

ANTONELLA ZAPPARRATA

*La scelta del male e la rinuncia all'essere donna: Lady Macbeth e Bersabee*

In

*L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),  
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,  
Roma, Adi editore, 2017  
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANTONELLA ZAPPARRATA

*La scelta del male e la rinuncia all'essere donna: Lady Macbeth e Bersabee*

*Da sempre il male che seduce l'essere umano non è quello compiuto per necessità, bensì compiuto in modo consapevole, premeditando l'azione con un progetto terribile e giustificato dalla sete di potere e dall'ambizione di riuscire a sopravvivere alla morte almeno attraverso la gloria terrena. Numerosi sono, in letteratura, gli esempi di donne che hanno scelto la strada del male, affascinate dalla possibilità di diventare artefici del destino dei propri uomini, anche a costo di rinunciare alla propria femminilità ed essenza. Il presente lavoro propone il confronto di due opere della letteratura seicentesca, la tragedia Macbeth di W. Shakespeare del 1623 e il romanzo sacro La Bersabee di F. Pallavicino del 1639. Entrambe le protagoniste rinunciano al tradizionale ruolo di donna angelicata per soddisfare la propria sete di gloria, volgendosi al male, macchiandosi di omicidio la prima e manipolando le azioni dell'amante la seconda, per assicurare il trono al marito o al proprio figlio, al fine di godere, attraverso di essi, della gloria terrena. Il prezzo da pagare, in entrambi i casi, sarà la rinuncia alla propria bellezza fisica e mentale che le trasfigurerà, conducendole alla morte o all'isolamento. Si tratta di eroine che manipolano le azioni degli uomini, sfruttando l'arte della persuasione, tipicamente femminile. E' tratteggiata, così, l'immagine della donna virago che, per realizzare i suoi scopi, agisce nell'ombra di una società in cui non ha ancora un proprio spazio.*

La vita culturale-filosofica della seconda metà del Cinquecento e di tutto il Seicento europeo fu dominata dagli effetti politici e culturali della Riforma protestante e della conseguente Controriforma cattolica.

In Italia, l'egemonia della Chiesa si manifestò mediante una politica religiosa persecutoria e repressiva che si attuò con l'istituzione del Tribunale della Santa Inquisizione e della Congregazione dell'Indice. I testi ritenuti eretici venivano bruciati, così come al rogo erano destinati i loro autori. Le antiche Università italiane ed europee erano fatte strumento della Chiesa che intendeva reprimere qualunque tentativo di innovazione del sapere. La ricerca scientifica e la diffusione di nuove idee avveniva solamente nelle Accademie: a Roma nasceva, infatti, l'Accademia dei Lincei (1603), a Venezia l'Accademia degli Incogniti (1630) a Firenze l'Accademia della Crusca (1583) e a Londra la Royal Society.<sup>1</sup>

Anche in Inghilterra, il Seicento fu un secolo di sviluppi costituzionali che tentavano di limitare il potere della monarchia e, attraverso un regicidio e due rivoluzioni, gettarono le basi dell'Inghilterra moderna, protestante e democratica. Fu anche un periodo di lotte religiose in cui la chiesa anglicana si oppose al cattolicesimo, espressione dell'assolutismo monarchico, e al puritanesimo. Anche la letteratura di questo periodo s'ispirò moltissimo alle questioni religiose e alle dispute tipiche del tempo.<sup>2</sup>

In questo periodo, le prime e radicali formulazioni dell'idea femminista si svilupparono proprio a Venezia, dove furono attive donne che ebbero i mezzi culturali e morali per produrre delle idee nuove, per metterle in scritto e ingaggiare una battaglia intellettuale. Si accese, dunque, un'accanita disputa in merito alle capacità e al ruolo sociale delle donne, dal momento che le trasformazioni economiche, sociali e politiche avevano posto le premesse di una più ampia e consapevole partecipazione femminile alla vita politica, artistica e culturale, anche se molte di loro conducevano ancora una vita grama e mortificante, escluse com'erano dai livelli alti dell'istruzione e da ogni ruolo significativo e consegnate o al matrimonio o alla clausura. Concezione diffusa vedeva la donna come portatrice di peccato, per tale motivo la politica tendeva a escludere il gentil sesso, negandovi sempre il ruolo da protagonista. Nella società seicentesca qualunque azione pubblico-politica doveva, quindi, essere mediata da una professionalità maschile. Anche dal punto di vista estetico, chiare erano, per le donne, le caratteristiche da rispettare per essere considerate angeli o demoni: l'involucro esteriore del corpo diventava uno specchio, in cui si rifletteva ed era visibile a tutti l'interiorità della persona. Per questo motivo le nobildonne avevano cura di mostrarsi con un colorito chiaro, di latte, lunare come l'astro considerato femminile per eccellenza, con capelli biondi come l'oro, collo e

<sup>1</sup> I. MONTANELLI-I. R. GERVASO, *L'Italia del seicento*, BUR, Milano 2010.

