitesi e di aprire un varco nell'immaginario e nell'inconscio collettivo. La sua funzione può essere assimilata alla frattura conoscitiva dell'allegoria, la

¹⁵ «I know I have the body of a weak and feeble woman, but I have the heart and stomach of a king» (Marcus – Muller – Rose 2000: 31).

¹⁶ «I myself will take up arms, I myself will be your general, judge, and rewarder of every one of your virtues in the field» (*ibid.*: 132).

forma di rappresentazione più diffusa nell'arte rinascimentale. Nel caso di Elisabetta, tuttavia, lo iato tra significante e significato tende a divaricarsi nettamente, perché «il suo fondamentale referente è andato perso, a favore di una più ricca e problematica polisemia» (Mucci 2009: 43). Potremmo definire la sua nuova simbologia del potere come un'allegoria enigmatica, un emblema la cui interpretazione è particolarmente complessa e sfuggente dal momento che le chiavi per decifrarne il significato si sono fortemente soggettivizzate: è già una allegoria moderna. La contraddizione sta dunque nel fatto che Elisabetta diventa «il maggior referente di ogni discorso di potere e identità del tempo, mentre simultaneamente lo ribalta e lo sovverte» (*ibid.*: 47). Nel codice dei valori dell'epoca la sua posizione è paradossale, perché riesce al tempo stesso ad essere autorevole e perturbante, centrale e periferica. Ma proprio su questo paradosso si fonda la straordinaria vitalità e longevità del suo regno e dell'immaginario artistico dell'epoca. La collocazione di Elisabetta, infatti, non è diversa da quella del suo teatro: anche qui al «centro della rappresentazione teatrale c'è spesso [...] ciò che è socialmente periferico in quanto simbolicamente centrale» (Mucci 1995: 30). Entrambi si situano sulla soglia, sul confine delle categorie binarie, riuscendo così a superare la logica di inclusione/esclusione del sistema simbolico e a stare *fra* i dualismi dello spazio culturale: instabilità quanto mai necessaria nel Rinascimento inglese, segnato da conflitti e mutazioni sociali senza precedenti – e dunque dall'ansia collettiva di elaborare una identità nazionale fondata su dicotomie di genere, razza, classe e religione estremamente rigide (un esempio per tutti è la forte ripresa proprio in età rinascimentale della persecuzione contro le streghe). Entrambi possono essere definiti entità liminali (Turner 1969: 95), che proprio grazie ai loro attributi ambivalenti consentono l'esperienza dell'altro sessuale, sociale e formale: una rielaborazione collettiva del perturbante (conosciuto proprio perché evocato), quindi, e non un momentaneo ribaltamento delle norme (Mucci 1995: 22 sgg.).

Provando finalmente ad associare l'universo storico e l'immaginario dell'epoca, si può dire che esiste una forte continuità tra il perturbante scatenato dalla regina e quello del personaggio finzionale di Lady Macbeth. La Lady è il doppio oscuro di Elisabetta: la messa in forma di una proiezione collettiva, il sedimento rielaborato delle paure e delle angosce che la regina aveva suscitato nell'inconscio collettivo con i suoi sconfinamenti di genere. Quando il dramma viene messo in scena per la prima volta, nel 1606, tre anni dopo l'ascesa al trono di Giacomo I, il tema della regina sterile, che priva il regno – come ricorda Freud (2003: 639) – «delle benedizioni della generazione ininterrotta» e lo espone alla sua morte ad un gravissimo rischio, è

