

MacBird!: le origini del mito J.F.K. tra Barbara Garson e Shakespeare

darconza.gianni@uniurb.it

1. LA RETORICA POLITICA COME ARMA

La parodia teatrale *MacBird!* di Barbara Garson (1966) si inserisce nel clima borghese e conformista degli Stati Uniti degli anni Sessanta per denunciare la distanza insopprimibile che esiste “tra la realtà della vita quotidiana e la finzione dei modelli anacronistici e coercitivi” (Antonelli 2001:35). È sintomatico che una delle rare opere scritte da una donna incentrate sul potere dei presidenti sia un testo fortemente satirico, a differenza dei testi scritti dagli uomini, i quali tendono a prendere il tema del potere e della politica estremamente sul serio. Garson, pur essendo una rappresentante di quella porzione dell’America da sempre esclusa dalle alte sfere del potere, riesce a tracciare un’analisi, al tempo stesso profonda e irriverente, dei giochi di potere di coloro che risiedono alla Casa Bianca. E, cosa assai importante, riesce a farlo strappando più di un sorriso al lettore o allo spettatore. Il tono volutamente scherzoso dell’autrice nel trattare un tema prettamente “maschile”, che ricorda in certe occasioni l’ironia mordace di Sylvia Plath, serve da un lato a screditare la grande importanza che solitamente gli uomini al potere si attribuiscono, ma dall’altro è un mezzo per accentuare il proprio grido di protesta e denunciare in tal modo il primato economico, culturale, sessuale e politico degli uomini.

La prima caratteristica degna di nota dell’opera in questione è l’intertestualità. La scrittrice modella il suo *MacBird!*, una grottesca tragedia sull’ambizione e sul potere che ruota intorno all’assassinio Kennedy, sul testo che nella letteratura anglosassone è la tragedia sull’ambizione per antonomasia, *Macbeth* di William Shakespeare. *MacBird!* trasferisce il clima di selvaggia conflittualità e di lotta primordiale per il potere inteso come prevaricazione, dai campi di battaglia e dai castelli scozzesi del medioevo al mondo americano

contemporaneo, tra Washington e Dallas, pur conservando alcuni anacronismi del passato medievale¹. Il dramma deriva il proprio titolo dal soprannome (*Birdie*) della moglie di Lyndon Johnson, il successore di Kennedy alla presidenza degli Stati Uniti, e ruota attorno ai tentativi di questa moderna Lady Macbeth di diventare *first lady*. È interessante notare come Garson abbia scelto, tra le numerose tragedie shakespeariane che trattano il tema del regicidio e delle lotte di potere, proprio quella in cui compare una donna dal carattere forte, quasi “virile”².

Il dramma si presenta già a partire dal titolo come una grottesca parodia del *Macbeth*, anche se in essa compaiono echi e citazioni di numerose altre tragedie del drammaturgo elisabettiano, in particolare *Richard III*, *Hamlet* e *Romeo and Juliet*. Costruendola su tre atti, anziché sui classici cinque, e appurato che “There’s something rotten in the State of Texas” (M,I.viii.20), Garson struttura il suo impianto narrativo partendo da quelle che, all’epoca, erano le ipotesi unanimemente condivise dalla gente, ma che in generale non era possibile pronunciare a voce alta, e cioè che il presidente Kennedy fosse stato assassinato da un complotto ordito dall’allora vicepresidente Lyndon Johnson (che, guarda caso, era proprio di Dallas, e dunque avrebbe avuto mano libera nell’organizzare l’attentato), il quale accecato dall’ambizione, avrebbe deciso di eliminare il re amato dal popolo.

Il riferimento continuo all’ipotesto shakespeariano permette a Garson di ottenere un duplice effetto. In primo luogo ancorare solidamente gli avvenimenti storici dell’America contemporanea a quelli mitici narrati da Shakespeare (che pure si basano su fatti storici), in secondo luogo produrre un effetto comico attraverso variazioni, differenze e contaminazioni tra il suo dramma e l’ipotesto, facendo affidamento sulla competenza drammatica degli spettatori

¹ Nell’edizione del dramma citato in questo lavoro, che riporta le illustrazioni di Lisa Lyons, i personaggi appaiono vestiti a metà strada tra lo stile medievale (lunghi mantelli, corone, spade) e quello moderno. Un esempio per tutti è il protagonista, MacBird (ovvero il presidente Lyndon Johnson), che indossa un *kilt* scozzese (Macbeth regnò in Scozia nel secolo XI) e tipici stivali da *comboy* americano (Johnson era originario di Dallas). La contaminazione tra i due periodi storici è alla base di molti momenti divertenti del dramma.

² Lady Macbeth, per vincere la codardia del marito, insiste ripetutamente sulla sua virilità per compiere il delitto necessario a fare di lui il futuro re di Scozia: “When you durst do it, then you were a man;/ And, to be more than what you were, you would/ Be so much more the man.” Poco più avanti Macbeth sarà dell’idea che, in virtù della sua forza, Lady Macbeth dovrebbe dare alla luce solo figli maschi. (*Mac*, I.vii.45-51). D’ora in poi nelle citazioni il dramma di Garson sarà indicato da *M*, *Macbeth* di Shakespeare da *Mac*. Poiché il dramma di Garson è privo di numerazione dei versi, si è scelto di indicare nelle citazioni l’atto, la scena e il numero della pagina (ad es. *M*, I.viii.20). Per Shakespeare si è preferito adottare la notazione tradizionale (atto.scena.versi).