<sup>2</sup> R. MARIO-M. VERGA, *La storia moderna - 1450-1870*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

mani lunghe e sottili, piedi piccoli e vita flessuosa. Le donne ammaliatrici esibivano, invece, carnagioni scure, così come capelli neri e ricci, considerati, addirittura, simbolo del male, perché la forma sinuosa ricordava sia i nodi che tengono imprigionato un uomo, sia le spire del serpente del peccato. Dal punto di vista artistico, se la donna era, finora, sempre stata oggetto d'idealizzazione da parte di poeti e novellieri, smetteva, adesso, di essere associata a canoni di perfezione, virtù e bellezza per diventare nuova e concreta protagonista delle opere del periodo. Sparì, infatti, la canonica distinzione tra bello e brutto per cui anche l'oggettiva bruttezza era ritenuta gradevole. La donna rappresentata non è più scelta solo se di nobile estrazione, ma appartenente ad ogni classe sociale.

In clima di Controriforma, le letture consigliate diffuse erano quelle di argomento religioso che assolvevano al duplice compito di *docere* e *delectare*: se il latino s'imponeva quale *conditio* necessaria per l'uso della Bibbia, la letteratura, facente leva sull'immagine piuttosto che sulla Parola, ovviava apparentemente al problema della mancata diffusione dell'antica lingua, rispondendo all'obiettivo di tradurre il messaggio religioso ad un pubblico più ampio possibile.<sup>3</sup>

In questo contesto si inserisce l'opera di Ferrante Pallavicino (1615-1644), esponente del libertinismo italiano, nato nel 1615 da una prestigiosa famiglia di lignaggio aristocratico dell'Italia settentrionale che si destreggiò nella scrittura anche di romanzi biblici.

Questo nuovo genere urtava la sensibilità censoria del tempo, volta ad osteggiare qualsiasi forma di contaminazione del sacro. Pallavicino decise, quindi, di usare i soggetti biblici per significare qualcosa d'altro, ossia per farne oggetto di discussione più che da descrizione. L'argomento biblico gli offriva solo lo spunto per confrontarsi con temi più importanti, portando all'evidenza, attraverso le figure dei suoi romanzi, i nodi problematici della ragion di stato, della giustizia e della saggia amministrazione della *res publica*.<sup>4</sup>

Una testimonianza di ciò si trova nell'introduzione, proprio, al quarto e ultimo romanzo 'religioso' di Pallavicino, *La Bersabee* (1639):

[...] con determinazione, quasi risoluta havevo stabilito di non più ingerirmi in historie sacre: È impresa, nella quale l'esito non può essere senza biasimo; perche il descriverle con forme pure di nuda historia, è un moltiplicare senza necessità le versioni della Bibbia, e dall'altro canto l'aggiungere ornamenti, è stimato da alcuni Aristarchi, un variare i sensi della Scrittura.<sup>5</sup>

Egli si muoveva, quindi, all'interno della tendenza, già primoseicentesca ed europea, a trattare i principali personaggi testamentari in chiave politica, e, più in generale, a concepire il Testo Sacro come una fonte concreta d'ispirazione per una trattatistica intenta a discutere dell'arte del governo e della gestione del potere.<sup>6</sup>

La nuova forma del romanzo religioso contrapponeva agli elementi fantastici tipici della letteratura del tempo, gli scenari e le figure dell'Antico e del Nuovo Testamento, le vite dei santi o le biografie penitenziali, mostrandosi come il prodotto della volontà ecclesiastica di effettuare una predicazione di massa attenta alle necessità del pubblico incolto e capace di redimere coloro che si erano avvicinati troppo agli insegnamenti profani.

Ben presto il problema dei romanzi religiosi si manifestò in tutta la sua evidenza: si trattava, infatti, di mettere il verosimile in rapporto con la Parola rivelata che, essendo autosufficiente e non modificabile, né rinnegabile, poteva risultare in contrasto con quanto prodotto dalla mente dell'autore.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> P. TOTARO, *Donne, filosofia e cultura nel Seicento*, CNR Servizio pubblicazioni, 1999.

<sup>4</sup> E. MUIR, *Guerre culturali. Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Laterza, Roma, 2008.

<sup>5</sup> F. PALLAVICINO, *La Bersabee*, Venetia MDC LIV, 5.

<sup>6</sup> F. ANTONINI, *La polemica sui romanzi religiosi: una lettera da Parigi di Ferrante Pallavicino*, «Studi secenteschi», vol. XXXI, 1990, 29-75.

<sup>7</sup> M. MUSCARIELLO, *La società del romanzo. Il romanzo spirituale barocco*, Sellerio, Palermo, 1979.

