

“DIE THAT GEHÖRT DEM MENSCHEN” Il *Macbeth* di Schiller

SERENA SPAZZARINI
UNIVERSITÀ DI GENOVA

Abstract – This *paper* lays the groundwork for an analysis of Friedrich Schiller’s adaptation of William Shakespeare’s *Macbeth* as the result of his mature ‘Kantian’ thinking (1801). For the first time, this study intends to reflect on the relevance of ‘Kantianism’ to Schiller’s translation choices in his German version of Shakespeare’s tragedy. In this version the tragic hero, besides demonstrating a manly awareness of his own actions, he experiences the limitedness of time with which his sensitive instinct confronts him.

Keywords: Friedrich Schiller; *Macbeth*-adaptation; Schiller’s translations; Kant’s moral philosophy; Kantianism.

Se una penna qualunque, tranne quella dello Schiller, avesse osato di alterare, omettere, aggiungere un solo concetto a questo miracolo di tragedia, sarebbe stata una profanazione. Ma chi ardirebbe dar tale accusa al sommo tragico alemanno, che se a lui non si appaja del tutto, gli va di poco lontano?

(Andrea Maffei: Schiller 1863, p. 2).

1. Introduzione

Con successo di pubblico, il 14 maggio del 1800 Schiller mise in scena il suo *Macbeth* al Teatro di Corte di Weimar, curando personalmente le prove per la prima. La pubblicazione avvenne invece l’anno seguente presso l’editore Cotta di Tübingen (Schiller 1801).

Sebbene l’idea di adattare il dramma shakespeariano risalga al 1782, fu soltanto negli anni 1796-1799 che l’autore riprese (e portò a termine) il progetto. L’adattamento, insieme ad altre opere straniere che l’autore tradusse durante gli ultimi anni della sua vita, rispondeva all’esigenza di arricchire il repertorio teatrale nazionale con nuovi lavori, in una fase della vita di Schiller in cui la collaborazione con Goethe costituì - non raramente - il movente di talune scelte estetico-artistiche.

Schiller non aveva una buona conoscenza della lingua inglese e, di fatto, fino alla fine del III atto si affidò alle traduzioni di Wieland e di Eschenburg, rispettivamente del 1762-1766 e del 1775-1782. Lo stesso, però, si rese conto della fondamentale necessità di lavorare direttamente sul testo originale soltanto quando cominciò effettivamente a leggerlo. È così che in una lettera indirizzata a Goethe del 2 febbraio 1800, leggiamo quanto “der Geist des Gedankens” - ‘lo spirito del pensiero’ - dell’“Original” avesse assunto per Schiller un effetto “viel unmittelbarer”, ‘molto più immediato’ perciò rispetto ai due predecessori, grazie al quale l’autore poté finalmente penetrare il vero significato del dramma (Borcherdt 1949, p. 363).¹

Fu dunque durante la stesura del *Wallenstein* che Schiller si interessò alla tragedia shakespeariana: in una lettera che lo stesso indirizza a Goethe (e che reca la data del 28 novembre 1796), l’autore si riferisce esplicitamente al *Macbeth*, riflettendo su come il destino poco incida sull’*Unglück*, la ‘sfortuna’ dell’uomo, e di come piuttosto sia l’errore commesso dallo stesso a tracciare l’esito infausto della sua esistenza (Borcherdt 1949, p. 362). La diabolica premonizione delle streghe non innescherebbe alcun fatale automatismo, se l’uomo non intendesse volontariamente commettere omicidio pur di affermarsi come sovrano, e così placare la devastante ambizione che lo divora.

Schiller riadattò alcune scene, tralasciò alcuni passaggi di certo effetto sul pubblico (come ad esempio l’assassinio cruento della famiglia di Macduff), inserì alcune sequenze dialogiche, didascalie e dettagli che mettersero in rilievo la decisa volontà dell’uomo di compiere l’omicidio e rendessero manifeste le tragiche conseguenze di un comportamento immorale. Oltre a voler affinare il gusto del suo pubblico, certamente egli voleva che lo spettatore riuscisse a distinguere le insidie che si celano dietro a comportamenti del genere, così da non cadere nell’accattivante rete di una passione smodata. Il teatro come mezzo educativo, in questo senso, non poteva che mirare all’educazione sia della *sensibilità* che della *razionalità* dello spettatore.

Ogni individuo poteva perciò meditare su quanto vedeva rappresentato in scena, cercare di risolvere quei conflitti interiori che si innescano quando realtà concreta e volontà personale sembrano vicendevolmente sfidarsi, e di conseguenza tendere a una conciliazione tra sensibilità e razionalità, ovvero una “pacificazione del contrasto” (Pareyson 1983, p. 61), che solo attraverso l’arte si poteva pensare di raggiungere. Di tutto questo Schiller aveva posto le basi nella sua *Rede* del 1784 - il ‘discorso’ che aveva tenuto di fronte alla *Kurfürstliche Deutsche Gesellschaft* e che avrebbe poi rielaborato con il titolo *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* -,² ne aveva poi dato ripetutamente prova attraverso la sua produzione teatrale e, più recentemente,

¹ Tutte le citazioni dal *Macbeth* di Schiller sono tratte da questa edizione.