e sulla loro conoscenza del teatro shakespeariano. Paragonare l'episodio dell'assassinio di Kennedy al *Macbeth* significa considerare i presidenti degli Stati Uniti alla stessa stregua delle famiglie regnanti del medioevo. Non dunque come capi democraticamente eletti dal popolo, bensì come vere e proprie dinastie al potere, che grazie alla propria ricchezza possono arrivare a comprarsi la candidatura verso la presidenza della nazione³ Le lotte per la presidenza degli Stati Uniti si profilano in tal modo come una continuazione diretta delle guerre per il potere tra clan e dinastie rivali nei tempi passati, caratterizzati entrambi da uno stesso denominatore comune, fatto di intrighi di corte, inganni e delitti. La variazione più importante è costituita dai luoghi in cui queste moderne battaglie si svolgono. Non più in aperti campi di battaglia o in antichi castelli, bensì in "hotel rooms at a Democratic convention" o nel *ranch* di MacBird, a sottolineare il fatto che le guerre moderne si combattono durante le campagne presidenziali, attraverso le armi della retorica politica piuttosto che le spade e i pugnali.⁴

Pur ritenendo MacBird responsabile dell'assassinio del suo rivale John Ken O'Dunc (nome che, ironicamente, fonde quello di Kennedy con quello del Duncan shakespeariano⁵), la critica di Garson colpisce indistintamente entrambe le famiglie al potere, senza fare distinzioni di sorta. La denuncia della scrittrice americana è diretta senza mezzi termini contro chi detiene il potere ed è disposto a usare qualunque mezzo pur di preservarlo. La sua ironia si fa sottile e tagliente sia durante i discorsi di MacBird che in quelli del suo rivale Ken O'Dunc:

And for this land, this crownéd continent,
This earth of majesty, this seat of Mars,[...]
I see a ... *New Frontier* beyond her seas.
She shall o'erflow her shores and burst her banks,
Eastward extend till East does meet with West,[...]

³ Per designare questa discendenza dinastica del potere, Gore Vidal parla in termini di *porfirogenitismo*, utilizzando il termine greco πορφυρό-γέννητος, che significa letteralmente "nato dalla porpora", cioè da padre imperatore. "Porphyrogenitism [was] his word to describe those political dynasties that had decorated or degraded the American republic from the splendid Adams family down to the merry Roosevelts." (Vidal 2000:346) Naturalmente agli Adams e ai Roosevelt andrebbero aggiunti i Kennedy e, recentemente, i Bush.

⁴ Reger Boesche (1996:332), analizzando i rapporti tra *leader* politici e demagogia, sottolinea bene questo uso della parola come strumento del potere: "persuasive words used as "weapons" against one's enemies, and of course violence – all of these are forms of power."

⁵ Si noti anche la contrapposizione, nei nomi, tra la matrice di origine scozzese di MacBird e quella irlandese del personaggio che rappresenta Kennedy.

And o'er this hot and plagued earth descend
The Pox Americana, a sweet haze,
Shelt'ring all the world in its deep shade. (*M*,Lii.2. Corsivo nel testo)

Il brano, basato sui discorsi realmente tenuti da Kennedy nel corso della sua campagna presidenziale, fa riferimento al mito della frontiera e alle mire imperialistiche degli Stati Uniti. L'ambiguità del discorso retorico di Ken O'Dunc si rivela attraverso la comicità del *pun* creato da Garson, in quella "Pox Americana" che stravolge il concetto di "pace americana" e di libertà addotto dai presidenti come pretesto per intraprendere le proprie invasioni e le proprie guerre in terra straniera, tramutandolo in una malattia estremamente contagiosa, nella "sifilide americana" che rischia di infettare il mondo intero. Il discorso si conclude con l'annuncio dell'avvento imminente del regno delle tenebre che dovrebbe dare rifugio al mondo intero.

Ken O'Dunc usa deliberatamente le parole non per illuminare le proprie reali intenzioni, ma per nasconderle e mascherarle. Tra ciò che egli dice e ciò che egli intende realmente si frappone l'ombra oscura del non detto ⁶. Garson cerca di colmare questa distanza tra ciò che viene detto e ciò a cui si allude, tra realtà e apparenza, smascherando le reali intenzioni dei parlanti attraverso i giochi linguistici, che costituiscono lo strumento dell'ambiguità per antonomasia ⁷. Un altro esempio dell'abilità oratoria del presidente, nonché una nuova parodia delle celebri parole pronunciate da Kennedy al popolo americano, è nel seguente discorso tenuto da Ken O'Dunc:

Let every nation know, both weak and mighty
That we'll pay any price, bear any burden,
Meet any hardship, challenge any foe
To strengthen, to secure and spread our system.[...]
We never shall, as tyrants, tie them to us;
Our force shall only force them to be free.[...]
Ask not how you can profit off your country,

⁶ Gore Vidal (1986:1014) scrive che "as societies grow decadent, the language grows decadent, too. Words are used to disguise, not to illuminate, action: You liberate a city by destroying it. Words are used to confuse, so that at election people will solemnly vote against their own interests." Dalle riflessioni sul potere di Tacito a quelle di Erich Fromm, la distorsione e la duplicità del linguaggio hanno sempre costituito una prerogativa dei governi tirannici: "betrayal of allies is called "appeasement", military aggression is labeled "defense," and tyrannical governments that ally themselves with us are pronounced free." (Boesche 1996:390).

⁷ Sul *pun* come strumento per eccellenza per sottolineare l'ambiguità, si veda Eco 1962.

But ask what you can give to serve the state.
Ask not how you can make your family prosper,
But ask how you can make your nation great. (*M*, I.v.13)

Da questo brano si può evidenziare tutta l'ambiguità nei discorsi del presidente, fino a giungere alla paradossale affermazione che l'unico potere usato dagli americani sarà per "forzare le altre nazioni alla pace." Si noti in particolare il linguaggio usato da Garson, che riprende alcune delle caratteristiche dell'inglese di Shakespeare (molti versi sono pentametri giambici) e della tradizione orale anglosassone, soprattutto nell'uso insistente dell'allitterazione per rafforzare alcuni concetti importanti ("To strenghten, to secure and spread our system").