È chiaro che il romanzo spirituale rappresentò solo una delle molteplici risposte con le quali la letteratura barocca reagì all'incalzare di nuove strategie di persuasione volte al proselitismo. Nonostante l'intento fosse quello di rendere tale opera un mezzo per impartire un'educazione basata sugli ideali cristiani, il romanzo di soggetto biblico urtava la sensibilità censoria del tempo, volta ad osteggiare qualsiasi forma di contaminazione del sacro. Non è dunque un caso che il suo stesso promotore fu coinvolto in inconvenienti, sia pure non gravi, con le autorità ecclesiastiche.<sup>8</sup>

Trattando di soggetti biblici, Pallavicino dovette affrontare subito la questione inerente al divieto di estrarre, dalla materia testamentaria, parti che sarebbero state poi accompagnate da commenti non autorizzati, parafrasi ed invenzioni letterarie sia pure d'ispirazione devota, ma comunque profane.<sup>9</sup>

Il problema fu ben esplicito, dallo stesso Pallavicino, in una lettera indirizzata all'amico Giovan Francesco Loredan,<sup>10</sup> di poco posteriore alla stesura di questo romanzo, la quale chiarisce splendidamente il rapporto dell'autore col tipo di scrittura in questione e informa il lettore anche sul modo in cui è stata affrontata tale questione. Nel rivolgersi all'amico che stava per stampare il proprio romanzo intitolato *L'Adamo* (Venezia, 1640), Pallavicino tentò di dissuaderlo adducendo, come motivazione del suo consiglio, il fatto che la scelta di un soggetto sacro non avrebbe consentito all'ingegno del compagno di esprimersi liberamente. Dal momento che il soggetto biblico non permetteva di innovare il racconto, sarebbe stato necessario non modificare il testo in nessuna sua parte.<sup>11</sup> Questa soluzione, tuttavia, non sarebbe stata ritenuta adatta ad un letterato come Loredan, il quale, non potendo arricchire la storia, avrebbe dovuto riproporre solo formule comuni, tipiche della scrittura letteraria del tempo e perciò ormai banali.<sup>12</sup>

Avendo ormai tracciato opportunamente la differenza tra discorrere e descrivere, Pallavicino compose cinque romanzi biblici, segnando l'affiorare di una poetica a forte contenuto laico e moralistico che accompagnerà l'autore per l'intera sua produzione.

Anche nell'Inghilterra dell'età elisabettiana, la letteratura appariva intensamente impegnata a costruire, dopo tanti anni confusi e torbidi, un sentimento di unità nazionale e una comune coscienza storica su cui rinsaldare la società inglese e, contemporaneamente, la monarchia. In tale contesto, William Shakespeare (1564-1616) contribuì in modo fondamentale: considerato massimo genio della letteratura inglese e artista tra i sommi di ogni tempo e paese, Shakespeare fu soprattutto un uomo di teatro. Cimentandosi in ciascuna delle forme che la tradizione gli metteva a disposizione, se ne servì per esplorare, in modo approfondito, il mondo delle passioni e delle emozioni umane nei rapporti con la società, la natura e il destino.

Nei drammi storici, scritti verso la fine del Cinquecento, Shakespeare si riferiva agli avvenimenti che avevano preceduto le guerre civili, interpretandoli in chiave etico-religiosa e finalistica e cioè come preparazione al felice periodo Tudor. Nell'opera, l'autore lasciava immutato lo sfondo del disordine come conseguenza del rovesciamento dell'autorità e si avviava verso l'esplorazione della complessità morale dell'individuo che agiva nella storia. Dibattuto tra l'intransigenza del suo idealismo e il dubbio sulla correttezza o meno della propria azione, l'individuo compiva sempre la sua scelta influenzando così sulla storia.

Nel periodo delle grandi tragedie e delle commedie amare (1599-1608), invece, l'indagine shakespeariana si allontanò dagli eventi e dai personaggi storici e iniziò a concentrarsi su un piano più individuale. Avendo abbandonato l'idea di un universo ordinato e benefico ed essendo

---

<sup>8</sup> M. CAVARZERE, *Luca Assarino scrittore sacro e la censura ecclesiastica: alcune note su un'opera ignota e altre vicende editoriali*, «Studi secenteschi», vol. XLIX, 2008, 65-78.

<sup>9</sup> G. FRAGNITO, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Il Mulino, Bologna, 1997.

<sup>10</sup> Scrittore italiano (1607-1661), membro dell'Accademia degli Incogniti.

