

Itinerario di un tiranno: dal *Macbeth* tragico di Shakespeare al *Macbett* assurdo di Ionesco

Donatella Abbate Badin
Università di Torino

Nessun altro testo shakespeariano ha subito tanti adattamenti e parodie nel ventesimo secolo quanto *Macbeth*. Alla base della sua fortuna sono i temi della legittimazione e della sovversione del potere, che inducono il drammaturgo moderno a fare di *Macbeth* una metafora politica e di Shakespeare, per dirla con Jan Kott, un nostro contemporaneo. Tuttavia la proliferazione di ipertesti macbethiani, omaggio e oltraggio al testo parodiato, getta anche una nuova luce sull'ipotesto e, decostruendolo, ne modifica la ricezione.

Fra le riletture e trasformazioni più interessanti del *Macbeth* shakespeariano spiccano due testi francesi, la parodia dissacrante dell'*Ubu roi* di Jarry, opera dell'ultimo Ottocento, e il *Macbett* di Ionesco, composto nel 1972. A differenza di altre riscritture e/o traduzioni-riduzioni quali quelle di Heiner Müller (*Macbeth*), Stoppard (*Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*) o Barbara Garson (*MacBird*), i testi francesi sono meno legati ad avvenimenti politici del momento ed esprimono invece finalità letterarie, filosofiche o esistenziali. Radicati entrambi in una percezione del testo shakespeariano di impianto umanistico, i due testi reagiscono ad esso in modo diverso, scanzonato in Jarry e cupo, invece, apocalittico in Ionesco. Prendendo il via dall'affermazione del personaggio Macbeth che l'esistenza umana è "a tale told by an idiot signifying nothing", Jarry si farà beffa di una concezione essenzialista dell'uomo aprendo la porta al surrealismo, mentre l'idealista Ionesco giungerà ad indicare Shakespeare come "l'ancêtre de ce théâtre qu'on appelle de l'absurde" (Cézan 1972).¹ Proprio per i loro legami con la visione essenzialista dell'uomo e della soggettività, le due opere sono di particolare interesse in un'epoca in cui tali concetti vengono messi in questione dalla critica e dal mondo accademico. Non solo le due parodie potranno esser lette in una nuova prospettiva, resa più ricca dall'apporto della nuova critica, ma esse stesse contribuiranno a farci leggere il testo shakespeariano in una nuova luce.

Molte sono le somiglianze che uniscono *Ubu roi* e *Macbett* nello spirito e nella forma. La filiazione di *Macbett* da *Macbeth* passa indubbiamente da *Ubu*

1 Dello stesso tenore è anche l'affermazione di Ionesco: "[I] faut ranger, parmi nos précurseurs, Shakespeare qui dit dans *Macbeth*: 'la vie est une histoire pleine de bruit et de fureur, racontée par un idiot, et qui ne signifie rien'. N'est-ce pas là une bonne définition du théâtre de l'absurde?" (Croes 1971).

roi: Ionesco stesso in un'intervista lo conferma: "Mon *Macbeth* entre Shakespeare et Jarry, est assez proche d'*Ubu roi*" (Cézan 1972: 23). Vi è tuttavia una fondamentale differenza al livello dell'uso della parodia. L'identificazione del testo parodiato nel testo parodiante risulta alquanto marginale come chiave ermeneutica per *Ubu roi*, mentre è di fondamentale importanza per *Macbeth*, in cui la generazione di significati sulla scena o alla lettura si fa soprattutto attraverso il confronto con l'ipotesto.

Il testo di *Ubu roi* trae le sue origini da una serie di episodi epico-parodici sulla figura di un professore del liceo di Rennes, composti da un gruppo di studenti e trasformati, sotto l'impulso del giovanissimo Jarry, in dialogo teatrale recitato per la prima volta in casa di amici nel 1888. La farsa scolastica, adattata poi per il teatro di marionette, riflette l'atteggiamento scettico di Jarry e dei suoi compagni di liceo rispetto alle "vacche sacre" del passato.

Rimaneggiata varie volte dallo stesso Jarry, l'opera esce dalla sfera scolastica con la tumultuosa rappresentazione del 1896 al Théâtre de l'Oeuvre e viene fatta propria dalla prima avanguardia venendo a rappresentare un attacco contro le varie mode teatrali imperanti.

La trama di *Ubu roi* ricalca, anche se con molte libertà, quella di *Macbeth* pur senza nominarne i personaggi. Un usurpatore, che unisce l'effeatezza di Macbeth al fisico e alla sfrenata voracità falstaffiana, uccide il re Venceslas su consiglio dalla moglie, la Mère Ubu, e dopo un regno di estorsioni e terrore viene deposto dal figlio del re ucciso, Bougrelas. Questa trama schematica, tuttavia, è in primo luogo, come indica Béhar, quella di ogni dramma storico, messo a nudo nella sua essenzialità ("la pièce est la synthèse absolue de tout drame historique", 1985: 13); rivela ciò che Kott chiamerà più tardi "the Grand Mechanism" (1965:9): un usurpatore, dopo aver regnato con la forza e la tirannia, viene a sua volta rovesciato dal legittimo pretendente (il quale spesso a sua volta riprenderà gli stessi metodi di governo) (cfr. Kott 1965: 6). Il modello attanziale che sottende *Ubu* con le sue tre sequenze essenziali (presa di potere-esercizio del potere-cacciata) ne fa, come sostiene Henri Béhar, un'opera archetipa più che derivativa (1980: 42).