La denuncia di Garson non risparmia neppure la figura di MacBird, a sottolineare nella sua presidenza una continuità della politica aggressiva e imperialistica avviata dal suo defunto predecessore. Cambiano i governanti e le dinastie al potere, ma la retorica politica rimane invariata:

We mean to be the firemen of peace,
Dousing flames with freedom's forceful flow.
Our highest goal is peace, but in its quest
We shall not fear to use our righteous might.
In short, we seek the Pox Americana
That all Freedom-Loving world desires.
The unity of *all* alone contents us,
We plan to guide this planet by consensus. (*M*,II.ii.27. Corsivo nel testo)

La continuità della politica del nuovo presidente viene sottolineata sia dalle antitesi usate da MacBird, che ricordano quelle di O'Dunc (l'uso delle fiamme, cioè della violenza, per ottenere la pace), sia dalla ripetizione del gioco di parole imperniato sul concetto di "pace americana." Il nuovo presidente non dimentica neppure di dare una motivazione morale alle proprie azioni di violenza, sottolineando persino un implicito favore divino nell'uso dell'aggettivo *righteous*. In questo senso il presidente descritto da Garson sembra disposto anche al più estremo dei sacrifici pur di mantenere un'unione a livello planetario⁸. La creazione di un consenso universale va naturalmente a discapito di

⁸ È a questo punto che Garson inserisce un riferimento a *Romeo and Juliet*, facendo declamare a MacBird i versi: "Unity, unity, wherefore art thou, unity?" (*M*, III.i.38). Il cambio effettuato dalla scrittrice rispetto all'ipotesto ("unity" al posto di "Romeo") produce un effetto comico, poiché indica che l'oggetto del desiderio del presidente non è una persona, ma il concetto astratto di unità a livello mondiale.

ogni differenza di pensiero, di religione, di stile di vita. In altre parole, nella soppressione di ogni identità culturale che si discosti da quella dei governanti americani, per giungere a quella oscura visione piatta e conformista della società che Garson definisce “Smooth Society”. Il discorso tenuto da MacBird è una parodia del celebre discorso tenuto da Martin Luther King nell’agosto del 1963 al Lincoln Memorial:

[...] I have a dream.
We have an opportunity to move
Not only toward the rich society,
But upwards toward the Smooth Society.
My Smooth Society has room for all;
For each a house, a car, a family,
A private psychoanalyst, a dog,
And rows of gardens, neatly trimmed and hedged.
The land will be a garden carefully pruned.
We’ll lop off any branch that looks too tall,
That seems to grow too lofty or too fast.[...]
An ordered garden, sweet with unity,
That is my dream; my Smooth Society. (*M*, II.ii.28)

Da questo discorso scaturisce la forte carica di denuncia di Garson contro la società dominata dal potere oligarchico di chi siede alla Casa Bianca, che vede, nella convenzionalità di un mondo senza più grandi distinzioni, il suo più grande sogno, a costo di sradicare tutte le piante più alte della media e sopprimere le voci fuori dal coro (incluse naturalmente quelle femminili)⁹. L’immagine di una America simile ad un giardino ben curato¹⁰ al quale bisogna potare tutti i rami troppo alti o, in un modo o nell’altro, diversi dalla norma, si tramuta nell’incubo di una società in cui viene persa l’eccezionalità dell’individuo a favore del conformismo e dell’anonimato della folla. Ma questo, ci tiene a sottolineare la scrittrice, non è che il sogno esclusivo dei presidenti americani (“*my* Smooth Society,” afferma MacBird) e non del popolo che lo ha eletto. Si prospetta in tal modo una delle moda-

⁹ Si confrontino le parole di Garson sulla “Smooth Society” con la visione distopica della società futura americana dipinta da Ray Bradbury in *Fahrenheit 451*: “We must all be alike. Not everyone born free and equal, as the Constitution says, but everyone *made* equal. Each man the image of every other; then all are happy, for there are no mountains to make them cower, to judge themselves against. So! A book is a loaded gun in the house next door. Burn it. Take the shot from the weapon. Breach man’s mind” (Bradbury 1953:58. Corsivo nel testo).

¹⁰ Il tema dell’America come giardino rimanda ad un altro dei grandi miti americani, cioè quello che individuava nel Nuovo Mondo la grande opportunità di un ritorno allo stato edenico. Per un’analisi approfondita di questo tema, si rinvia a Noble 1968.

lità in base alla quale l'individuo nella società moderna, usando le parole di Erich Fromm, fugge dalla libertà: l'individuo perde la propria libertà e unicità, acquistando in cambio sicurezza economica ¹¹.

Garson cerca dunque di sminuire l'importanza dei presidenti e di smascherare le vere intenzioni che si celano dietro i loro discorsi attraverso l'arma dell'ironia. Del resto la scrittrice mette in guardia il lettore già a partire dal prologo, ricordando che i "war-leaders" che compaiono sulla scena del suo dramma "in false resemblances/ Twixt princes of the present and the past,/[...] seem more than what they say" (*M*, "Prologue"). Ancora una volta ad essere importante, nell'era dell'immagine, non è tanto la sostanza, quanto l'apparenza. La caratteristica dominante degli uomini al potere diventa l'ipocrisia, l'abilità di rigirare le cose a proprio favore, la capacità di circuire il popolo attraverso l'uso ambiguo delle parole. Non a caso più volte i presidenti si danno degli ipocriti a vicenda. È proprio Lady MacBird a pronunciare la propria apologia della menzogna:

The only danger lies in faltering.
The boldest deed, the biggest lie wins out.
This lesson we have learned from Ken O'Dunc.
Remember he attacked that rebel isle,
Denied he did it, then announced: "Twas I"?
The major thing is confidence and style,
For still the world believes he'd never lie. (*M*, I.vi.16)

Il riferimento è al disastroso attacco a sorpresa che Kennedy cercò di portare contro l'isola di Cuba, facendo sbarcare i propri *marines* alla Baia dei Porci. La grande disfatta di Kennedy fu negata dal presidente in un primo momento, per poi essere confermata più tardi. Ciò che conta dunque non è tanto essere onesti, quanto piuttosto mostrare "confidenza e stile" nel mentire agli americani, i quali sono un popolo di gente semplice e superstiziosa ("our folk are superstitious./ They're simple souls that see in black and white."). La parola dei presidenti si rivela un'arma infida e pericolosa. Compito della scrittrice è trovare un antidoto per controbattere l'ipocrisia degli uomini della Casa Bianca e aprire una volta per tutte gli occhi agli americani sulla vera natura di chi li governa.

¹¹ Analizzando proprio le idee di Fromm, Boesche descrive le due alternative dell'uomo contemporaneo, affermando che "individuals have two ready avenues to escape from their anxious freedom – submit to a leader, as in Germany and Italy, or undertake a compulsive conformity, as in other industrialized democracies. In either case, although one loses individuality and freedom, one gains security, pride in belonging to some larger entity." (Boesche 1996:389).

2. PARODIA, IRONIA E DISSENSO

L'ironia è figura pragmatica per eccellenza, poiché costituisce un dispositivo legato al contesto, nella misura in cui dipende dall'abilità del lettore (o dello spettatore) di "misurare il divario tra riferimento e referente" (Elam 1980:181). Nel caso particolare di *MacBird*, che è anche la parodia di un altro testo drammatico, l'effetto comico e la denuncia dipendono anche dall'abilità di misurare il divario che si viene a creare tra i due testi. Per questo motivo vale la pena di mettere a confronto il testo di Garson con l'ipotesto di Shakespeare, per cercare di definire, attraverso scarti e variazioni, alcune chiavi di lettura del dramma.

L'effetto comico è già presente, come si è già accennato, nello storpiamento onomastico operato sui personaggi. Se MacBird e sua moglie richiamano sia i protagonisti della tragedia di Shakespeare che il soprannome dato al presidente Lyndon Johnson e alla propria consorte, la scelta del nome non è senza conseguenze. Nella lettera spedita alla moglie, in cui questa viene messa al corrente della triplice profezia delle streghe, MacBird si firma "Your loving Bird", una formula non priva di connotazioni sessuali. Anche nel nome di Ken O'Dunc, Garson fonde abilmente la figura del presidente Kennedy con il re buono brutalmente assassinato da Macbeth, oltre a sottolineare le origini irlandesi (e cattoliche) del personaggio.

Tuttavia la variazione più interessante rispetto all'ipotesto riguarda la figura e la funzione delle streghe. In apertura del dramma esse vengono descritte infatti nei termini seguenti:

The 1st WITCH is dressed as a student demonstrator, beatnik stereotype. The 2nd WITCH is a Negro with the impeccable grooming and attire of a *Muhammed Speaks* salesman. The 3rd WITCH is an old leftist, wearing a workers cap and overalls. He carries a lunch pail and an old movie projector. (*M*, I.i.1)

La sorpresa del lettore sta nello scoprire che le *Weird Sisters* di Shakespeare, che rappresentano l'intervento del soprannaturale nella tragedia, si tramutano nei "soul brothers" di Garson, ovvero in tre uomini che costituiscono i prototipi di tre classi sociali (*beatnik*, neri e classe operaia) a cui in America è negato ogni accesso alle sfere del potere. Sono i tipici rappresentanti delle classi ribelli che negli anni Sessanta avevano intrapreso una lunga lotta di protesta per manifestare i propri diritti. È significativo che Garson, pur avendo trasformato le streghe in personaggi maschili, abbia conservato il termine femminile di *Witches* anziché parlare di *Wizards* o *Magicians*, come ci si sarebbe potuto aspettare. La spiegazione più probabile è che la scrittrice abbia voluto in tal modo includere, anche se solo implicitamente nel nome, la condizione femminile in

quella degli emarginati dal potere e dei ribelli, dal momento che anche le donne avevano cominciato in quegli anni a simpatizzare con le rivendicazioni delle minoranze razziali e sociali. Analogamente alle tre tipologie di *outcasts* citate, le donne non avevano voce in capitolo nelle questioni importanti che riguardavano il governo del paese ¹².

Le Streghe di *MacBird!* giocano un ruolo ben più importante rispetto all'ipotesi. Esse non rappresentano tanto l'irruzione del soprannaturale nelle vicende umane, quanto piuttosto la voce di quella America sotterranea, fatta di diseredati ed emarginati, che reclama per sé un ruolo attivo nell'assetto democratico degli Stati Uniti. La loro voce è quella del dissenso e della rivolta, che il sistema parzialmente totalitario americano non è riuscito a far tacere del tutto. Vale la pena riportare le battute di apertura del dramma:

1st WITCH: When shall we three meet again?

2nd WITCH: In riot!

3rd WITCH: Strike!

1st WITCH: Or stopping train?