ancora profondamente attuale e sentito. Anche l'incongruente allusione di Lady Macbeth ad una sua maternità – in contraddizione con il meccanismo narrativo del dramma¹⁷ – potrebbe rinviare in modo ambiguo alle diffuse dicerie sulle procreazioni promiscue della regina. Sempre sulla strada del corto circuito tra Elisabetta e il teatro del suo tempo, potremmo trovare un'altra continuità nel cross-dressing, un espediente narrativo molto sperimentato da Shakespeare e necessariamente adottato – come già detto nel precedente paragrafo – dalla regina per la sua strategia iconografica. Usando l'immagine del cross-dressing in senso metaforico, potremmo dire anche che Lady Macbeth punta proprio sul travestimento per elaborare e performare la sua seconda identità. Proprio come nel caso del personaggio storico (Elisabetta), Shakespeare concepisce il cross-dressing quasi esclusivamente come travestimento di un corpo femminile in uno maschile, evidentemente fonte di elevazione e riscatto per la donna. E questo nonostante il fatto che le parti femminili fossero interpretate da adolescenti e uomini giovani, che venivano, in un certo senso, costretti in questo modo ad un cross-dressing di secondo grado (Traub 2001: 131). Il teatro elisabettiano e giacomiano – caso unico nel teatro pubblico europeo della prima età moderna – era infatti performato solo da uomini. Difficile capire la motivazione profonda di questo divieto religioso, dal momento che poi le donne di ogni ceto sociale assistevano numerose agli spettacoli e godevano all'interno del teatro di una grande libertà. Una spiegazione, forse, sta nel perturbante che proprio in Inghilterra le donne incarnavano in maniera particolare in ragione della loro maggiore forza conflittuale all'interno del sistema (Orgel 1996: 10, 35, 49). La regina non è infatti l'unica presenza paradossale; è solo la più eclatante, visibile e consapevole all'interno della gerarchia sociale: l'Inghilterra rinascimentale è un mondo affollato di donne che lavorano¹⁸. Le contraddizioni sono il tratto caratteristico della società patriarcale inglese, dal momento che durante la Prima età moderna l'ideologia è smentita dai comportamenti e dalla

¹⁷ Cfr. il quarto paragrafo di questo saggio, *La metamorfosi femminile*.

¹⁸ Pur essendosi registrata una contrazione del lavoro femminile rispetto al tardo medioevo, nell'economia della prima età moderna le donne avevano, in Inghilterra, ruoli produttivi e costituivano una parte significativa della forza lavoro specializzata. Fino al diciassettesimo secolo, in diverse parti del Paese godevano anche di una tutela dei loro diritti all'interno delle corporazioni (Orgel 1996: 123; Traub 2001: 131). Esiste inoltre una galleria femminile di «visible figures» della élite elisabettiana e giacomiana: sono donne che hanno imposto un loro modello di comportamento, autonomo e libero, al codice culturale dell'epoca (Orgel 1996: 127-153).

prassi sociale. La struttura non viene più data per scontata e, anzi, subisce forti pressioni (Traub 2001: 131).