Molto si è dibattuto sull'importanza e sul significato del debito di Jarry nei confronti di Shakespeare. *Ubu roi* non contiene personaggi shakespeariani veri e propri, come fa notare Ruby Cohn che lo esclude, quindi, dalla sua ampia silloge di imitazioni shakespeariane ("I cannot quite justify its inclusion in this book since *Ubu* does not 'contain Shakespeare's own characters' in *propria persona*", 1976: 51). Nonostante la libertà con cui viene adottato il paradigma shakespeariano, non mancano tuttavia riferimenti puntuali a *Macbeth*². Uno dei

2 Struttura, intreccio e personaggi richiamano l'originale con molta più precisione di quanto appaia a prima vista. Ubu è un alto ufficiale di Venceslas come Macbeth lo è di Duncan; entrambi ricevono un'onorificenza per i loro

maggiori studiosi di Jarry, Henri Béhar, riconosce l'importanza dei nessi fra le due opere: "Sans penser pour autant qu'il y ait imitation d'une pièce à l'autre (les différences seraient plus importantes que les ressemblances), il faut avouer que la parodie surgit du parallélisme, surtout si l'on songe à l'identité de certaines situations, comme la scène de la tentation, au début" (1980: 62). La scena della tentazione, appunto, ci dà la misura dell'intenzione parodica di Jarry, riducendo a cinque repliche le lunghe scene tormentose in cui Macbeth dopo molte esitazioni cede alla terribile sfida di Lady Macbeth. Il ritmo accelerato annulla lo spessore psicologico dei personaggi e ne fa risaltare il carattere di fantocci.

I rimandi intertestuali, tuttavia, non si limitano a *Macbeth* ma vi sono riferimenti anche a *Re Lear*, *Amleto*, *Giulio Cesare*. Le contaminazioni da altre tragedie indicano che il rapporto di derivazione e derisione si esplica anche rispetto al macrotesto shakespeariano oltre che alla tragedia individuale di *Macbeth*. Il debito verso Shakespeare viene umoristicamente riconosciuto nella dedica dell'opera; il Père Ubu, nel gioco di rovesciamenti, non è solo il tiranno ma anche il prototipo del tragediografo: "*A donc le Père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript*" (Jarry 1985: 20). Il gioco di parole bilingue

servizi. Anche se non ci sono forze soprannaturali a tentare Ubu, la Mère Ubu ricopre lo stesso ruolo di Lady Macbeth, come lei mettendo in dubbio la virilità del marito per le sue esitazioni. Dopo il delitto, Macbeth e Ubu si abbandonano entrambi ad ogni sorta di delitti efferati di cui sarà vittima anche il compagno fedele d'avventure, Banquo in un caso e Bordure nell'altro. Infine l'erede del re ucciso, Bougrellas o Malcolm, si metterà a capo delle forze straniere (russe per Jarry, inglesi per Shakespeare) che finiranno per spodestare il tiranno. I richiami più precisi non sono molto numerosi, ma se ne possono individuare alcuni:

- *Ubu*: Le roi Venceslas est encore bien vivant; et même en admettant qu'il meure, n'a-t-il pas des légions d'enfants? *Mère Ubu*: Qui t'empêche de massacrer toute la famille et de te mettre à leur place? (I. i; 1985: 24). Cfr. *Macbeth* I. iii. 108: *M*. "The Thane of Cawdor lives" e III. ii. 37-39: *M*. "Thou know'st that Banquo and his Fleance lives. *L.M.* But in them, nature's copy's not eterne. *M*. There's comfort yet, they are assailable".

- *Mère Ubu*: Ah! bien, Père Ubu, te voilà devenu un véritable homme (I. i; 1985: 25). Cfr. i vari accenni alla virilità di Macbeth, ad esempio *Macbeth* I. vii. 49: "When you durst do it, then you were a man".

- *Bordure*: Moi je suis d'avis de lui ficher un grand coup d'épée qui le fendra de la tête à la ceinture (I. vii; 1985: 37). Cfr. *Macbeth* I. ii. 22-23: "he unseam'd him from the nave to th' chops / And fix'd his head upon our battlements".

Varie altre corrispondenze testuali minori vengono citate dalla dott.ssa Sandra Planetta nella sua tesi di laurea "Due riletture francesi del *Macbeth*" sostenuta presso l'Università di Sassari nell'anno accademico 1993-1994.

sostituisce *pear=poire* a *spear* sicché il nome di Shakespeare viene tradotto in "*Hoche-poire*" (crolla-pera invece di crolla-lanza). Indubbiamente con questo lazzo Jarry inferisce un duro colpo alla bardolatria e all'idealizzazione di Shakespeare, di cui il maggior artefice ottocentesco fu Coleridge quando affermava: "Shakespeare is of no age [...] nor, I may add, of any religion, or party or profession. The body and substance of his works came out of the unfathomable depths of his own oceanic mind" (Hawkes 1959: 78). *Ubu Roi* sarà il primo colpo di piccone al monumento a Shakespeare, precludendo alla demitizzazione della figura del bardo in atto nella critica contemporanea.

Nato come dissacrazione dell'idea del vate portatore di valori universali che trascendono i tempi e del modello di tragedia stessa, *Ubu roi* è un'opera iconoclasta che si inserisce nella storia delle avanguardie come la Gioconda con i baffi di Marcel Duchamp. *Ubu roi* mette in discussione il genere tragico stesso come sistema di significazione. La parodia, scrive Mirella Billi, è "una forza capace di liberare le forme dalla stretta soffocante delle convenzioni e dalla morte nello stereotipo per creare, da quelle stesse che mette in discussione, altre autonome, consentendo così il processo di sviluppo e trasformazione degli istituti letterari" (1993: 13). In Jarry possiamo constatare la morte della tragedia – per usare il titolo, divenuto ormai paradigmatico, del libro di George Steiner – ma nel contempo egli tiene a battesimo un genere nuovo, il teatro dell'assurdo.

L'assurdo del teatro di Jarry, tuttavia, non deriva tanto dal suo rapporto parodico con l'ipotesto quanto dall'inventiva verbale, dalla comicità spiazzante, dai personaggi iperbolici e dalle situazioni schematiche e incongrue.