2nd WITCH: When the hurly burly's done,
When the race is lost or won. (*M*, I.i.1)

Il procedimento parodico di Garson parte dalla ripetizione fedele di alcuni versi tratti dall'ipotesi, per poi produrre un effetto comico di straniamento attraverso la variazione rispetto a ciò che il lettore-spettatore si aspetta di sentire. In tal modo le parole di Shakespeare "In thunder, lightning or in rain" si tramutano nel più attuale "In riot, strike or stopping train," a sottolineare l'atteggiamento di ribellione dei tre personaggi. Si noti anche la piccola ma importante sostituzione di *race* al posto dell'originario *battle*. Il termine usato da Garson, oltre ad alludere alle rivendicazioni razziali dei neri (non a caso è proprio la seconda strega a parlare di "razza", cioè il rappresentante degli afroamericani), si riferisce anche alla "political race", ovvero alla corsa politica per la Casa Bianca. Ancora una volta viene sottolineato che le campagne presidenziali costituiscono la logica continuazione delle guerre per il potere che in passato si combattevano in campo aperto tra gli eserciti armati.

Il ruolo di ribelli contro lo sterile conformismo del sistema rivestito dai "soul brothers" viene riconfermato anche in occasione della seconda apparizione, quando essi incontrano MacBird per rivelargli le tre profezie (*M*, I.ii.3).

¹² È significativo che il titolo del terzo capitolo del libro di Mauk e Oakland (1995:85-120) si intitoli proprio "The People: Women and Minorities", a sottolineare proprio questo accostamento tra le donne e le minoranze razziali, anche se gli autori ci tengono a evidenziare che le donne in America costituiscono numericamente la maggioranza.

Dunque le streghe rappresentano in primo luogo le voci del dissenso e di rivolta di coloro che non accettano di conformarsi alla sterile visione della “Smooth Society” sognata dai presidenti e da chi detiene le redini del potere, ma anche il movimento di protesta contro gli orrori compiuti nel Vietnam (che nel dramma diventa *Viet Land*) che in quei tempi invadevano le case degli americani attraverso i notiziari delle televisioni.

È la stessa autrice a rivelare il ruolo delle streghe, nell'apparizione finale poco prima della conclusione della tragedia, quando il fratello del presidente assassinato, Robert O'Dunc, diventa il capo del movimento che intende, attraverso la lotta armata (e dunque la politica), detronizzare l'usurpatore e riappropriarsi del posto che gli spetta di diritto come legittimo successore della “famiglia reale”:

3rd WITCH: But we don't wag as tail behind the mass.
Our role is to expand their consciousness.
We must expose this subtle Bob-cat's claws.[...]
O sheep, awake and flee this fenced corral.
He's just like all the rest. They're all alike.
2nd WITCH: Yeah, white politicians. They all look alike.
(*M*, III.iv.50. Corsivo mio)

E forse è proprio in queste parole di denuncia che si riconosce la voce della scrittrice, nell'interpretare un ruolo che consiste nel cercare, attraverso la parola scritta, di “espandere la consapevolezza” dei cittadini. Garson sembra nascondere il proprio risentimento nei confronti della classe politica dietro la maschera delle tre streghe.

Nonostante la funzione di denuncia che le streghe rivestono, esse conservano, come in *Macbeth*, anche il dono della profezia. Anche nella parodia di Garson le streghe salutano MacBird dapprima con un titolo che egli già possiede e che sa di possedere (*Senate's leader*), quindi con un titolo che possiede ma che ancora ignora di possedere (*Vice President*) e infine con uno che non possiede ancora, ma che negli oscuri e inaccessibili recessi della sua coscienza brama di possedere: quello di Presidente degli Stati Uniti. Tuttavia, a differenza dell'ipotesto, *MacBird!* non narra affatto la tragica storia di un uomo, inizialmente grande e virtuoso, che si lascia dominare a poco a poco dai propri impulsi oscuri e delittuosi pur di soddisfare le proprie ambizioni nascoste. Gli uomini al potere descritti da Garson non conservano nulla della purezza originaria che vi era in Duncan o in Macbeth, prima che si macchiasse dell'atroce delitto. Essi appaiono fin dal principio come uomini moralmente decaduti, divorati unicamente dalla sete di potere, dall'ipocrisia e dai propri istinti egoistici.

Quando infatti i tre fratelli O'Dunc fanno la propria comparsa sulla scena, poco prima della triplice profezia, Robert critica aspramente la scelta del vicepresidente fatta dal fratello, poiché MacBird "has a fat, yet hungry look. Such men are dangerous" (*M*, I.ii.2). Gli uomini al potere conoscono già la perfidia e l'invidia l'uno dell'altro. Non vi è né rispetto né onore, ma solo odio e risentimento. Viene a mancare così la celebre *equivocation* shakespeariana sulla difficoltà di distinguere la realtà dall'apparenza, quel "There's no art/ To find the mind's construction in the face" pronunciato da Duncan che costituisce la sintesi della sua tragica fine. (*Mac*, I.iv.11-12) Nel mondo contemporaneo, gli unici a non saper distinguere tra verità e menzogna sono i cittadini americani, quella massa indistinta di cui le streghe vogliono espandere la consapevolezza.

Un ulteriore effetto di comicità si ha nel testo attraverso la ripetuta trasgressione del principio di co-referenza¹³. Un buon esempio è dato dalla scena in cui Lady MacBird, dopo aver convinto il marito a eliminare l'odiato O'Dunc, decide di invitare il presidente a Dallas e di organizzare per l'occasione una grande parata in suo onore. Due diversi avvenimenti (la grandiosa festa in onore del presidente e l'assassinio dello stesso) producono nello spettatore momenti di grottesca comicità, poiché alcune delle frasi usate da MacBird e da sua moglie si rivelano piene di ironia drammatica:

MACBIRD: Well, how about that meeting on my ranch?

JOHN: I have some business here a day or two.

MACBIRD: Then come next week. 'Twill give us *time to plan*.

My wife and I intend a *bang-up show*.