7. Conclusioni

La simbiosi dei due protagonisti del dramma è al tempo stesso psichica e sociale. Macbeth e la Lady sono due individualità scisse e complementari: proprio per questa ragione, il desiderio di potere si manifesta in entrambi prima di tutto come desiderio di appropriarsi del nucleo simbolico dell'identità dell'altro. La complessità del loro legame sta nel suo rappresentare al tempo stesso una standardizzazione sociale e la sua crisi, una dicotomia tra i sessi e la sua inversione, una gerarchia e il suo conflitto. Lo standard dei temperamenti sessuali presuppone una specializzazione delle competenze: Macbeth esprime una competenza della mente, tesa al dominio sul corpo; Lady Macbeth esprime una competenza della mente che si pensa attraverso il corpo. Macbeth è un pensiero che pensa se stesso e, trasportato dal delirio della volontà di potenza, arriva a separarsi dal proprio stesso corpo. Lady Macbeth è invece un pensiero trapiantato nelle sue metamorfosi fisiche. La rinascita diabolica di lui ha origine dalla mente; quella di lei da una mente incarnata nel corpo. Sembra che Macbeth possa desiderare solo proiettando su un altro da sé (le streghe) il suo desiderio, mentre Lady Macbeth esprime un desiderio di potere proprio in contiguità con le streghe e con Medea, ma anche con il maschile. La Lady si traveste, travasa nel proprio corpo arti da maga ed esibisce, contemporaneamente, una consapevolezza maschile nel linguaggio, nei gesti e nelle decisioni. Mentre Macbeth viene dilaniato da una dissociazione interna al proprio stesso io, la Lady dovrà affrontare la trasformazione in una alterità. Il desiderio di potere è per lei prima di tutto un desiderio di corpo, di incarnazione in una forma fisica che possa collocare adeguatamente l'audacia del desiderio. «Lady Macbeth non vuole *la corona*: non vuole più *un sesso*» (Fusini 2010: 383). Entrambi esprimono però una fantasia di onnipotenza: una tensione a travalicare i confini del proprio genere e ad assorbire in sé alcuni tratti simbolici di quello opposto. Nel caso di Macbeth, è la capacità di controllare il potere generativo femminile, aggirato dalla seconda profezia delle streghe nel quarto atto. Nel caso della Lady, è la possibilità di trascendere il proprio sesso per fare spazio ad una nuova soggettività, che includa in sé anche le qualità del dominio maschile. Se è vero che l'essere umano è «mancanza ad essere» (Lacan 1974: 618), la donna sperimenta due volte questo vuoto psichico: la prima volta

attraverso la sua appartenenza all'umanità, e la seconda attraverso la sua appartenenza di genere. Nella cultura occidentale la prassi discorsiva del potere ha costruito sulla differenza femminile un corollario di genere ispirato al disvalore, che coincide poi in un rovesciamento delle virtù maschili. Al vuoto del sesso femminile, castrato paradossalmente dal proprio stesso potere generativo (e in quanto tale introiettato dalle donne stesse), corrisponde un vuoto sociale di presenza, azione, desiderio. Il desiderio femminile di potere procede quindi per spostamento metonimico, facendo convergere le energie su quella parte, il corpo, che nel sistema simbolico della divisione dei due generi le donne sono chiamate a rappresentare. Il desiderio è allora prima di tutto la possibilità di formulare il desiderio attraverso il riscatto delle negazioni implicite. Questo superamento del vuoto può manifestarsi sia come sconfinamento e dislocazione (più o meno drammatici o patologici: è la vicenda finzionale di Lady Macbeth), sia come passaggio mediato e ritualizzato (è la vicenda storica di Elisabetta I). In entrambi i casi, tuttavia, il corpo è il crocevia dell'identità. Mentre, al culmine del suo delirio di onnipotenza, Macbeth rivendica il nesso assoluto che legherebbe la sua identità maschile al potere, in Lady Macbeth esso impone una rappresentazione del sé necessariamente artificiale, costruita, performativa. Un legame profondo associa il desiderio femminile di potere alla metamorfosi ibrida. Un tema arcaico? No. Più che mai con Lady Macbeth, Shakespeare mette in forma due opposti modelli di soggettività femminile (quello androgino della Lady vs quello materno implicito) appena emergenti tra sedicesimo e diciassettesimo secolo e molto vicini, invece, alle moderne costruzioni dell'io.