² Sarà nei saggi *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* e *Über die tragische Kunst* (entrambi del 1792) che l’autore riprenderà sostanzialmente la materia impostata nella *Rede*.

aveva manifestato l’impellente necessità di una mediazione estetica tra il sensibile e il razionale nelle *Briefe über die ästhetische Erziehung* (1795).

Se le soluzioni adottate da Schiller per la sua versione del *Macbeth* sono certamente da ricollegare ai temi da lui sostenuti nei suoi trattati di estetica, esse dimostrano anche come egli abbia attualizzato questo tragico eroe caratterizzandolo come un uomo kantianamente lacerato. Nonostante il confronto con la letteratura dedicata al “kantismo schilleriano” lasci ipotizzare l’ardua fattibilità di un percorso di indagine che possa condurre a una riflessione nuova sulla complessità del rapporto Schiller-Kant, come dimostrano i più recenti studi, il tema “che più ha resistito all’usura dei tempi”³ non sembra ancora essersi esaurito.

L’indagine qui proposta, che per la prima volta riflette sulla rilevanza del ‘kantismo’ nelle scelte traduttive di Schiller, intende perciò contribuire a studiare *il poeta* Schiller del “periodo in cui [...] si diede prima a ricerche storiche e poi a ricerche filosofiche”, periodo che, secondo Pareyson, “non fu fecondo dal punto di vista artistico [...] fu anzi un’interruzione, in cui Schiller, quasi per prender lena per i suoi ultimi capolavori, sentì il bisogno di chiarirsi a sé stesso” (1983, p. 187).

Nella prima parte del presente saggio si analizzeranno alcuni passi dell’adattamento di Schiller e le implicazioni interpretative che essi dischiudono, mentre nella seconda parte si discuteranno queste scelte alla luce della filosofia morale kantiana.

2. Alcuni passi della versione tedesca

Una delle prime modifiche del testo riguarda i versi 3-4 (I, i),⁴ ovvero la battuta della strega nella quale, attraverso l’antitesi, emerge immediatamente il significato profondo della tragedia shakespeariana, quel senso che anche Giorgio Melchiori ha definito come “la compresenza [...] del bene e del male” (1994, p. 506):

FIRST WITCH

When shall we three meet again?
In thunder, lightning, or in rain?

SECOND WITCH

When the hurly-burly’s done,
When the battle’s lost and won.

³ Nonostante l’affermazione di Perone risalga al 1982 (p. 61), essa appare tuttora attuale: a quanto attesta la *Marbacher Bibliographie* (2015) - l’ultima pubblicata - sono sette i saggi apparsi nel 2014 e recanti nel titolo un esplicito riferimento al rapporto Schiller-Kant. Essi sono i numeri 97, 99, 100, 101, 104, 122, 129 (Riedel, pp. 375-382).

⁴ Tutte le citazioni da *Macbeth*, sia per l’originale shakespeariano che per la traduzione italiana, sono tratte da Melchiori (1976).

(I, i, vv. 1-4)

Erste Hexe

Wann kommen wir drei uns wieder entgegen,
In Donner, in Blitzen oder in Regen?

Zweite Hexe

Wann das Kriegstümmel schweigt,
Wann die Schlacht den Sieger zeigt.

(I, i, vv. 1-4)

Qui Schiller omette dunque “lost and won” per sostituirlo con il sostantivo composto *Kriegstümmel* (‘mischia/tumulto di guerra’), che accentua la rilevanza della guerra, tanto più sottolineata dalla presenza di *Schlacht* (‘battaglia’) ad annunciare come il caos morale in cui si troverà il protagonista comincerà quando egli sarà il vincitore della battaglia.

Dopo l’ottavo verso, però, Schiller non esita a introdurre la problematica della moralità: dilatando il discorso fra le tre streghe con una sequenza di nove battute, l’autore insinua anche nel mondo delle *Hexen* il problema della libertà morale:

Erste Hexe

Aber die Meisterin wird uns schelten,
Wenn wir mit trüglichem Schicksalswort
Ins Verderben führen den edlen Helden,
Ihn verlocken zu Sünd’ und Mord.

Dritte Hexe

Er kann es vollbringen, er kann es lassen;
Doch er ist glücklich, wir müssen ihn hassen.

Zweite Hexe

Wenn er sein Herz nicht kann bewahren,
Mag er des Teufels Macht erfahren.

Dritte Hexe

Wir streuen in die Brust die böse Saat,
Aber dem Menschen gehört die That.