We'll hold a grand procession through the streets

So you can meet the people of my state. (*M*, I.v.15. Corsivi miei)

MacBird sta naturalmente descrivendo una festa, ma il pubblico non poteva non rivedere le sequenze dell'assassinio che le televisioni avevano trasmesso ripetutamente al pubblico americano. Il "tempo per pianificare" rinvia alla tesi del complotto ordito da MacBird-Johnson per eliminare l'avversario politico¹⁴ mentre il "bang-up show" rimanda da un lato ai colpi di arma da fuoco sparati

¹³ Per Keir Elam "la trasgressione calcolata di tali regole [principio di referenza] è una fonte frequente di effetti comici, come quando due parlanti credono di riferirsi ad un singolo oggetto mentre il pubblico è consapevole che sono in gioco due referenti diversi." (Elam 1980:155).

¹⁴ Nel prologo la scrittrice poneva al pubblico la domanda retorica se "can costumed kings who sweep across this stage/ [...] Be likened to our-sober-suited leaders,/ Who plot in prose their laceless, graceless deeds." (*M*, "Prologue") Garson gioca qui sul duplice significato di *plot*, inteso sia come "trama narrativa" che come "complotto".

su Kennedy, dall'altro al fatto che l'episodio del suo assassinio segnerà l'inizio di un nuovo periodo per il pubblico americano, in cui la violenza e la morte in diretta si tramuteranno in un vero e proprio *show* televisivo. Poco più avanti Lady MacBird rincarerà la dose con altri riferimenti espliciti al celebre attentato, come quando dice al presidente: "when they see your open carriage near,/ They'll raise a din and universal shout" (*M*, I.v.16), che gioca sull'ambiguità delle grida lanciate dalla folla: Ken O'Dunc intende qui "grida di giubilo", mentre il lettore sa che saranno "grida di dolore."

La critica di Garson contro le abiette figure al potere si inasprisce nell'episodio della predizioni oscure fatte dalle streghe a MacBird riguardo al futuro della sua presidenza, quando gli viene annunciato che è destinato a regnare "Till burning wood doth come to Washington" e di non potere essere sconfitto né ucciso da alcun uomo "with beating heart or human blood" (*M*, III.ii.43). Confidando, come Macbeth, nell'impossibilità dell'avverarsi delle profezie (in particolare la seconda), MacBird sente di avere dinanzi a sé una "charmed career", a cui nessun uomo in carne ed ossa potrà mai opporsi. A partire dal momento in cui sale alla presidenza, egli si tramuta in un vero e proprio *villain*, degno della tradizione teatrale inglese rinascimentale, più vicino alla figura di Riccardo III che a quella di Macbeth. ("He's so despised it's fash'nable in fact/ To call him villain"; *M*, III.iv.50)¹⁵. Non a caso, in un'occasione egli declamerà, in un *aside*, la propria versione del monologo di apertura del più celebre dei *villain* shakespeariani:

This here is the winter of our discontent,
Made odious by that son of ... [...]
Grim-visaged politics has smoothed his face;
Our manly wars give way to mincing words
And now instead of mounting saddled steeds,
To fright the souls of fearful adversaries.
He capers nimbly at a yachting party.[...]
But I am not cut out for merry meetings,
For fancy foods and poetry and lutes.
I am stamped out in stern and solid shape. (*M*, I.v.14)

Le chiavi di lettura del brano sono ancora una volta rivelate dalle variazioni rispetto all'ipotesi. Vi è da segnalare in primo luogo la sostituzione dell'origi-

¹⁵ Il prototipo del *villain* interpretato da Riccardo III deriva sia dalla figura allegorica del *Vice* dei *Morality Plays*, che aveva il compito di condurre il protagonista alla perdizione, sia da quella di Lucifero dei *Mystery Plays*, che, nei cicli medievali sulla Creazione del mondo, usurpava il trono di Dio sedendovisi sopra. (Traversi 1957).

nale “grim-visaged war” con “grim-visaged politics”, a stabilire ancora una volta un forte legame tra la guerra e la politica presidenziale. I presidenti possono ambire a detenere il potere assoluto solo se vi è una guerra in corso (nel caso specifico, quella nel *Viet Land*). Inoltre, a differenza di Riccardo III, MacBird ci tiene a sottolineare la propria virilità e prestanza fisica (la guerra viene descritta proprio come un’attività prettamente virile). Forgiato in una “forma dura e solida”, come fosse di metallo (caratteristica rafforzata dall’allitterazione della sibilante e della dentale, /st/), MacBird non appare deforme come l’antenato di cui sta declamando i versi, ma è un vero uomo texano che insiste sul proprio vigore e sulla propria forza fisica (alla moglie confiderà che il suo piano “is to impress them with my power,” e che pur di diventare presidente “I dare do all that may become a man” (*ibid.*:I.iv.11)). La deformità di MacBird è molto più insidiosa di quella di Riccardo III, poiché è una degradazione tutta interiore.