<sup>11</sup> ANTONINI, *La polemica...*

<sup>12</sup> Ivi.

sprofondato nell'abisso di una visione profondamente pessimistica, causata dall'inasprirsi dei conflitti religiosi e dalla fine della dinastia Tudor, il drammaturgo iniziò a presentare il quadro di un'umanità naufragata tra le forze del male. I protagonisti di tali drammi, lacerati da passioni contrastanti e incapaci di affermare una visione morale coerente, riflettevano, nelle loro storie tragiche, l'imminenza delle catastrofi di cui erano stati artefici. Lo stesso linguaggio utilizzato dai personaggi appariva violentato da emozioni prepotenti che si esprimevano in immagini cupe e nefaste.<sup>13</sup>

Ai tempi di Shakespeare, la professione teatrale era considerata di stretta pertinenza maschile, anche perché, senza donne, la compagnia poteva spostarsi per le province molto più rapidamente e a buon mercato. Gli attori si sistemavano tutti insieme nei cameroni delle locande e conducevano una vita molto faticosa, a cui una donna si sarebbe difficilmente adattata. Le esigenze dei copioni e quelle del pubblico, inoltre, imponevano all'azione un continuo movimento e una vera abilità da trasformista nel mutare di costume e d'aspetto nel minor tempo possibile, dal momento che ogni membro della compagnia sosteneva almeno quattro o cinque ruoli diversi nel corso di ogni rappresentazione.

Nonostante ciò, nelle tragedie, nei drammi storici e nelle commedie di Shakespeare le figure femminili sono numerose e sempre particolarmente significative,<sup>14</sup> visto che l'autore si trovò ad operare in un contesto in cui la rigida separazione tra i ruoli sessuali iniziava ad essere superata proprio grazie alla figura della regina sul trono d'Inghilterra e la concezione femminile era quindi, forse, meno misogina di quella italiana.<sup>15</sup>

Entrambi gli autori hanno creato personaggi femminili di grande spessore, che se da un lato rappresentavano il poco potere concesso alle donne sulla scena pubblica, dall'altro evidenziavano quanto fosse importante e fondamentale la forza femminile per la scalata al successo maschile.

Le opere esaminate in questa sede sono il romanzo religioso *La Bersabee* di Pallavicino, 1639 e la tragedia *Macbeth* di Shakespeare, 1623.

La prima è l'ultima delle opere dell'autore che sviluppano soggetti presi dalla Bibbia e tratta il tema dell'innamoramento adultero tra Re Davide e Bersabea, moglie del soldato Uria.<sup>16</sup> Al di là del mero racconto biblico, l'opera permette a Pallavicino di parlare della metamorfosi del principe in tiranno e della corte come luogo in cui si consumano «i conviti della fortuna».<sup>17</sup> La passione amorosa serve qui ad illustrare il concetto, caro alla morale politica seicentesca, della trasfigurazione oppressiva del principato a causa dell'incapacità di controllare razionalmente la sfera degli istinti e, conseguentemente, del prevalere degli interessi personali sul bene comune. Riferendosi al re Davide, l'autore così scrive:

L'autorità della sua grandezza, proibiva la continuatione de gl'affanni, che gli stimoli dell'appetito, ò l'impazienza delle cupiditadi, causano, in chi non può, ciò, che vuole.

<sup>13</sup> D. TRAVERSI, *An Approach to Shakespeare*, 2 voll., Mass Market Paperback, Londra, 1969.

<sup>14</sup> O. G. BROCKETT, *Storia del teatro*, Saggi Marsilio, Venezia 1998.

<sup>15</sup> E. KRIPPENDORFF, *Shakespeare politico: drammi storici, drammi romani, tragedie*, Fazi, Roma, 2005.

<sup>16</sup> La vicenda di Bersabea s'incrocia con quella di Davide. Questi, al culmine del suo potere, s'innamora della moglie di Uria, e approfittando che il marito è impegnato in guerra commette adulterio e rende gravida la donna. Per nascondere il misfatto richiama Uria dal fronte col pretesto di concedergli in premio del suo valore una notte con la moglie, ma il soldato resta fedele alla divisa e si rifiuta persino di entrare in casa. Allora Davide lo rispedisce sul campo di battaglia assegnandoli una missione pericolosa in cui perde la vita. Bersabea può dunque risposarsi. A questo punto il profeta Natan accusa il re dell'adulterio commesso e predice la morte imminente del figlio così concepito, come effettivamente accadrà. Bersabea, che teme l'ira di Adonia, il figlio che Davide ha avuto con la concubina Aggith e che è l'erede legittimo al trono, tuttavia già assegnato a Salomone, preme affinché questi sia incoronato al più presto. Alla morte di Davide, Adonia chiede in sposa Abisag, un'altra concubina del padre, ma Salomone, interpretando la richiesta come una rinnovata rivendicazione del regno, lo fa giustiziare.