Erste Hexe

Er ist tapfer, gerecht und gut:
Warum versuchen wir sein Blut?

Zweite und dritte Hexe

Strauchelt der Gute und fällt der Gerechte,
Dann jubilieren die höllischen Mächte!

(Donner und Blitz)

Erste Hexe

Ich höre die Geister!

Zweite Hexe

Es ruft der Meister.

Alle drei Hexen

Padok ruft. Wir kommen! Wir kommen!
Regen wechsle mit Sonnenschein!

Häßlich soll schön, schön häßlich sein!
 Auf! durch die Luft den Weg genommen!
 (Sie verschwinden unter Donner und Blitz)
 (I, i, vv. 10-29)

Le streghe, che riflettono sul proprio comportamento, timorose di essere punite dalla *Meisterin* (la ‘maestra’, Ecate), dimostrano un’autonoma coscienza morale anche se, più che a loro stesse, lo domandano retoricamente al pubblico. Ripetutamente le *Hexen* esitano (v. 10; v. 21), ma sono anche certe che a prendere la decisione finale dovrà essere solo e soltanto l’eroe (vv. 18-19). In questo dialogo, queste creature vengono così connotate come umanamente timorose ed esitanti.

È ancora una scena in cui sono presenti le streghe a essere sostanzialmente modificata da Schiller. Si tratta della storia del marinaio, vittima di un sortilegio, che Shakespeare colloca nel I atto, terza scena e che nella versione tedesca viene sostituita con la ballata del pescatore (I, iv). Serenamente e gioiosamente intento a rammendare la rete da pesca, il pescatore viene maledetto da una strega irritata dal suo canto felice: guarda caso, il pescatore ben presto trova un tesoro, si illude di essere diventato ricco, “und lebte wie der verlorne Sohn” (I, iv, v. 120; “Come il figliuolo/ Prodigio, ei visse”: Schiller 1863, p. 18), mettendo perciò da parte il suo umile lavoro e dimenticandosi del suo bel canto sereno. Quando il tesoro svanisce, egli decide di suicidarsi fra le onde del mare. In entrambi i casi, quello del pescatore e quello di Macbeth, però, né il fato, né il potere diabolico – ingannatore e seducente – delle streghe potrebbero nulla, se non fosse l’uomo a decidere di accettare un facile guadagno, tradendo *in primis* la propria coscienza morale. Il pescatore preferisce gozzovigliare nel vizio, perdendo la quieta serenità del suo animo. Macbeth ottiene la corona regale a prezzo di un omicidio. Cupidigia per il primo, ambizione per il secondo: in ogni caso, entrambi vittime (consapevoli) di una passione smodata.

Quella che però nel caso del pescatore è la rovina di *un* uomo, in quello di Macbeth trascende l’esistenza del singolo individuo per coinvolgere i destini di un intero paese. L’azione che il generale scozzese compie ha delle ricadute che si ripercuotono in un raggio di azione che supera i limiti di una singola esistenza. Egli uccide il Sovrano.

Al centro del suo *Macbeth*, Schiller pone la virile consapevolezza di un uomo di fronte alla volontà di commettere omicidio. Nella coscienza del protagonista il terribile atto prende immediatamente forma concreta. Nella lettera che Macbeth indirizza alla moglie, e che avrebbe la funzione di informarla della profezia e del futuro regale che attenderà la coppia – anche se in realtà non ce ne sarebbe bisogno poiché il valoroso generale sta per arrivare (Lombardo, p. 59), e lo farà addirittura entro il tempo della medesima scena –, in questa lettera Schiller modifica il soggetto del primo enunciato. Per Schiller,

e per lo stesso Macbeth, non sono le streghe ad averlo incontrato nel giorno della vittoria, ma è stato *lui* a incontrarle, e scriverà infatti: “Ich traf sie grade an dem Tag des Siegs”, “Io mi avvenni in color nel giorno istesso/ Della battaglia” (Schiller 1863, p. 33).

They met me in the day of success, and I have learned by the perfectest report
they have more in them than mortal knowledge.
(I, v, vv. 1-3)

Ich traf sie grade an dem Tag des Siegs,
Und die Erfüllung ihres ersten Grußes
Verbürgte mir, sie wissen mehr als Menschen.
(I, ix, vv. 346-348)

Un soggetto che si pone al centro dell’azione, a sottolineare quanto l’azione appartenga all’uomo. Chi per prima coglie l’angosciante situazione in cui la coscienza di Macbeth si sta crogiolando è la moglie: Schiller accentua questo aspetto e lo esplicita attraverso le parole di Lady Macbeth, la quale ammonisce severamente il marito, esortandolo a non lasciarsi sopraffare dal dubbio:

Only look up clear:
To alter favour ever is to fear.
Leave all the rest to me.
(I, v, vv. 70-72).