Il linguaggio di *Ubu* è frutto di una riflessione ludica sui codici linguistici, di un gioco di creatività sfrenato che si esplica al livello della grafia (*phynance*), delle deformazioni di parole comuni (*merdre*), di incongrui neologismi (*tuder, oneilles, gidouille*), e di associazioni nuove per indicare, ad esempio, le insegne derisorie del potere ubuesco (*bâton à phynance, croc à merdre, casque à Physique, ciseau à merdre*). Jarry gioca anche con i registri del linguaggio, associando volentieri arcaismi e volgarismi ("M.U. Oh! Voilà du joli, Père Ubu, vous estes un fort grand voyou. P.U. Que ne vous assom'je, Mère Ubu!": I. i; 1985: 23). Al livello più semplice la provocazione proviene dal fanciullesco uso di un linguaggio scatologico con ben 33 ripetizioni della forma per così dire eufemistica *merdre*. Forme retoriche tipiche della satira quali l'*amplificatio*, le elencazioni, o al contrario la *degradatio*, la riduzione, portano ad un ulteriore stravolgimento del linguaggio. Tali manipolazioni hanno un effetto comico di per sé, indipendentemente dal confronto con il linguaggio poetico dell'ipotesto. Secondo i maggiori critici di Jarry, la trasgressività dell'opera e la sua natura avanguardistica si fanno sentire soprattutto al livello di linguaggio (Béhar 1980 e 1985; Arrivé 1976, il quale addirittura parla di opera metalinguistica e di ossessione semiotica).

Ma la forza trasgressiva e comica dell'opera risiede soprattutto nella creazione di un personaggio abnorme, deforme, patologicamente vile, crudele, ingordo e che, tuttavia, " nous ressemble (par le bas) à tous"³. Concordiamo con Jacqueline Sessa quando afferma che "[e]lle est bien regrettable cette mode de n'étudier Jarry que sous l'aspect linguistique! L'originalité de son entreprise n'apparaît pas toujours à la lumière de ces analyses. Il nous semble que la volonté de dérision universelle se révèle aussi par les détournements de situations, les déformations qu'il fait subir aux personnages" (1978: 136). Ubu, incominciando dal palindromo del nome e dalla rappresentazione grafica che ne fece Jarry – un fantoccio ridicolo col cappuccio conico che nasconde la testa a pera e una spirale disegnata sulla pancia enorme –, è diventato, per l'assurdo cinismo delle sue azioni arbitrarie e il mondo stralunato in cui si muove, un mito moderno.

Il carnevalesco, represso ma presente anche nell'ipotesto al livello, per esempio, della *Porter scene* o delle streghe, irrompe in piena forza in *Ubu Roi* attraverso l'irreprimibile buon umore apparente nell'inventiva verbale dei fantastici ed allegri neologismi coniaty da Ubu così come attraverso la diegesi e il tono infantile e sfrenato della *pièce*. Non è necessario il confronto con il banchetto shakespeariano dell'atto IV perché la scena del ricevimento degli Ubs (il nome che Jarry dà alla coppia) nell'Atto I espliciti tutta la sua comicità. Nel menu troviamo "Soupe polonaise, côtes de rastron [animale immaginario dell'infanzia di Jarry, come annota Béhar 1985], veau, poulet, pâté de chien, croupions de dinde, charlotte russe..." e poi ancora: "Bombe, salade, fruits, dessert, bouilli, topinambours, choux-fleurs à la merdre" (I. iii; 1985: 28). Ubu, come Macbeth, tiene uno strano comportamento, ma solo con lo scopo di far fuggire gli invitati: compare infatti tenendo "un balai innommable à la main et le lance sur le festin" (I. iii; 1985: 30). Anche la scena dell'uccisione di Venceslas desta ilarità per l'assurdo gesto di Ubu che, come suo vigliacco contributo al regicidio collettivo, pesta i piedi al re (1985: 43). Vari sono gli episodi come questo dove lo scollamento fra significante e significato prelude alla modalità dell'assurdo.

Pure il *Macbett* di Ionesco è una trasposizione in chiave assurda della tragedia shakespeariana la quale, nonostante il tono comico e la derisione implicita nel titolo (la grafia *bett* suggerisce *bête*), non intende ridicolizzare l'ipotesto. Avvalendosi del rapporto dialettico con la tragedia madre, il testo più recente, nelle sue implicazioni estetiche ed ideologiche, assume una funzione critica rispetto all'episteme contemporanea e aspira ad esternare delle domande, delle

3 Jarry, "Programme d'*Ubu roi*", pubblicato in *Revue Blanche* (1897). In Jarry (1985: 132).

preoccupazioni riguardo a questioni universali.⁴ Le sottili variazioni diegetiche e stilistiche di Ionesco sull'ipotesto shakespeariano e il continuo commento costituito dalla presenza di questo in filigrana al testo moderno, ci fanno individuare una visione ancora più pessimista del mondo di quella della più cupa delle tragedie shakespeariane ("the most tremendous of the tragedies" la definì A.C. Bradley 1963: 260).

Ubu Roi è anti-shakespeariano e anti-tragico per il suo spirito beffardo. *Macbett* è anti-tragico anch'esso, ma perché non vi è possibilità di catarsi. L'anarchico Jarry, vicino nello spirito al surrealismo e al dadaismo, con le sue grottesche creazioni dimostra la paranoia e la dismisura inerente all'esercizio di ogni forma di potere: "[Jarry] va tourner en dérision la notion même d'autorité, légitime ou usurpée, politique ou domestique" (Sessa 1978: 135). L'"umanista" Ionesco è invece "anti-politico"⁵ perché i suoi interessi risiedono altrove: "nous [...] reflétons une réalité plus profonde que celle qui est politique et sociale" (Rièse: 348). Di Shakespeare si serve non per sovvertirlo, ma per trovare conferma alla sua visione essenzialista e apocalittica della storia: "Ainsi ce n'est pas de l'histoire que fait Shakespeare, bien qu'il se serve de l'histoire [...] il me présente *mon* histoire, *notre* histoire, *ma* vérité au delà des temps [...] rejoignant une vérité universelle, impitoyable" (1966: 19-20).