<sup>17</sup> F. PALLAVICINO, *Bersabee*, 56

Stimava forse, che ad un grande..., fosse disdicevole il desiderare, e non possedere ciò, che bramava. Ne è meraviglia, che in Rè altrimenti santo e prudente si fondasse questa politica, propria più di Tiranno, che di Principe.<sup>18</sup>

Innamoratosi di Bersabea, spiata al bagno mentre era nuda e definita «la Circe, che trasforma i Precipi, per altro saggi e prudenti, in perversi Tiranni»,<sup>19</sup> Davide è l'emblema del passaggio dall'uno all'altro stato, perché non accetta l'idea di dover frenare le sue passioni e, convinto che anche gli istinti dovessero cedere al suo volere, dimentica le sue virtù. Egli è fortemente intenzionato a possedere la donna, e tenta di sedurla inviandole una lettera in cui esprime chiaramente le sue intenzioni. Dall'unione tra i due, immediatamente accettata da Bersabee, deriverà una gravidanza che Davide tenterà di attribuire ad Uria, richiamandolo dal fronte e regalandogli una notte con la moglie. Il giovane soldato, però, a differenza del suo Re, riuscirà a tenere a bada i suoi istinti, rinunciando alle grazie femminili per non distrarsi dal compito militare a cui vuole a tutti i costi tener fede. Ecco subito tracciata la differenza tra il buono e il cattivo principe: Davide è l'esempio negativo che, poiché non ha saputo frenare le sue passioni, sarà dapprima punito con la morte del figlio illegittimo, ma in seguito perdonato perché pentitosi e ripagato con una vita lunga e fertile; Uria, invece è l'esempio positivo che vede il rispetto della causa comune come sua massima priorità e in nome di questo ideale è disposto anche a rinunciare a godere della propria moglie, pur di non distrarsi. Nonostante ciò, morirà per volere di Davide, che lo manderà al fronte in prima linea e non verrà quindi ripagato per la sua fedeltà.

Sotto questo profilo, l'autore calca appositamente la descrizione delle virtù di Uria e della fedeltà mostrata nei confronti di Davide proprio per dare maggiore risalto all'ingiustizia da questi commessa. L'autore ricava da tale particolare una massima di carattere universale:

Quindi apprendano i cortegiani, che gl'extraordinarij, e singolari favori de Precipi, tengono celate venenose insidie. Tutte le gratie de Grandi, servono ad inebriare chi le riceve, acciòché non vedendo i pericoli, non fuggono i precipitij della propria fortuna.<sup>20</sup>

Di contro ad una consolidata tradizione letteraria che ha fatto di Davide l'esempio senza macchie del sovrano terreno, guida spirituale del suo popolo che subisce i colpi della fortuna con l'autocontrollo proprio di chi detiene un ruolo di comando,<sup>21</sup> l'autore ci presenta un sovrano divenuto per passione debole ed ingiusto, sedotto da una donna che non a caso presta il nome al titolo dell'opera a significare a quale tipo di dominio egli fu sottoposto.

Anche Shakespeare, nella tragedia esaminata, sfrutta l'occasione del racconto per offrire allo spettatore una descrizione del buon principe asserendo, attraverso il dialogo tra il principe Malcom e il nobile Macduff, che il vizio e la lussuria sono degne solo di un tiranno, mentre la giustizia, la fermezza, la modestia e la devozione sono le uniche qualità degne di un buon Re.

Le virtù che si addicono ad un re, come giustizia, sincerità, temperanza, fermezza, generosità, perseveranza, clemenza, affabilità, devozione, pazienza, coraggio, forza, io non ne ho neanche un pizzico.<sup>22</sup>

Interessante appare il confronto tra le due protagoniste femminili delle opere in questione: nell'opera italiana, l'incontro tra Davide e Bersabee avviene già nelle prime pagine del romanzo, quando la donna è alla fonte, intenta a lavarsi e Davide la vede per caso. Ritorna, così, il *topos* del bagno pubblico come momento e luogo del possibile peccato. Le parole del re sono le

<sup>18</sup> Ivi, 23

<sup>19</sup> Ivi, 60.

<sup>20</sup> Ivi, 56.

<sup>21</sup> M. BOCIAN, *I personaggi biblici. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, U. Kraut e I. Lenz, (con la collaborazione di), Mondadori, Milano, 1997.

<sup>22</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, Atto IV, scena III, Fabbri Editori, Milano, 1968.

seguenti: «[...] bella donna nuda è veleno potente che una goccia bevuta nelle coppe degli occhi infetta d'amore l'anima e i pensieri[...]».<sup>23</sup>

Anche la descrizione fisica di Bersabee risponde pienamente ai *topoi* dell'epoca: dorata la chioma, rosee le guance, stelle per occhi e rubini per labbra, corpo come neve e nave di latte. Dal punto di vista morale, invece, il giudizio di Pallavicino non è altrettanto positivo: Bersabee avrà due tragiche notizie, la morte del marito Uria e quella del figlio concepito, con Davide, nel peccato e Pallavicino giudicherà severamente la reazione di pianto della donna. Le lacrime alla notizia della morte del marito sono definite, infatti, false moine che simboleggiano la falsità tipicamente femminile; allo stesso modo le lacrime versate per la morte del figlio sono copiose e impossibili da consolare a causa della debolezza del suo sesso che la rende appunto irragionevole.