Bibliografia

- Adelman, Janet, "Escaping the Matrix: the Construction of Masculinity in *Macbeth* and *Coriolanus*", Ead., *Suffocating Mother: Fantasies of Maternal Origins in Shakespeare's Plays*, New York-London, Routledge, 1992: 130-164.
- Corti, Claudia, «*Macbeth*». *La parola e l'immagine*, Pisa, Pacini, 1983.
- Foucault, Michel, *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- Fox, Alice, "Obstetrics and Gynecology in *Macbeth*", *Shakespeare Studies*, 12 (1979): 127-141.
- Freud, Sigmund, "Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico" (1916), Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003: 625-632.
- Frye, Susan, *Elizabeth I: the Competition for Representation*, Oxford, Oxford U. P., 1993.
- Fusini, Nadia, "È un pugnale che vedo? Atto quinto: *Macbeth*, la paura", *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2010: 357-450.
- Kantorowicz, Ernst H., *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi, 1989.
- King, Margaret L., *Women of the Renaissance*, Chicago, Chicago U. P., 1991.
- Klein, Melanie, *Invidia e gratitudine*, Firenze, Giunti, 2012.
- Knight, George Wilson, *The Imperial Theme: Further Interpretations of Shakespeare's Tragedies Including the Roman Plays*, London, Methuen & co., 1961.
- La Belle, Jenijoy, "A Strange Infirmity: Lady *Macbeth's* Amenorrea", *Shakespeare Quarterly*, 31.3 (1980): 381-386.
- Lacan, Jacques, "La direzione della cura e i principi del suo potere", Id., *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974: 580-642.
- Marcus, Leah S. - Muller, Janel - Rose, Mary B. (eds.), *Elizabeth I: Collected works*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2000.
- Mead, Margaret, *Sesso e temperamento*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- Mucci, Clara, "Introduzione", Ead., *Liminal personae. Marginalità e sovversione nel teatro elisabettiano e giacomiano*, Napoli, Esi, 1995: 3-40.
- Mucci, Clara, *I corpi di Elisabetta. Sessualità, potere e poetica della cultura al tempo di Shakespeare*, Pisa, Pacini, 2009.

- Nekrosius, Eimuntas, «*Macbeth*» per me, programma di sala, 1999.
- Neumann, Erich, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Roma, Astrolabio, 1981.
- Orgel, Stephen, *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge U. P., 1996.
- Pagani, Caroline, "Il *Macbeth* immaginato da Eimuntas Nekrosius. *Ut pictura theatrum*", *Tess*, 2 (2002): 5-17.
- Pattis, Eva, *Aborto perdita e rinnovamento. Un paradosso dell'identità femminile*, Novara, Red, 1995.
- Rackin, Phyllis, *Shakespeare and Women*, Oxford, Oxford U. P., 2005.
- Rocco Longo, Marinella, "In difesa di Lady Macbeth", *Le forme del teatro*, Eds. Giorgio Melchiori - Viola Papetti - Nancy Isemberg, Edizioni di Storia e Letteratura, vol. VII, 2003: 130-167.
- Shakespeare, William, *Macbeth*, trad. it. di Agostino Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Strong, Roy, *Gloriana: the Portraits of Queen Elizabeth I*, London, Thames & Hudson, 1987.
- Tempera, Mariangela, "Lo spazio simbolico delle *weird sisters*", «*Macbeth*» dal testo alla scena, Ed. Mariangela Tempera, Bologna, Clueb, 1982: 77-89.
- Traub, Valerie, "Gender and Sexuality in Shakespeare", *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Eds. Margreta De Grazia - Stanley Wells, Cambridge, Cambridge U. P., 2001: 129-146.
- Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Antistructure*, New York, Ithaca, 1969.
- Valcarenghi, Marina, *L'aggressività femminile*, Milano, Mondadori, 2003.

L'autrice

Tiziana de Rogatis

Tiziana de Rogatis è professoressa aggregata di Letterature comparate e ricercatrice di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università per Stranieri di Siena. Si è occupata di Montale e della poesia europea tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del Novecento. Ha scritto: *Montale e il classicismo moderno* (Pisa, Iepi, 2002), *Mappe del tempo. Eugenio Montale e T. S. Eliot* (Pisa, Pacini, 2012) e un commento integrale alle *Occasioni* (Milano, Mondadori, 2011). Si sta ora occupando delle moderne costruzioni del femminile e del maschile, interpretate attraverso il mito classico.

Email: tizianaderogatis@gmail.com

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

de Rogatis, Tiziana, "Lady Macbeth e noi. Potere, corpo e desiderio",
Between, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>