La trama di *Macbett*, ispirata direttamente e dichiaratamente al grande meccanismo della storia di Jan Kott, segue da vicino quella del suo grande antesignano pur parodiandola attraverso la piattezza del linguaggio, l'uso costante di circostanze iperboliche e la comica paradossalità delle situazioni. Ogni deviazione o trasformazione è d'importanza ermeneutica. Il rapporto dialettico che Ionesco instaura con *Macbeth* tende a sottolineare una visione essenzialista dell'uomo e, quindi, la presenza di valori universali nel testo rinascimentale non più riscontrabili nel mondo moderno.

Il primo, significativo scarto dal modello sta nell'incipit in cui Glamiss (personificazione di uno dei titoli di Macbeth) e Candor (Cawdor, il traditore battuto da Macbeth) – figure indistinguibili l'una dall'altra in Ionesco pur trovandosi in posizione antitetica nell'ipotesto – tramano una rivolta contro l'arciduca Duncan con parole che si fanno eco. Quando più tardi Macbett e Banco, anch'essi figure speculari, cospireranno contro Duncan, ripeteranno le parole di Glamiss e Candor illustrando la proliferazione del tradimento.

L'episodio è anche una spia di una delle modalità del comico in Ionesco. Egli ricorre a vari accorgimenti per dimostrare che il male nel mondo è ciclico e

4 "Je pose des questions, j'interroge. C'est pour ça que ce n'est pas un théâtre à message" (Murstein 1972: 615). Nel teatro di Shakespeare, Ionesco dice di trovare "une interrogation plus ample" (Ionesco 1966: 20).

5 "Well, I am an anti-political. [...] I am what people today simply call a humanist" (Bishop 1972: 98).

Macbeth costituisce la norma a differenza del suo antenato, considerato invece un mostro. Fra questi accorgimenti, i più tipici, e anche i più divertenti, sono lo sdoppiamento dei personaggi, specchio gli uni degli altri, gli automatismi del discorso e le ripetizioni di monologhi e battute per bocca di personalità diverse. Mentre in *Macbeth* la cifra dominante è il tre mistico, in *Macbeth* regna il due: vi saranno due streghe, due delitti, due spettri, e un doppio per ogni personaggio. Tiranno in una lunga serie di tiranni che si succedono attraverso delitti che si rassomigliano, Macbeth ci appare come una cellula che abbia preso a sdoppiarsi in un organismo malato colpito da un male diffuso e non più esemplare. (Cfr. "The nightmarish, sexless multiplication of males suggests the production line, or an organism gone wild", Lamont 1972: 235).

Un altro procedimento parodistico a cui Ionesco ricorre frequentemente è quello della figura retorica dell'*amplificatio*. Così il racconto di come Macbeth abbia schiacciato i ribelli Glamiss e Candor ricalca, esagerandolo, il discorso del capitano shakespeariano, e l'accenno che Macbeth e Banquo "doubly redoubled strokes upon the foe" genera la progressione geometrica dell'orrore in Ionesco:

J'en ai tué des douzaines de ma propre main. [...] Douze douzaines d'officiers et des soldats qui ne m'avaient rien fait. J'en ai fait fusiller d'autres, des centaines et des centaines. [...] Des milliers d'autres sont morts brûlés vifs. [...] Des centaines de milliers sont morts noyés dans la Manche. [...] Des millions sont morts d'épouvante ou se sont suicidés. Des dizaines de millions d'autres sont morts de colère, d'apoplexie ou de tristesse. (1972: 28)

Alle ripetizioni ed elencazioni caratteristiche del linguaggio corrispondono gesti ed azioni reiterati automaticamente e ad un ritmo accelerato – una specie di taylorismo della morte. Si veda ad esempio la scena delle esecuzioni dei 137.000 ribelli, in cui, come detta la didascalia, "passant et repassant rapidement, dans le fond, les soldats de Candor se font couper la tête sous la guillotine" mentre Lady Duncan "se lava les mains d'une façon très appuyée [...] mais [...] un peu mécanique, un peu distraite" contando i morti e commentando: "Quel spectacle émouvant". Durante tutta la scena, un cameriere serve il tè coi pasticcini e Banco grida: "Allez, vite, vite, vite!" (1972: 52-54 – che a noi suona come un'eco sinistra dello "Schnell! Schnell! Schnell!" gridato dalle SS alle Fosse Ardeatine).

Scene come questa prendono spunto da atti isolati di barbarie in Shakespeare (come la già citata punizione esemplare inflitta da Macbeth a Macdonwald: "he unseam'd him from the nave to th' chops / And fix'd his head upon our battlements" I. ii. 22-23) e con i loro eccessi portano al parossismo la dimensione del male già presente nell'ipotesto ma in dimensioni umane. "[Il fallait]" scrive Ionesco "faire un théâtre de violence, violemment comique, violemment dramatique" (1966: 12).

La scena madre del regicidio costituisce un altro momento in cui i richiami intertestuali sono particolarmente significativi. Il Duncan di Ionesco non viene ucciso nel sonno ma, novello Giulio Cesare, viene pugnalato pubblicamente dai suoi fidi mentre, come il buon re Edoardo del *Macbeth*, guarisce i malati.⁶ Nonostante la raffigurazione di Duncan in vesti di taumaturgo, il regicidio è privato della sua retorica e termina con le diciannove ripetizioni consecutive della parola "Assassin(s)", accusa che tutti i personaggi si scambiano vicendevolmente. La ripetizione ossessiva di questo grido non conferisce solennità alla scena ma anzi la colora di humour nero banalizzando l'evento e moltiplicandone la responsabilità. Maggiormente risalta, in contrapposizione, la descrizione del delitto di Macbeth come orrore indicibile ("Tongue nor heart / Cannot conceive nor name thee" II. iii. 63) o violazione di "the Lord's anointed temple" (II. iii. 67). L'uccisione di Duncan viene rappresentata cinicamente come un esempio di avvicendamento politico basato sulla legge del più forte, su quella Realpolitik che domina la *pièce* e che viene dichiarata pubblicamente da Candor condannato a morte: "Si j'avais été plus fort, j'aurais été votre souverain sacré. Vaincu, je ne suis qu'un lâche et un traître" (1972: 51).