Durante la prima parte del romanzo, quindi, Bersabee sarebbe caratterizzata da estrema bellezza, altrettanta debolezza; falsità ed irragionevolezza, caratteristiche attribuite a tutte le donne nel Seicento.

Nella seconda parte della storia invece, la donna è ormai invecchiata e ha perso così i suoi attributi estetici, la chioma è divenuta argentea, scarse le guance, rugosa la pelle latte; in cambio essa però inizia ad esercitare il suo potere maggiore, cioè quello della strategia e del convincimento dell'uomo. Bersabee, infatti, intercede presso Davide per fa sì che il trono passi al loro figlio Salomone, piuttosto che al primogenito Adonia e a tal fine pungola l'orgoglio del Re, ricordandogli la promessa fatta in passato di lasciare il trono a Salomone ed esagerando le gesta di Adonia, che tentava di ottenere il trono non per concessione del padre, suo re, ma attraverso l'acclamazione del popolo. Bersabee insinua nella mente di Davide il dubbio secondo cui lasciar Adonia libero di fare avrebbe significato che il suo tempo era finito, già prima della sua morte. Il re, colpito così nell'orgoglio, accetta di incoronare Salomone prima del tempo, permettendo a Bersabee di diventare madre di un re e di poter godere delle sue grandezze.

Alla morte di Davide, anche Adonia si reca da Bersabee chiedendole di intercedere presso Salomone affinché gli desse in sposa la concubina di Davide, dal momento che i due non avevano mai consumato il loro legame. In realtà Adonia vuole la donna solo per tentare di riconquistare il trono, sfruttando l'adorazione che il popolo aveva per questa fanciulla caduta in disgrazia alla morte del re. Il potere femminile è ancora una volta ritenuto fondamentale per il successo delle gesta maschili, tanto che Pallavicino giunge ad affermare che avere una donna come complice, quando sono necessari gli inganni, è segno di sicuro successo.<sup>24</sup>

Data la semplicità e l'irrazionalità tipiche di Bersabee, la donna non comprende le vere intenzioni di Adonia, presto smascherato dal saggio Salomone che invece lo condanna a morte. Il personaggio di Bersabee è descritto come una donna che accetta il corteggiamento del suo Re e per nulla si preoccupa della fedeltà da mostrare a suo marito. Sembrerebbe interessata solo a raggiungere una posizione sociale più in vista, ma se non le fosse capitata l'occasione propizia, nulla avrebbe fatto spontaneamente per raggiungere lo stesso obiettivo. Consapevole che solo un uomo avrebbe potuto regalarle il desiderato innalzamento sociale, quando il Re l'abbandona fuori dalla reggia perché ormai vecchia e non più in grado di soddisfare le sue esigenze, ella tenta di restare in auge sfruttando la possibile potenza del figlio e a tal fine intercede per farlo incoronare re. Il suo potere è esercitato attraverso l'uso sapiente della parola, infatti con i suoi discorsi e le sue lettere riesce sempre a convincere, senza doversi macchiare più di tanto di alcuna colpa. La sua è l'arte della dialettica e della retorica che, accompagnate da un'estrema bellezza, riescono a scalfire anche la virtù di quello che doveva essere l'uomo più saggio di tutti. Bersabee, però, morirà vecchia e sola nella sua casa, senza l'affetto di un marito che avrebbe potuto accompagnarla fino alla fine dei suoi giorni: la sua scelta, ripagata con il diventare prima regina e poi madre del re, non le ha comunque permesso di essere per sempre felice. Ne viene fuori quindi un personaggio quasi passivo che semplicemente sfrutta un'occasione, nata causalmente da un incontro fortuito con il Re, per cambiare la sua vita, ma nonostante il

<sup>23</sup> F. PALLAVICINO, *La Bersabee...*, 13.

<sup>24</sup> Ivi, 85.

cambiamento avvenuto non riesce comunque a raggiungere la felicità. Forse, se Bersabee non fosse mai andata quel giorno alla fonte, non sarebbe mai diventata regina e non avrebbe così causato la morte del buon Uria, che, da marito fedele e ligio al dovere quale si è mostrato, le avrebbe potuto regalare quella felicità tanto ambita.

La shakespeariana Lady Macbeth, invece, sceglie liberamente di fare del male. Anche in questo caso il desiderio che muove le sue azioni è quello di diventare moglie del futuro Re di Scozia: avvertito dalla profezia di tre streghe, sul suo futuro regale Macbeth si confida con la moglie la quale, impaziente e desiderosa, organizza un piano omicida per far fuori i possibili avversari di suo marito e cioè il vero re di scozia e l'amico Blanquo, colpevole solo di aver ricevuto una profezia altrettanto felice.