A partire dal momento in cui giunge alla presidenza, MacBird si tramuta in un tiranno sanguinario, facendo sprofondare il paese in un vero e proprio regno del terrore. Elimina ogni voce di dissenso, giustificando le sue azioni con l’accusa di alto tradimento contro il presidente, e dunque contro lo stato, e infine censura la stampa e limita i poteri del Congresso, come ci viene rivelato dalla voce risentita di un senatore (“And furthermore he’s censored all the press.”, *M*, III.iii.44)¹⁶. E tuttavia il regno del terrore instaurato da MacBird, che egli crede destinato a durare in eterno perché confida nelle profezie irrealizzabili delle streghe, giunge, nell’ultimo atto, alla conclusione. La prima profezia si spiega con un’azione di protesta della popolazione nera che finirà per degenerare in una vera e propria guerriglia metropolitana, mettendo a ferro e fuoco ogni albero di Washington D.C. Ma il panico si impadronisce di MacBird solamente quando egli scopre l’inganno della seconda profezia. Ancora una volta l’*equivocation* si tramuta nell’occasione per lanciare un’accusa spietata

¹⁶ Questo clima di censura è particolarmente importante se messo in relazione con la storia travagliata del testo in questione. Estesi brani del dramma di Garson apparvero nella rivista di Berkeley, *Despite Everything*. Ma ad eccezione di questa rivista, *MacBird!* venne praticamente ignorato dalla stampa e dalla critica e rimase conosciuto solo nell’ambiente circoscritto dei letterati di New York, tra i quali erano state fatte circolare copie del manoscritto. Nonostante gli apprezzamenti e le parole di elogio di alcuni importanti scrittori e personalità letterarie (tra i quali vanno citati il poeta Robert Lowell, Eric Bentley e Robert Brustein) il testo continuò ad essere ignorato. Nessuna grande rivista o casa editrice volle avere a che fare con la mordace ironia di Garson, segno indiscutibile del fatto che era un testo scomodo. Visto il generale disinteresse mostrato dalle case editrici, il marito della scrittrice, Marvin Garson, decise di pubblicare *MacBird!* a sue spese, costituendo per l’occasione la “Grassy Knoll Press”.

contro chi detiene il potere. È Robert O'Dunc l'uomo destinato a infrangere i sogni di gloria di MacBird, poiché, come sarà lui stesso a rivelare, sia lui che i suoi fratelli, fin dalla nascita, sono stati tramutati dal padre-patriarca in veri e propri automi, per meglio rivestire ruoli di potere senza venir paralizzati dagli scrupoli (*M*, III.vi.55). Più simili a fantascientifici organismi cibernetici che a esseri umani, coloro che detengono il potere, suggerisce l'autrice, sono incapaci di provare pietà o altri sentimenti. La politica li rende disumani e insensibili.

L'ultima beffa ai danni di MacBird avviene alla fine del dramma, quando MacBird muore non con l'onore delle armi (Macbeth, nonostante tutto, si era rivelato un uomo coraggioso fino alla fine, al punto che "He only liv'd but till he was a man;[...] But like a man he died" (*Mac*, V.ix.6-9)), bensì di crepacuore, prima ancora che il suo rivale abbia avuto il tempo di sollevare la spada. Ironicamente colui che si era sempre vantato delle proprie doti virili ed eroiche, della propria abilità nell'arte della guerra, muore di paura. Il regime del tiranno ha fine per mano di un automa, privo di "cuore e sangue", che riesce a ristabilire la successione al trono della famiglia O'Dunc. Si prospetta alla fine l'enigma inquietante del futuro di una nazione che ancora non può essere definita madre di tutti i suoi cittadini, ma piuttosto un sepolcro, una specie di inferno anticipato, nel quale "no one but the ignorant feels safe" (*M*, II.iii.36).

3. LO SPETTACOLO DELLA VIOLENZA

Il clima di orrore e di violenza legato all'assassinio Kennedy e alle immagini della guerra del Vietnam mandate in onda quotidianamente dalle televisioni come se si trattasse di puro intrattenimento, scaturisce già dalle pagine di Garson. Ancora una volta è la voce delle streghe a descriverci questo aspetto, denunciando la realtà fatta di ostilità e repressione che caratterizzò il periodo della presidenza Johnson. Le accuse al governo e alla sua condotta si tramutano in un canto, intonato dalle streghe mentre ballano attorno a un calderone fumante, in una scena che ricorda molto i sabba infernali:

2nd WITCH: Round the cauldron chant and sing
Arson, rape and rioting,
Bombed-out church and burning cross
In the boiling cauldron toss.
Club and gas and whip and gun,
Niggers strung up just for fun.

6th VOICE: Oh, traitorous villainy!
2nd VOICE: They shot from there.
1st VOICE: No, that way.
3rd VOICE: Did you see?
4th VOICE: Let's get the facts. Let's go and watch TV. (*M*, I.vii.19)

La folla è sempre più ridotta a semplici “voci” indistinte in mezzo alla moltitudine, come se costituissero un coro greco, limitandosi a sterili quanto inutili commenti. Il popolo non solo non è più attore sulla scena, ma neppure spettatore nel vero senso della parola, dal momento che non è in grado di testimoniare in diretta notizie attendibili su ciò che è avvenuto. Diventa *spettatore televisivo*, e per questo deve accontentarsi della realtà speculare (già montata e manipolata da chi detiene il potere) mandata in onda sui televisori. L'ironia di Garson si fa mordace quando segnala che per la folla la televisione è lo strumento più adeguato per arrivare a comprendere i fatti e la verità.

In un certo senso è a partire dalla presidenza di Kennedy che gli Stati Uniti si scoprono una “televisioned democracy”, dove esiste solo ciò che “appare” sugli schermi televisivi. L'importanza del nuovo potere delle immagini per controllare l'opinione pubblica, viene sottolineata anche dalla parodia del celebre monologo amletico, “To be or not to be”, che nel dramma di Garson si tramuta nel più moderno

To see or not to see? That is the question.
Whether 'tis wiser as a statesman to ignore
The gross deception of outrageous liars,
Or to speak out against a reign of evil.[...] (*M*, II.i.22)

In queste parole, pronunciate da una delle voci che esprimono il dissenso, vi è il dilemma tra il vedere con i propri occhi il “regno del male” che è divenuta l'America oppure accettare, come fa la maggior parte della gente, le confortanti menzogne propinate dagli organi di informazione. L'abisso tra realtà e finzione, sembra suggerire Garson, non è mai stato così grande negli Stati Uniti come a partire dal momento in cui la televisione ha cominciato a mandare in onda le proprie storie spacciandole per realtà.