Va anche detto che alla figura paterna e sacrale del Duncan shakespeariano, la cui uccisione evoca violazioni primordiali – regicidio, patricidio, sacrilegio, atto contro natura –, Ionesco sostituisce un Duncan rappresentante del malgoverno imperante. Il dialogo fra ipotesto e ipertesto illumina anche, per contrasto, i motivi che indussero Shakespeare a modificare le sue fonti. Il Duncan di Holinshed era più giovane di quello shakespeariano e cattivo sovrano; la successione per primogenitura non era legge e per di più, in quell'epoca, come attestano le cronache, sette re su nove ebbero accesso al trono alla stessa maniera di Macbeth. Solo manipolando i dati storici e calcando la mano sulla questione morale, Shakespeare poteva legittimare la deposizione violenta di Macbeth e le aspirazioni al trono di Malcolm. Ionesco sembra ripristinare una visione più vicina alla realtà storica ed esplicitamente dimostra che violenza, disordine e sovversione sono parte integrante del gioco politico. Ma, implicitamente, anche

6 Non concordo con l'interpretazione che dà Jacqueline Sessa della scena della guarigione degli scrofolosi da parte di Duncan: "Cette scène, nous dit Ionesco, doit être jouée 'avec gravité' et nous ne voulons voir dans ce passage aucune charge, aucune dérision. Comme le prêtre, l'oint du Seigneur qu'est le roi garde sa puissance sacerdotale tout au long de sa vie quel que soit son degré de sainteté" (1978: 148). Anche se la scena rappresenta una spia delle propensioni monarchiche dell'autore, continua a rivestire un aspetto comico non fosse altro che per il ritmo serrato con cui si succedono i malati al grido incalzante dell'ufficiale, "Au suivant"; la mente corre subito a una delle scene più comiche della commedia, quella delle esecuzioni in cui i candidati alla ghigliottina si succedono allo stesso ritmo incalzante.

l'opera shakespeariana con le sue ambiguità raggiunge lo stesso effetto ideologico.

Ancora più significative sono le trasformazioni nella conclusione dell'opera. Avendo sconfitto e ucciso Macbett (che muore esclamando "Merde"), Macol prende a prestito le esatte parole del Malcolm shakespeariano quando questi mette alla prova Macduff mentendo sulle sue virtù e attribuendosi vizi orribili. Tuttavia questa volta le parole dicono il vero. Il salvatore del regno preannuncia che diventerà un tiranno ancor più cruento del suo predecessore ("le noir Macbett semblera pur comme neige et notre pauvre pays le tiendra pour un agneau, en comparant ses actes à mes innombrables méfaits" 1972: 148) e che supererà persino la "fiendish queen" in quanto saprà "verser dans l'enfer le doux lait de la concorde" (un'immagine che congiunge "the milk of human kindness" attribuito da Lady Macbeth al marito [I. v. 17], con il latte trasformato in fielle [I. v.; 48] e il lattante scagliato lontano dal seno materno [I. vii. 54-59]). Lungi dal promettere, come Malcolm, di ristabilire l'ordine e la misura "by the grace of Grace" (V. ix. 38), Macol inizia la scalata al potere dichiarando: "De cet archiduché, commençons d'abord par faire un royaume – et je suis roi. Un empire, je suis empereur, Supra-atesse, supra-sire, supra-majesté, empereur de tous les empereurs" (1972: 148-149).

Laddove nel testo shakespeariano la critica tematica e umanistica del nostro secolo scorge una progressione dialettica verso la speranza che rinasce da una catastrofe catartica, nell'opera di Ionesco, come in quella di Jarry,⁷ vi è una circolarità negativa. Le citazioni dall'ipotesto shakespeariano per Ionesco hanno lo scopo di far risaltare la sua millenaristica visione della storia come una guerra continua, interrotta ogni tanto dalla pace, come un movimento di male in male o di male in peggio.⁸ Visione che egli vede in opposizione a quella presunta del *Macbeth*, poi codificata dalla teoria di Engels, che non vi è male nella storia che non sia compensato da un progresso storico e che il potere del bene ("the healing powers of good") finisce per cancellare il male, come sostengono Derek Traversi, George Wilson Knight, L.C. Knights e in genere la critica tematica e umanistica dagli anni trenta in poi. Se il pessimismo sulla storia e sul potere porterà Jarry verso il surreale, quello di Ionesco, non tanto ideologico quanto filosofico,

7 La stessa conclusione di Ionesco è implicita nello scettico inciso di Jarry alla sua narrazione del finale di *Ubu*: "Le Czar en fait justice, lui retire son trône dont il a mésusé, rétablit Bougrellas (*était-ce bien la peine?*)"(corsivo mio). ("Programme d'*Ubu roi*": in Jarry 1985: 132). Per entrambi i commediografi il ciclo si conclude con un ritorno alla situazione iniziale: "The wheel has turned full circle" commenta Kott a proposito dei drammi storici (1965: 6).

8 Vedasi anche "les révolutions me déçoivent énormément puisqu'elle ne sont que le rétablissement des mêmes structures" (Murstein 1972: 619).

scettico rispetto ad un'azione politica positiva, lo porterà verso la religione, una soluzione fuori dal gioco della storia.

È una delle funzioni della parodia, tuttavia, come sottolinea Mirella Billi, quella di portare "a una ridiscussione non solo del testo ma anche delle letture codificate di questo" (1993: 13). L'analisi delle differenze dei due lavori teatrali francesi rispetto all'ipotesi mette in rilievo alcuni punti di contatto con le riletture moderne di *Macbeth* e i modi in cui viene contestato il paradigma culturale rappresentato dalle interpretazioni codificate di questo. Collegare Shakespeare all'ideologia del potere fa parte ora del discorso istituzionalizzato della critica, che porta ad una percezione dei testi rinascimentali assai dissimile da quella di impianto umanistico a cui reagivano Jarry e Ionesco con i loro lavori incentrati appunto sul *topos* del potere.