Nur heiter, Sir,
Denn wo die Züge schnell verändert wanken,
Verrät sich stets der Zweifel der Gedanken!
In allem andern überlass’ dich mir!
(I, xi, vv. 424-427)

A differenza di Shakespeare, che per definire l’omicidio nelle diverse scene si avvale di alcune perifrasi, Schiller solitamente esplicita. Nella versione tedesca del secondo soliloquio di Macbeth (I, vii) l’assassinio si connota – anche nella coscienza del tragico eroe – immediatamente come ‘assassinio proditorio, a tradimento’: per Schiller, e per Macbeth, è infatti un *Meuchelmord*, niente altro dunque che quello che sarà, tradimento e omicidio, omicidio per (e con) tradimento. In questo secondo soliloquio il protagonista, parlando in prima persona, prende pienamente coscienza della sua responsabilità morale: ma, mentre in Shakespeare egli non si esprime in prima persona se non a partire dai vv. 12-13, in Schiller, ancora una volta, la coscienza della responsabilità affiora prima: l’autore infatti anticipa questa consapevolezza, come si legge già al settimo verso della scena (v. 475).

He’s here in double trust:
First, as I am his kinsman and his subject

(I, vii, vv. 12-13)

Wenn dieser Mordstreich auch das Ende wäre,
 [...]

 Wegspringen wollt' ich übers künft'ge Leben!
 (I, xiv, vv. 473-475)

Non solo, a differenza di Shakespeare, Schiller ha inserito una didascalia (Macbeth è “allein, gedankenvoll”, egli è ‘solo, pensieroso’) all’inizio della scena che, sì, da un lato intende indicare l’angoscia interiore e la solitudine di quest’uomo, ma anche la consapevolezza dell’atto che sta per compiere. Anche i riferimenti all’assassinio di Duncan appaiono espliciti: oltre al *Meuchelmord*, troviamo *Mordstreich* (‘colpo assassino’) e *Todesstreich* (‘colpo mortale’), intensificando così l’intenzione di commettere regicidio. Disambiguando il significato di talune espressioni, avvalendosi di vocaboli univoci e direttamente riconducibili alle intenzioni omicide di quest’uomo, Schiller rende manifesta di fronte allo spettatore la consapevolezza dell’atto da parte del protagonista. Macbeth è lucidamente conscio delle proprie intenzioni.

Nel terzo soliloquio (II, i), quello che nell’originale rappresenta il momento dell’effettiva decisione di macchiarsi del delitto, quando la mente dell’uomo è visibilmente turbata e sconvolta dall’allucinazione del pugnale - proiezione reale del suo pensiero -, Schiller si avvale di un’interiezione imperativa che enfatizza il desiderio impaziente e volitivo da parte del tragico eroe di appropriarsi dell’arma letale. “Komm!” (v. 613; ‘vieni!’). Anche l’ulteriore interiezione di cui l’autore si serve, “Furchtbares Bild!” (v. 615; ‘tremenda immagine’), denota la distanza che l’atto ha già assunto di fronte alla coscienza di Macbeth:

Is this a dagger which I see before me,
 The handle toward my hand? Come, let me clutch thee -
 I have thee not and yet I see thee still!
 Art thou not, fatal vision, sensible
 To feeling as to sight?
 (II, i, vv. 33-37)

Ist dies ein Dolch, was ich da vor mir sehe,
 Den Griff mir zugewendet? Komm! Laß mich dich fassen!
 Ich hab' dich nicht und sehe dich doch immer.
 Furchtbares Bild! Bist du so fühlbar nicht der Hand,
 Als du dem Auge sichtbar bist?
 (II, iii, vv. 612-616)

Un atto che per il protagonista non è più latente nella profonda coscienza, bensì proiettato di fronte a lui. Come afferma Lombardo, poco “importa se Macbeth non sa se sia una spada materiale, percettibile ai sensi come alla vista [...] o

una spada della mente [...]. La spada è in ogni caso reale, perché è reale lo stato d'animo che la produce", così come è "reale il delitto che si approssima materialmente ma che è stato spiritualmente già compiuto" (1983, p. 98). E, come abbiamo visto, in Schiller ciò è reso ancor più evidente dall'uso di queste due interiezioni, ma anche dall'esplicitazione dei termini: *il poeta* tedesco sostituisce infatti i pronomi che si riferiscono al pugnale e alla mano (v. 41), con i sostantivi *Dolch* ('pugnale') e *Hand* ('mano'). E se si tiene conto del fatto che questa versione era stata redatta pensando alla messa in scena, la sostituzione dei pronomi – che poco inciderebbero sull'effetto scenico, laddove lo spettatore coglierebbe l'immediatezza della parola fusa all'azione – segnala l'esigenza di far corrispondere l'azione immaginata alla realtà della parola. Un delitto "spiritualmente già compiuto", lo abbiamo detto, e in Schiller questo diventa *pensiero* che è fatto *realtà*.