Lady Macbeth viene presentata al pubblico come una donna dalla forte personalità, dotata di sentimenti e passioni estreme. Queste caratteristiche sono già ben delineate quando appare per la prima volta in scena, mentre legge la lettera che il marito le ha inviato, per raccontarle della profezia beneaugurante che le streghe gli hanno comunicato. Da questo momento in poi l'unico suo scopo sarà farlo salire al trono. La relazione tra i due coniugi è veramente particolare: Lady Macbeth è per suo marito sia moglie che madre. Sa che egli ha degli scrupoli, quando si tratta di raggiungere la meta con mezzi poco puliti e quindi sa bene anche che dovrà spronarlo e convincerlo, per portarlo a stringere quello scettro che gli è stato promesso e profetizzato. Nei suoi discorsi traspare chiaramente a chi sia associata la determinazione e a chi la debolezza. Essa conosce bene il mondo in cui vive, un mondo dominato dagli uomini, e si rende conto di dover far spazio in sé a qualità tradizionalmente maschiline per raggiungere il potere.

La prima analogia tra Bersabee e Lady Macbeth si manifesta già nella loro entrata in scena, entrambe impegnate nella lettura di una lettera, la prima quella in cui Davide le confessa il suo interesse e la seconda quella in cui il marito le racconta della profezia. Entrambe entrano in scena in privata solitudine e non dialogano né interagiscono con alcun personaggio. Confinata nella sfera della casa e della famiglia, le donne, infatti, potevano essere rappresentate solo come soggetti di cura e dedizione e non come soggetti di quel desiderio di riconoscimento che motiva e giustifica la ricerca del potere. L'attenzione del lettore è quindi guidata immediatamente sull'occasione che renderà le due donne colpevoli. L'identità femminile è costruita su un rigido dualismo, che contrappone il polo positivo della Madre generativa a quello negativo della Madre divorante.<sup>25</sup> Ciò che in realtà lega questi due opposti è l'assenza di una collocazione sociale dell'aggressività, fisica o psicologica femminile che spinge la donna a introiettare una posizione sottomessa, irascibile o eventualmente altalenante tra le due possibilità.<sup>26</sup>

La violenza in generale e l'atto dell'uccidere in particolare sono socialmente connotati come atti maschili, un vero e proprio tabù, per superare il quale le donne devono sfruttare altre arti, come la strategia, nel caso di Bersabee o, nel caso di Lady Macbeth, la capacità di snaturare la propria femminilità. Nel momento in cui decide di uccidere il re Duncan, Lady Macbeth, infatti, in un feroce monologo chiede agli spiriti della notte di snaturarle il sesso, tradizionalmente debole, di donna e trasformarla in un essere crudele, capace delle azioni più terribili. Le immagini del soliloquio rendono l'atmosfera terrificante; la presenza del corvo, solitamente uccello del malaugurio, degli spiriti, dei pensieri mortali, della crudeltà, del sangue, della notte, dell'inferno e del buio contribuiscono a rendere ancora più spaventosa l'atmosfera.

Venite, spiriti che agitate pensieri di morte  
snaturate in me il sesso,

<sup>25</sup> E. NEUMANN, *La grande madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Astrolabio, Roma, 1981.

<sup>26</sup> M. VALCARENGHI, *L'aggressività femminile*, Mondadori, Milano, 2003.



riempitemi tutta, da capo ai piedi,  
della più crudele ferocia!  
Condensate il mio sangue, chiudete in me ogni via,  
ogni accesso al rimorso, che nessun pungente ritorno di pietà  
naturale scuota il mio truce proposito  
o metta indugio tra esso e il suo compimento!  
E voi, ministri di assassinio, ovunque siate,  
nelle vostre invisibili forme, al servizio della malizia umana  
venite alle mie mammelle di donna e prendetevi il mio latte  
in cambio del vostro fiele!  
Vieni densa notte, avvolgiti nei più foschi fumi d'inferno  
affinchè il mio acuto pugnale non veda la ferita che apre, né il cielo possa spiare  
alle cortine delle tenebre per gridare:  
Ferma! Ferma<sup>27</sup>!

La donna sacrifica completamente la sua femminilità per portare a termine l'omicidio del re e lo fa rinunciando a due elementi tipicamente femminili, simbolo della maternità, quali il seno ed il latte, che chiede agli spiriti di sostituire con il fiele. La Lady vuole essere resa sterile per poter non generare più sentimenti femminili che la renderebbero troppo debole, dal momento che essi sono già pericolosamente presenti in Macbeth. Per attuare tale metamorfosi deve rinunciare alla prerogativa materna di nutrire il proprio figlio da se stessa. Lady Macbeth chiede di rinegoziare il patto della sua identità sessuale, chiede che questa non sia più caratterizzata dalla maternità e dalle sue virtù e qualità: entrambe la condannano, infatti, ad un destino di genere rappresentato come naturalmente avverso alla violenza omicida e quindi anche estraneo al desiderio di potere, all'ambizione, perché socialmente e psicologicamente costretto alla riproduzione, alla cura e alla vita segregata. Si apre quindi lo spazio per un gesto tipicamente moderno: quello di un'identità sessuale che si soggettivizza in modo estremo, radicale, perché non vuole essere determinata né dalla sua anatomia fisica, né dalla costruzione sociale del suo genere.