Alla luce di queste due commedie, non stupisce che la più recente critica e metacritica shakespeariana faccia notare come vi sia altrettanto pessimismo nel testo shakespeariano e che il lieto fine che celebra la vittoria delle forze del bene sul male non sia che sottile ironia e opportunismo politico, mentre il testo, come quelli dei suoi epigoni, mette in questione l'autorità e il potere. In *Macbeth*, commenta Greenblatt, "authority is obviously subjected to open, sustained and radical questioning before it is reaffirmed, with ironic reservations, at the close" (1985a: 29). Anche James L. Calderwood ritiene che non vi sia una vera conclusione catartica ma solo l'inizio di un nuovo ciclo di violenza (1986: 135). Le scene finali vanno prese *cum grano salis*, suggerisce ironicamente fra le righe Marilyn Williamson:

The use of force has been legitimized by Malcolm's conformity to the lawful exercise of power in relation to the peers of the realm and by the tyranny and unnaturalness of the Macbeths. Rescue of Scotland has come from England, but from a saintly king without ambition, who has healed Scotland as he does his diseased subjects. All is sanctified by the grace of Grace (1991: 152).

Ciò che Jarry e Ionesco avevano intuito, insomma, viene ribadito dal nuovo storicismo: l'opera di Shakespeare fu ispirata dalla necessità di rassicurare il pubblico, di far sembrare legittima la presa di potere violenta di Malcom, di condannare un regicidio (quello di Duncan) e legittimarne un altro (quello di Macbeth). La consapevolezza della violenza della storia e della non perfettibilità dell'uomo non possono essere ignorate né nelle tragedie shakespeariane né in *Macbeth* e *Ubu*, che riflettono una sfiducia totale nella storia e nell'autonomia delle scelte individuali. "Nous ne sommes pas les maîtres de ce qu'on a déclenché. Les choses se retournent contre vous. Tout ce qui passe est le contraire de ce que vous vouliez qu'il arrivât. Régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l'homme, non point l'homme sur les événements"

(1972: 128) esclama Macbett nella scena del banchetto. La sua affermazione non si discosta troppo dal giudizio di Greenblatt, secondo il quale "[the] human subject [is] remarkably unfree – the ideological product of the relations of power in a particular society" (1985b: 236).

Un ulteriore punto di contatto fra critica e metacritica contemporanee e le parodie in questione va visto nella messa in dubbio non solo della libertà del soggetto ma della presenza stessa di un soggetto autonomo, dell'illusione che la tragedia parli del reale, di personaggi conoscibili, con uno spessore psicologico loro proprio. Le riletture contemporanee e le due riscritture sono entrambe determinate da una stessa episteme, frutto di una crisi iniziata con Nietzsche e, in tempi più vicini a noi, resa esplicita attraverso l'influenza di Foucault e Derrida.

L'idealismo tedesco e la critica ottocentesca avevano visto in Macbeth un essere fuori dall'ordinario, un gigante del male, ma anche un essere eccezionale per il suo coraggio, la sua energia, l'intima tortura e l'immaginazione poetica riflessa nel suo linguaggio visionario. Per Coleridge egli era "a commanding genius, meeting with an active and combining intellect, and an imagination of just that degree of vividness which disquiets and impels the soul to try to realize its images" (1987: 137). Bradley, ultimo interprete della tradizione ottocentesca di studi sul carattere, parla di "tragic grandeur" e di sublime: "To the end he never loses our sympathy. [...] There remains something sublime in the defiance with which he faces earth and hell and heaven" (1963: 364).

Non avrebbero potuto essere più lontani l'uno dall'altro i quasi coevi Bradley e Jarry, il primo con la sua fede che il linguaggio ci permetta di conoscere la personalità dei protagonisti, il secondo che nel linguaggio vede solo libero gioco e nei personaggi disumanizzati la gestualità meccanica delle marionette.⁹ E analogamente lontano dall'essenzialismo umanista è il mondo messo in scena da Ionesco, in cui l'individuo ha cessato di avere significato. Privato della sua individualità e del suo ruolo di protagonista, Macbett, attraverso una strategia caratteristica di Ionesco, è un doppione dei molti cospiratori che agiscono e si esprimono tutti nello stesso modo. Persino Lady Duncan confonde Banco e Macbett, il quale dice a sua discolpa: "Je ne ressemble plus à moi même. On me prend pour mon propre sosie. Quelquefois pour celui de Banco" (42).

È difficile provare simpatia per Ubu o per Macbett o, addirittura, distinguere quest'ultimo dagli altri personaggi della commedia. I due personaggi sono privi di spessore psicologico: grossolani, totalmente amorali e irrazionali, si lasciano guidare dall'istinto e da un insaziabile appetito. In entrambi i casi, ci troviamo davanti a un rovesciamento e a una ridicolizzazione della figura dell'eroe. Attraverso la trasformazione dell'eroe in uomo qualunque viene sabotato il concetto stesso di tragedia.