I see thee yet, in form as palpable
As this which now I draw.
(II, i, vv. 40-41)

Ich seh' dich immer, so leibhaftig wie
Den Dolch, den ich in meiner Hand hier zücke.
(II, iii, vv. 619-620)

E se la consapevolezza dell'atto che Macbeth sta per compiere non esclude il fatto che fino alla fine egli possa redimersi, nella scena del delitto vero e proprio Schiller enfatizza la tematica della *colpa*. Laddove, in Shakespeare, Lady Macbeth non ne fa minimo cenno, Schiller accentua invece la tragica colpevolezza con cui l'uomo ha commesso omicidio:

LADY
My hands are of your colour; but I shame
To wear a heart so white
(II, ii, vv. 64-65)

Lady (zurückkommend).
So ist die blut'ge That von uns hinweg
Gewälzt, und jene tragen unsre Schuld
Auf ihren Händen und Gesichtern.
(II, iv, vv. 726-728)

Nessuna profezia, nessuna *lingua* di donna (vedi I, v) può farsi carico dunque della dannazione di un uomo che, *bewusst*, consapevolmente, ha secondato i piani diabolici che sono germogliati nella sua anima. La coscienza morale di Macbeth non potrà mai scagionarsi, e di questo l'uomo è consapevole. Di fronte all'esortazione della moglie, che lo incita a "non perdersi miseramente in fantasie del pensiero" (II, ii, vv. 71-72), Macbeth risponde "Conscio d'un

opra tal più mi tormenta/ Che se tolta mi fosse ora e per sempre/ La conoscenza di me stesso” (Schiller 1863, p. 59): *conscio* dunque di una tale *That*, un’azione tale, l’uomo è tormentato.

LADY

Be not lost
So poorly in your thoughts.

MACBETH

To know my deed ’twere best not know myself.
(II, ii, vv. 71-73)

Lady

O sei ein Mann!
Verlier’ dich nicht so kläglich in Gedanken!

Macbeth

Mit dieser That bewußt zu sein! O besser,
Mir ewig meiner selbst nicht mehr bewußt sein!
(II, iv, 737-738)

Le streghe, donne pur loro, lo avevano preannunciato già nella prima scena del I atto, e val la pena qui ricordarlo: “Wir streuen in die Brust die böse Saat,/ Aber dem Menschen gehört die That” (vv. 18-19), “Noi gittiamo il mal seme nel core;/ Ma dell’opra l’uom sempre è signore” (Schiller 1863, p. 12): “die That”, l’azione, ‘appartiene all’uomo’.

Anche nel quarto (e ultimo) soliloquio di Macbeth (III, i), quello che anticipa l’omicidio di Banquo, Schiller rende manifesta la consapevolezza del protagonista di aver commesso un terribile atto mortale: ormai spietato assassino ed efferato tiranno, per Schiller l’omicidio di Duncan ha coinciso con l’uccisione – la morte – della coscienza morale di Macbeth. L’uomo, reo di una colpa irreversibile, sa di aver perduto per l’eternità la pace dell’anima, di aver “Den Frieden [s]einer Seele hingemordet” (v. 1019; ‘distrutto la pace della [sua] anima’).

For Banquo’s issue have I filed my mind,
For them the gracious Duncan have I murdered,
Put rancours in the vessel of my peace,
Only for them.
(III, i, vv. 64-67)

Für Banquos Enkelkinder mein Gewissen
Befleckt, für sie den gnadenreichen Duncan
Erwürgt, für sie, allein für sie, auf ewig
Den Frieden meiner Seele hingemordet.
(III, iii, vv. 1016-1019)

3. Questioni di filosofia morale

Ripetutamente, riflettendo su alcune soluzioni adottate da Schiller, abbiamo introdotto il concetto di *coscienza morale*, precisando in che modo l'autore abbia volutamente di/mostrato come la coscienza morale del suo Macbeth si profili fermamente di fronte all'errore che egli sta per commettere. Non possiamo che concordare dunque con Peter-André Alt, quando afferma che Schiller nel suo *Macbeth* “[läßt] einsichtig werden, wie stark das Geschick des Individuums von seinem eigenen Willen abhängt” (2000, p. 486). Quanto, tuttavia, vorremmo qui aggiungere è che in questa versione del dramma shakespeariano si può rintracciare pienamente la riflessione ‘kantiana’ di Schiller. Questa *Bearbeitung*, lo ricordiamo, venne elaborata e messa in scena esattamente in quegli anni in cui l'autore, abbandonata l'accademia e l'insegnamento, si era dedicato nuovamente allo studio della filosofia - quella di Kant prima di tutte -, concependo i suoi più noti saggi di filosofia ed estetica, che di questi studi trasudano, e componendo i suoi ultimi drammi, nei quali il drammaturgo affronta la questione della *libertà morale* alle prese con la *tangibilità* della storia. Un eroe tragico, dunque, kantianamente discusso, perché nella versione tedesca del *Macbeth* Schiller mette a frutto le sue riflessioni ‘kantiane’.