A rovesciare e rinnegare gli stereotipi tipici del genere femminile concorre anche il forte carattere di Lady Macbeth che la rende una donna di ferro, capace anche di ascoltare parole indicibili all'orecchio femminile, come quelle riguardo l'omicidio di Duncan da lei stessa causato, a differenza di Bersabee, che invece è facilmente incline al pianto e per questo ritenuta debole e falsa.

Lady Macbeth non è rappresentata da Shakespeare come una donna priva di femminilità, anzi è una donna che deve lottare per dominare proprio quella natura femminile che, se da un lato la spinge a cercare la felicità dell'uomo che ama, dall'altro può esserle d'ostacolo per il suo scopo e quindi va rifiutata. Nel dramma, non si può fare a meno di notare che tutti i personaggi femminili sono all'origine della malvagità e della violenza. Sono le streghe, infatti, con la loro profezia a scatenare l'ambizione di Macbeth e ad acuire le sue pulsioni aggressive, così come sarà poi Lady Macbeth a giocare il ruolo della stratega per il destino del marito. Macbeth diventa quindi solo uno strumento di morte in mano alle donne.

L'aggressività dei personaggi femminili lascia ancora più turbati, rispetto a quando appartiene al genere maschile, perché ribalta i canoni tradizionali che raffigurano le donne come portatrici di conciliazione e saggezza. Il comportamento di Lady Macbeth indica, invece, che esse possono essere crudeli e spietate quanto gli uomini. L'unica differenza nel raggiungimento degli obiettivi è che, per via delle convenzioni sociali o a causa della propria vigliaccheria, Lady Macbeth utilizza il sotterfugio e la manipolazione psicologica piuttosto che la violenza, come Bersabee utilizza la propria arte dialettica per convincere gli uomini e manipolarne le azioni.

Anche la fine di Lady Macbeth, come quella di Bersabee, non coincide con la mania di grandezza tipica del personaggio: nell'atto quarto, l'oracolo delle streghe permette, infatti, a

---

<sup>27</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth*... Atto I, scena V, v. 41.

Macbeth di ritrovare il suo potere e staccarsi definitivamente dalla simbiosi con la regina. Mentre lui gode nel suo delirio di onnipotenza, continuando a macchiarsi di colpe, la regina vive, invece, la sua tragica parabola, che la porta, inesorabilmente, verso una follia e una morte consumate in solitudine. La scena del sonnambulismo, causato dal rimorso da lei provato per gli atti commessi, è l'ultima in cui la vediamo: essa è completamente dominata dal gesto incontrollabile del continuo strofinio delle sue mani, con il quale cerca di mandar via un'immaginaria macchia di sangue. Questo atto così semplice è in realtà una sorta di contrappasso al quale la donna è costretta. Nel quinto atto la ritroviamo come un oggetto da osservare che ha perso ogni connotazione umana. Nulla di lei ci fa più pensare alla donna risoluta e volitiva che abbiamo incontrato nei primi atti; la sua debolezza è mostrata senza pietà e tutto ciò che ha detto precedentemente al marito per incoraggiarlo ora torna a tormentarla. Come Bersabee, quindi, la sua vita, i suoi desideri e la sua potenza si consumano e si spengono come una fiammella che non ha più combustibile per continuare a bruciare.

Ma perché Lady Macbeth e Bersabee tengono così tanto a che i propri uomini diventino re? Bersabee è ormai sola e vorrebbe solo essere gratificata da quel figlio frutto del suo peccato, mentre Lady Macbeth, non avendo eredi maschi, considera suo marito come l'unico figlio che ha e vuole quindi il meglio per lui. C'è un legame tra madre/figlio e moglie/marito eterno e fortissimo che li lega a doppio filo, dal momento che entrambi gli uomini non possono raggiungere la regalità e quindi il potere senza l'aiuto delle donne, le quali a loro volta possono essere felici solo nella contemplazione della realizzazione maschile. Non è un caso, infatti, che la solitudine di Bersabee venga alleviata solo dall'incoronazione di Salomone, mentre la fragilità di Lady Macbeth venga fuori proprio a mano a mano che il legame tra re e regina si indebolisce. L'isolamento a cui sono costrette porta la prima, colpevole all'inizio di essersi sottomessa passivamente alla volontà di uomo e divenuta dopo stratega per il destino del figlio, ad una morte nell'oblio assoluto; la seconda, essendo stata causa di omicidi e quindi soggetto attivo nella scelta del male, alla follia e poi al suicidio. Sembrerebbe impossibile per le protagoniste trovare uno spazio sulla scena pubblica se non facendo immensi sacrifici, come perdere la propria bellezza e femminilità, in cambio di una luce che le illumina per qualche istante, seppur come mera luce riflessa.