9 Proprio per il teatro di marionette fu concepito *Ubu*, chiamato in un primo tempo "Guignol"

Il Macbeth shakespeariano, invece, anche se "attore di una scena svuotata di senso, e quindi artefice di un tragico che appartiene sempre più al mondo dell'immaginario", è, nell'opinione di Serpieri, un uomo nuovo "dannato al fare [...] interprete di una soggettività" (Serpieri 1986: 265). Ma è anche vero che dal formalismo degli anni trenta in poi la critica shakespeariana tende a disinteressarsi del soggetto o a vederlo, in tempi più vicini a noi, come decentrato, incoerente, disunificato (cfr. Evans, Belsey). Come ben scrive Marengo, "[Del] soggetto, umanisticamente inteso come centro forte e irriducibile del mondo e della storia, i campi d'indagine [quali] lo strutturalismo, la semiotica, il decostruzionismo tendono a decretare l'eclissi" (1992: 51). Alla luce di una temperie critica in cui parlare di soggettività viene visto come qualcosa di arbitrario e relativo, non sono fuori posto i personaggi di Jarry o di Ionesco, di cui viene iperbolicamente sottolineata la totale mancanza di autonomia. E' a una lettura di *Macbeth* come dramma della soggettività e di una visione umanista della vita che si oppongono Jarry e Ionesco con le loro parodie. Implicitamente, attraverso le allusioni intertestuali, entrambi sottolineano la diversità ideologica dei loro testi rispetto a quello immaginato dalle letture essenzialiste.

Anche i grandi temi morali che hanno interessato la critica umanistica della prima metà di questo secolo – lo scontro fra il bene e il male, la luce e l'ombra ("life themes" e "death themes" come li chiama G. Wilson Knight) – sono assenti in entrambe le opere. Il male, ad esempio, per G. Wilson Knight ha una qualità trascendentale: "*Macbeth* shows us an evil not to be accounted for in terms of 'will' or 'causality' [...] working in terms not of 'character' or any ethical code, but of the abysmal deeps of a spirit world" (1949: 158). Inutile, invece, ricercare cause soprannaturali in Jarry e Ionesco; parlare di predestinazione; o di possessione demoniaca. Macbett – e men che meno l'osceno Ubu – non sono consapevoli di possedere un'anima ("mine eternal jewel") e, tanto meno, di poterla consegnare al "common enemy of man" (III.i.67-68). Le streghe non compaiono in *Ubu Roi* e sono trasformate, in *Macbett*, nella seduttrice Lady Duncan e nella sua accompagnatrice. L'elemento soprannaturale e il senso di una giustizia divina incombente sono assenti e, soprattutto, manca il senso di catarsi. Privo di ansie metafisiche, Macbett non prova né paura né rimorso quando lo spettro di Banco trucidato gli appare nella scena del banchetto: "Tu ne pourras me faire avoir des remords. Si je ne t'avais pas tué, tu m'aurais tué" (1972: 132), dichiara, e lo deride esclamando: "Tu viens des Enfers. Tu dois y retourner. Es-tu en ordre? Montre-moi la permission que l'adjutant de Satan t'a donnée. Es-tu libre jusqu'à minuit? Prends la place d'honneur à cette table". La sfida è ben diversa da quella di Macbeth o dal fatale invito al convitato di pietra da parte di don Giovanni.

Un radicale scetticismo è anche stato messo in luce nei testi shakespeariani. Contro la critica che tendeva a leggere *Macbeth* come "morality play" (Farnham 1950: 79), "vision of evil" o "a statement of evil" (Knight 1949: 140 e 1946: 18), si ergono i critici moderni non più convinti dell'univocità del discorso metafisico e morale di Shakespeare. Malcolm Evans, ad esempio, fa notare come in *Macbeth* sia presente un "imperfect speaking", un linguaggio ambiguo che afferma e nega ad un tempo. Se da una parte la tragedia sembra stabilire dei valori certi (il diritto divino della monarchia, le collocazioni gerarchiche all'interno della "catena dell'essere", un senso metafisico del male), dall'altra parte una controcorrente negativa ("an inescapable undertow of negation") insita nel linguaggio si oppone alle voci che affermano un ordine metafisico positivo ("a positive metaphysical 'order' which can somehow, magically, exist outside language and ideology" (1992: 70-71). Il risultato è una esautorazione della metafisica e della morale:

The *Macbeths*, with the sisters, spill over the limits of "character" to constitute the text's nothing which, in turn, constantly erodes and undermines the hierarchies of irreducible "somethings" proposed by metaphysics. To define this space of "nothing" quite simply as "evil" is to reprocess the text through a moral discourse it renders problematic. (Evans 1992: 73)

Così anche Stanley Cavell:

If Shakespeare's plays interpret and reinterpret the skeptical problematic – the question whether I know with certainty of the existence of the external world and of myself and others in it – it follows that the plays find no stable solution to skepticism, in particular no rest in what we know of God. (1987: 3)

L'utilizzo di un linguaggio volutamente svilito da parte dei due autori trova anch'esso il suo corrispettivo nella tendenza a demitologizzare l'estetica shakespeariana e le sue risoluzioni, viste come riflesso di una sensibilità poetica unificata e di una visione del mondo coerente (cfr. p. es. Wayne 1987). L'alta poesia del modello, alle cui sottigliezze ci ha sensibilizzato il New Criticism che dalla Spurgeon a Cleanth Brooks e L.C. Knights per più di una trentina d'anni ha fatto risaltare la natura poetica del dramma shakespeariano, viene demistificata dalla piattezza del linguaggio, dall'uso dello scatologico, per cui ai famosi e tanto studiati monologhi corrispondono esclamazioni quali "ça alors" o "Merde".

Ubu roi e *Macbeth* sono indubbiamente testi che hanno valori e significati autonomi, tuttavia il riconoscimento dell'ipotesto nel testo parodiante ci offre un'addizionale chiave di lettura e pone in risalto complessità insospettite, divenendo il presupposto per la loro interpretazione. La decodificazione del testo

dipende anche dalla familiarità dello spettatore con altri testi. Questi testi, tuttavia, non sono solo le opere canoniche a cui le parodie si rifanno intertestualmente, ma anche le letture canoniche degli ipotesti ("what [is] canonical [is] not so much, or not just, the text in question but the received readings of it, its normalization as a cultural icon or familiar construct" Parker 1985: vii). Fra gli ipotesti delle due commedie dovremo annoverare le interpretazioni canoniche e anche quelle opere critiche che ci portano ad interpretare in modi nuovi il testo di partenza. Alla luce di un *Macbeth* decodificato, demitizzato e trasformato – ossia letto come opera dettata da necessità politiche o tesa a legittimare ideologicamente un ordine sociale esistente – le parodie non appariranno più come opere che dissacrano il modello o ne travisano il senso, ma solo come opere che si rifanno a un certo tipo di letture.