Al centro del dramma vi è infatti la problematica della coscienza morale, del fatto che ogni individuo sa di *dover agire* in un certo modo, perché è la sua ragione a dirgli che ciò è legittimo. Né il beneficio personale, né i pungoli della *Sinnlichkeit* (della ‘sensibilità’), né i condizionamenti sociali o le pressioni affettive possono convergere quindi – in nessun modo – con il dovere dettato dalla ragione. E se è in questa frattura che l'uomo vive un insanabile contrasto fra ciò che la ragion pratica ordina e ciò a cui è mosso dalla sua natura sensibile, egli sa anche che la legge morale dettata dalla ragion pratica *deve* essere universale. Essa è così per ogni uomo, non può che essere diversa da qualsiasi altro motivo contingente, quelli che invece muovono Macbeth: l'ambizione, le profezie delle streghe, le diaboliche parole di Lady Macbeth. La frattura nella quale precipita dunque la volontà umana, tra le limpide esigenze della ragion pratica e le incalzanti pressioni della natura sensibile dell'uomo, rappresenta lo spazio entro il quale si può affermare la libertà del soggetto. È in questo territorio che l'individuo può sottrarsi al determinismo naturale, vincere la resistenza che il *dovere* morale incontra, e *volontariamente* obbedire all'imperativo categorico. È solo nel mondo sensibile quindi che la legge morale può compiersi.

Letta la missiva, Lady Macbeth teme che la *natura* del marito possa essere di ostacolo alla realizzazione della grandezza agognata, che essa sia “troppo piena del latte dell'umana bontà” (I, v, vv. 15-16). Forse, però, Macbeth sarebbe meno condannabile, se Shakespeare non ci avesse mostrato

questi lati del suo carattere: se quest'uomo non avesse mostrato dubbi o sentimenti, forse potrebbe suscitare la nostra pietà. Non si può assolvere invece l'uomo che ricaccia ogni umano dubbio nel buio della propria coscienza e che uccide in sé ogni umano sentimento per commettere omicidio.

Se l'uomo fosse solo un essere naturale, egli opererebbe sempre e solo per istinto, senza mai dover superare il contrasto tra le circostanze empiriche e il dovere. Se, d'altra parte, egli fosse un agente morale mosso solo da pura ragione, egli non proverebbe alcuno sforzo nell'agire sempre moralmente. Trasgredendo la legge morale, l'imperativo categorico – obbligatorio, universale e senza condizioni (di Kant) –, Macbeth lega per sempre il suo destino all'*azione* che ha commesso. La solitudine di Macbeth, ripetutamente enfatizzata da Schiller attraverso le didascalie che egli intenzionalmente inserisce, è dunque la solitudine di un uomo la cui libera volontà non accetta la legge universale razionale, e che proprio per questo non può partecipare della dimensione trascendentale che solo l'osservanza della morale autonoma può creare. La volontà di Macbeth è quella di un uomo che non ha saputo emanciparsi dalla sensibilità, che non ha saputo lasciarsi guidare dalla ragione.

Nella sua interpretazione del dramma shakespeariano, Schiller non ha però soltanto caratterizzato il soggetto *Macbeth* come uomo che dimostra, *ex negativo*, come un soggetto morale debba (e voglia) agire secondo una libera volontà, ma ha anche dato consistenza alla ragione pratica di kantiana ascendenza: sulla scena Schiller dimostra come la morale, pur derivando dalla conoscenza, non possa che sorgere dalla condizione dell'essere umano in quanto essere umano che stabilisce le norme di comportamento al di fuori e al di là della causalità deterministica del mondo fenomenico⁵. Trasgredendo la legge morale, d'altronde, Macbeth dimostra, ancora una volta *ex negativo*, la *possibilità* della “finalità della natura” di marca kantiana⁶.

In ognuno di questi casi, sia per il poeta che per il filosofo, l'uomo deve giocare la partita in *questo* mondo, e nella versione di Schiller anche Macbeth ne è consapevole. Diversamente che in Shakespeare, il Macbeth del *Trauerspiel* non soltanto esperisce l'antitetica “compresenza del bene e del male” in sé stesso, ma anche la limitatezza del tempo cui il suo istinto sensibile lo pone: limitandosi a *sentire*, Macbeth intrappola sé stesso nel mondo, senza giungere a quell'unità conoscitiva che gli permetterebbe di ambire alla compiutezza esistenziale. L'individuo Macbeth di *Schiller* lega infatti l'azione che commetterà (il “Mordstreich”) alla “Zeitlichkeit”, a quel concetto di temporalità che costituisce un punto nevralgico dell'esperienza del singolo individuo, e che pone la questione in aperto dialogo speculativo e morale (non solo) con Kant:

⁵ Il riferimento è qui alla *Critik der praktischen Vernunft*, pubblicata nel 1788.

⁶ Si veda la *Critik der Urtheilskraft*, pubblicata nel 1790.

MACBETH

If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly. If the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success – that but this blow
Might be the be-all and the end-all! – here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come.

(I, vii, vv. 1-7)

Macbeth (allein, gedankenvoll).

Wäre es auch abgethan, wenn es gethan ist,
Dann wär' es gut, es würde rasch gethan!
Wenn uns der Meuchelmord auch aller Folgen
Entledigte, wenn mit dem Toten alles ruhte,
Wenn dieser Mordstreich auch das Ende wäre,
Das Ende nur für diese Zeitlichkeit –
Wegspringen wollt' ich übers künft'ge Leben!

(I, xiv, vv. 469-475)

Nel soliloquio del *Macbeth* tedesco irrompe così la riflessione sulla temporalità, riflessione che, come osserva Giovanna Pinna, è “un elemento cruciale del discorso schilleriano” (2012, p. 77). Perché, se nell’opposizione della *Person* allo *Zustand*, della persona allo stato, si esplicita il confronto delle forze antitetiche che operano nella sfera umana, “resta [...] la contraddizione insanabile tra l’essenza dell’uomo e la finitezza della sua esistenza temporale” (Pinna 2012, p. 77). Quando, nel III atto, seconda scena, Lady Macbeth esorta il marito a non lasciare che i suoi pensieri si occupino delle “cose senza rimedio”, Schiller affida proprio alla lingua di colei che era stata capace di inquinare la scena del delitto affinché la colpa ricadesse sui servi addormentati di Duncan lapidarie parole che sostanziano la colpa che dannerà per sempre questa coppia di assassini, tenendoli legati per sempre alla *temporalità* e alla *contingenza*:

Things without all remedy

Should be without regard; what's done is done.

(III, ii, vv. 11-12)

Auf Dinge, die nicht mehr zu ändern sind

Muß auch kein Blick zurück mehr fallen! Was

Gethan ist, ist gethan und bleibt's.

(III, v, vv. 1099-1101).

Anche se il peccatore si rifiuta di pensare al misfatto perpetrato, la colpa dunque macchia indelebilmente la sua anima. È la colpa che *bleibt* - una colpa che ‘rimane’ - a diventare l’eterno presente della coscienza degli assassini. Ben presto Lady Macbeth sarà condannata a vivere la realtà di quelle terribili parole

con le quali aveva stabilito lo spazio temporale entro il quale si sarebbe compiuta la morte violenta dell'ignaro Duncan: “O never/ Shall sun that morrow see!” (I, v, vv. 59-60), “Oh! Mai sole vedrà quel domani!”. E Macbeth, lo sappiamo, prima di perire nel duello finale, sarà tormentato dalle urla dei due servi e dallo spettro della sua vittima.

4. Conclusioni

Alla luce delle possibili implicazioni interpretative di ascendenza kantiana che le scelte traduttive di Schiller prospettano in questa versione del *Macbeth*, è dunque ammissibile sostenere che *il poeta* Schiller avesse plasmato il linguaggio teatrale del dramma shakespeariano affinché lo spettatore (e il lettore) tedesco del 1800 se ne potesse servire come strumento di conoscenza, e rielaborare così la concezione del proprio mondo attraverso l'esperienza soggettiva di una riflessione filosofica, che solo attraverso l'arte poteva essere realmente *vissuta* nel suo divenire.

Fino a che punto si tratti di debito speculativo nei confronti di Kant, o piuttosto di “sintonía” con le tesi kantiane⁷ è, in questo specifico caso, una questione che non può che rimanere aperta, considerando gli anni in cui la versione tedesca del *Macbeth* venne portata a termine da Schiller: resta tuttavia il fatto che chi conosceva profondamente Schiller constatava come “das Charakteristische” del suo “Geist” fosse la coesistenza di due tendenze, la poetica e la filosofica, come scriveva Wilhelm von Humboldt all'amico il 4 agosto del 1795 (Schiller, Humboldt 1830, p. 120).

Non può stupire infine il fatto che Giuseppe Verdi - secondo quanto attestò Frits Noske (1976) - per la sua interpretazione del soggetto di *Macbeth* si avvale dell'adattamento schilleriano secondo la traduzione che di esso ne fece Maffei⁸, pur non escludendo “la possibilità che alcune parti del libretto derivino dalla tragedia originale” (Noske 1976, p. 201). Verdi si sarebbe servito dunque di questa, che a ben ragione può essere definita una “*illuminata* interpretazione del dramma” (Noske 1976, p. 197).