Macbeth e le nuove interpretazioni della tragedia sono contestualmente presenti nella nostra percezione di *Ubu roi* e *Macbett*. Ma è vero anche il contrario. La lettura del *Macbeth* viene modificata dagli apporti dei suoi epigoni che mettono in luce un testo sommerso e spesso in contrasto con le letture codificate. "Plays go on growing and developing. They are capable of having a life of their own" ci ricorda Stanley Wells (1970: 108-109) e Marzola: "La scrittura teatrale apre [...] un ventaglio di significazioni la cui molteplicità si produce in relazione al passato, al presente e al futuro" (1992: 17). A questa continua trasformazione contribuisce tutto un corpus di testi precedenti e seguenti la composizione.

Macbeth stesso, d'altra parte, è un ipertesto e andrebbe letto (come fanno i critici contemporanei) alla luce degli ipotesti che contiene. La parodia s'affianca alle acquisizioni della investigazione storica per portare la tragedia shakespeariana all'interno di parametri accettabili per il presente. I testi non sono passibili di una sola interpretazione; Holinshed e il *Basilikon Doron* di re Giacomo sono contenuti nel *Macbeth* così come lo sono *Ubu roi* e *Macbett*. Vi è una molteplicità e diversità di significati possibili; le parodie vanno lette non in contrapposizione all'ipertesto, ma in collaborazione con esso per meglio farne emergere la molteplicità di sensi.

Bibliografia

- Arrivé M., 1976, *Les Langages de Jarry*, Editions Complexe, Bruxelles.
 Béhar H., 1980, *Jarry Dramaturge*, Nizet, Paris.
 Béhar H., 1985, Introduzione a Jarry A. (1985).
 Billi M., 1993, *Il testo riflesso*, Liguori, Napoli.
 Bishop Th., 1973, "A Dialogue with Ionesco", *American Society Legion of Honor Magazine*, 44, pp. 89-108.

- Bradley A.C., 1963, *Shakespearean Tragedy*, Macmillan, London.
- Calderwood J.L., 1986, *If It Were Done: Macbeth and Tragic Action*, University of Massachusetts Press, Amherst.
- Cavell S., 1987, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, C.U.P., Cambridge.
- Cézan C., 1972, "Ionesco: les paranoïaques de la politique", conversazione con Ionesco, *Nouvelles Littéraires*, 24/1/1972, p. 23.
- Cohn R., 1976, "Macbeth: Poor Players That Strut and Fret", in *Modern Shakespeare Offshoots*, Princeton University Press, Princeton.
- Coleridge S.T., 1987, "Lectures 1808-1819 on Literature", in *Collected Works*, ed. R.A. Foakes, Princeton University Press, Princeton.
- Croes M., 1971, conversazione con Ionesco, *Clés pour le spectacle*, 16/1/1971.
- Evans M., 1992, "Imperfect Speakers: The Tale Thickens", in *New Casebooks: Macbeth*, ed. A. Sinfield, Macmillan, London.
- Greenblatt S., 1985a, "Invisible Bullets", in J. Dollimore & A. Sinfield (eds.), *Political Shakespeare*, Manchester University Press, Manchester.
- Greenblatt S., 1985b, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago University Press, Chicago.
- Hawkes T. (ed.), 1959, *Coleridge on Shakespeare*, Penguin, Harmondsworth.
- Ionesco E., 1966, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris.
- Ionesco E., 1972, *Macbeth*, Gallimard, Paris.
- Jarry A., 1896, *Ubu roi*, Editions du Mercure de France, Paris.
- Jarry A., 1972, *Oeuvres complètes*, Vol. 1, Gallimard, Paris.
- Jarry A., 1985, *Ubu roi*, éd. Henri Béhar, Classiques Larousse, Paris.
- Knight G.W., 1946, *The Imperial Theme*, Methuen, London.
- Knight G.W., 1949, *The Wheel of Fire*, Methuen, London.
- Kott J., 1965, *Shakespeare our Contemporary*, Methuen, London.
- Lamont R.C., 1972, "From *Macbeth* to *Macbett*", *Modern Drama*, 15, pp. 231-253.
- Marenco F., 1992, "La politica del canone: Shakespeare e il Rinascimento nella cultura della modernità", in A. Marzola (1992).
- Marzola A. (a cura di), 1992, "Introduzione", *L'altro Shakespeare*, Guerini, Milano.
- Murstein N.K., 1972, "Une Entrevue avec E. Ionesco", *French Review*, 45, pp. 610-620.
- Parker P. & Hartman G., 1985, *Shakespeare and the Question of Theory*, Methuen, London and New York.
- Rièse L., 1972-73, "Entretiens avec E. Ionesco", *Modern Drama*, 15, pp. 347-350.
- Serpieri A., 1986, *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma.

- Sessa J., 1978, "Deux avatars derisives de Macbeth: l'*Ubu roi* de Jarry et le *Macbeth* de Ionesco", in L. Desvignes (éd.), *Travaux comparatistes*, Centre d'Etudes Comparatistes et de Recherche sur l'Expression Dramatique, Saint-Etienne.
- Shakespeare W., 1984, *Macbeth*, ed. K. Muir, The Arden Edition, Routledge, London and New York.
- Stoppard T., 1980, *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, Faber and Faber, London.
- Wayne D., 1987, *Shakespeare Reproduced*, Methuen, London.
- Wells S., 1970, *Literature and Drama, with Special Reference to Shakespeare and His Contemporaries*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Williamson M.L., 1991, "Violence and Gender Ideology in *Coriolanus* and *Macbeth*", in I. Kamps (ed.), *Shakespeare Left and Right*, Routledge, London and New York.