⁷ Si utilizza qui il concetto secondo la perspicace tesi recentemente sostenuta da Macor (2011, 2015).

⁸ Lo sfasamento cronologico tra la redazione del libretto verdiano (1846) e la pubblicazione a stampa della traduzione del Maffei (1863) non smentirebbe la tesi di Noske, secondo il quale “la traduzione del *Macbeth* di Schiller era già stata completata diciassette anni prima della sua pubblicazione” (Noske 1976, p. 201).

Bionota: Serena Spazzarini è ricercatrice a tempo determinato per il settore scientifico disciplinare L-LIN/13 (Letteratura Tedesca), in servizio dal 28 giugno 2013 presso il Dipartimento di Lingue e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Genova. Ha partecipato a diversi convegni presentando interventi di Letteratura e Cultura Tedesca, si è occupata della prima traduzione in lingua tedesca del *Principe* di Machiavelli (pubblicando un saggio presso Rodopi e partecipando, con una lunga postfazione, all'edizione critica curata da Joachim Gerdes presso la casa editrice tedesca *edition scriptum*); sta attualmente portando a termine la curatela dell'edizione critica del manoscritto della prima traduzione del *Galateo* di Monsignor Giovanni Della Casa.

Recapito autore: serena.spazzarini@unige.it

Riferimenti bibliografici

- Alt P.A. 2000, *Schiller. Leben-Werk-Zeit*, Zweiter Band, Beck, München.
- Borcherdt H.H. (Hrsg.) 1949, *Schillers Werke. Nationalausgabe. Dreizehnter Band. Bühnenarbeiten. Erster Teil*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar.
- Kant I. 1788, *Critik der praktischen Vernunft*, Johann Friedrich Hartknoch, Riga.
- Kant I. 1790, *Critik der Urtheilskraft*, Lagarde und Friedrich, Berlin/Libau.
- Lombardo A. 1983, *Lettura del Macbeth*, Neri Pozza Editore, Vicenza.
- Macor L.A. 2011, *Die Moralphilosophie des jungen Schiller. Ein Kantianer ante litteram*, in High J.L., Martin N. and Oellers N. (eds.), *Who Is This Schiller Now? Essays on His Reception and Significance*, Boydell & Brewer (Camden House), Rochester, pp. 99-115.
- Macor L.A. 2015, *Renovando el canon filosófico. Schiller antes, después y más allá de Kant*, in “Con-Textos Kantianos. International Journal of Philosophy” 2 [noviembre], pp. 287-309.
- Melchiori G. 1994, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma/Bari.
- Noske F. 1976, *Schiller e la genesi del “Macbeth” verdiano*, in “Nuova rivista musicale italiana” 10 [2], pp. 196-203.
- Pareyson L. 1983, *Etica ed estetica in Schiller*, Mursia, Milano.
- Perone U. 1982, *Schiller: la totalità interrotta*, Mursia, Milano.
- Pinna G. 2012, *Introduzione a Schiller*, Laterza, Roma/Bari.
- Riedel N. 2015, *Marbacher Schiller-Bibliographie 2014. Internationales Referenzorgan zur Forschungs- und Wirkungsgeschichte*, in “Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft” 59, pp. 355-434.
- Schiller F. 1792, *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen*, in “Neue Thalia” 1 [1], pp. 92-125.
- Schiller F. 1792, *Über die tragische Kunst*, in “Neue Thalia” 1 [3], pp. 176-228.
- Schiller F. 1795, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in “Die Horen” I (1, 2, 6).
- Schiller F. 1801, *Macbeth. Ein Trauerspiel von Shakespear zur Vorstellung auf dem Hoftheater zu Weimar eingerichtet von Schiller*, in der J.G. Cotta’schen Buchhandlung, Tübingen.
- Schiller F. und Humboldt W. 1830, *Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm v. Humboldt. Mit einer Vorerinnerung über Schiller und die Gang seiner Geistesentwicklung von W. von Humboldt*, in der J.G. Cotta’schen Buchhandlung, Stuttgart/Tübingen.
- Schiller F. 1863, *Macbeth. Tragedia di Guglielmo Shakspeare [sic]. Turandot. Fola tragica di Carlo Gozzi. Imitate da Federico Schiller, e tradotte dal Cav. Andrea Maffei*, Le Monnier, Firenze.
- Shakespeare W. 1762-1766, *Shakespear Theatralische Werke. Aus dem Englischen übersetzt von Herrn Wieland*, 8 Bände, bey Orell, Geßner und Comp., Zürich.
- Shakespeare W. 1775-1782, *William Shakespear’s Schauspiele*, 13 Bände, Orell, Geßner, Fuesli und Compagnie, Zürich.
- Shakespeare W. 1976, *Le tragedie. A cura di Giorgio Melchiori*, Mondadori, Milano.