4. IL MITO PRESIDENZIALE

Come aveva preannunciato Norman Mailer in *The Presidential Papers* (Mailer

1963), è a partire da Kennedy che il mito presidenziale acquista in America dimensioni fino ad allora sconosciute, portando la figura del presidente a diventare fonte di ispirazione per numerosi scrittori e per tutti gli americani. Il mito presidenziale si lega strettamente alla figura di Kennedy e alla sua tragica fine. A metà strada tra il Re filosofo di Platone e il mitico Re Pescatore, in grado di infondere ai vasti e fertili territori americani “the potency and power of his youth”, Kennedy riesce persino a convincere il popolo dei propri poteri benefici. Garson ci ricorda che Kennedy “is there protecting us./ He gives us his youth and strength to keep us free” (M,I.vii.17). Ma se la giovinezza e la vitalità del presidente possono portare libertà e prosperità nelle terre su cui governa, la sua morte violenta può venire avvertita come uno stravolgimento, come un vero e proprio cataclisma cosmico:

The nation weeps as one. All work is stopped.
The men desert the plants. The schools are shut.
The housewife leaves her pots; the food is burnt.
The cars and public busses quit their routes.
All private cares forgotten, strangers stop
And ask each other questions on the street. (M,I.viii.19)

Ancora una volta il testo di Garson riflette l'ipotesto shakespeariano, ma con una variazione significativa. In *Macbeth*, alla morte di Duncan segue uno stravolgimento della natura (ad indicare che il regicidio è un atto contro natura), mentre nel caso della morte di Ken O'Dunc lo stravolgimento è di tipo socio-economico, arrivando a bloccare il sistema produttivo americano.

Come nel caso della tragedia di Shakespeare, anche nel dramma di Garson il grande quesito che viene posto alla fine riguarda il problema della successione¹⁸. Infatti in *MacBird!* si riflette quel momento di crisi del potere nel quale viene a mancare il sovrano-simbolo di un intero paese, scatenando così la lotta per la successione. La perdita del re giovane e vigoroso, che sembrava portare potenzialmente dentro di sé tante promesse per l'intera nazione, crea un clima di grande incertezza e precarietà e un enorme vuoto, difficilmente colmabile dai suoi eredi diretti.

Dopo la sua morte, O'Dunc si tramuta in un essere soprannaturale (sarà il suo fantasma ad apparire a MacBird durante una festa, come Banquo in *Ma-*

¹⁸ Il problema della successione al trono è molto sentito nelle opere di Shakespeare, e riflette il momento di grande incertezza del momento, visto che la fine del regno di Elisabetta, in assenza di discendenti diretti, significava anche la fine di un periodo storico. Le possibilità che si presentavano oscillavano tra la divisione del regno (come in *King Lear*) o la detronizzazione e il delitto (*Richard III*, *Macbeth*, *Hamlet*).

cbeth), fino a risorgere nella memoria degli americani come divinità. È curioso notare che, come anni più tardi avrebbe fatto Vidal con la figura di Lincoln (Vidal 1984), anche il personaggio ispirato a Kennedy viene accostato alle divinità pagane, segno indiscutibile che, come il suo predecessore, anch'egli si è dimostrato un eroe che predilige l'azione e la guerra alla passiva contemplazione (Boesche 1996:137). Ed è singolare che sia proprio il suo rivale e assassino MacBird a tessere le lodi del mitico re defunto. A metà strada tra il dio romano della guerra e il dio del tuono, padre di tutti gli dei, Ken O'Dunc viene dipinto così come doveva apparire alla gente durante le sue comparse pubbliche ("I held him as a hero, as a God" (*M*, III.iv.47)). Anche le generazioni moderne, benché cresciute all'insegna del progresso scientifico e delle innovazioni tecnologiche, sembrano fortemente radicate nei miti e nelle credenze ancestrali, una delle quali consiste nel considerare il proprio re come un essere semidivino¹⁹. La magia esercitata dall'eroe ucciso in "battaglia" (termine appropriato, considerando che la politica, come si è visto, è una vera e propria guerra) proietta il personaggio di Kennedy tra le figure mitiche, spingendolo, anche grazie al potere dei *media*, verso vette mai raggiunte prima.

Barbara Garson si pone a metà strada tra il bardo medievale e il drammaturgo elisabettiano, narrando una delle prime versioni del mito Kennedy e recuperando tutti gli artifici retorici della tradizione orale anglosassone per favorire la memorizzazione del racconto, dall'uso insistito dell'allitterazione ("Yea, we must be a giant generation,/ Geared for glory, seared in sacrifice" (*M*, I.v.13)), all'uso dei pentametri giambici e delle *rhyming couplets* per indicare al pubblico la fine di una scena o di un atto ("Good countrymen, this madness must abate./ Be calm, my friends; I speak as head of state.", *M*, I.viii.20), o all'uso di parole arcaiche o strutture sintattiche riprese dal linguaggio di Shakespeare, che si fondono talvolta con la parlata e lo *slang* contemporaneo.

Garson sembra implicitamente privilegiare il potere di evocazione della parola alla falsità delle immagini televisive e della stampa. Anche se la sua interpretazione dell'assassinio può sembrare oggi inaccurata e superata da un punto di vista storico, e nonostante i forti pregiudizi contro la figura di Lyndon Johnson, il suo dramma resta un coraggioso lavoro di denuncia politica e sociale, per aver osato portare alla ribalta per la prima volta la teoria del complotto, e costituisce uno dei primi contributi importanti nella creazione di quel

¹⁹ Anche in questo senso il parallelismo con Shakespeare risulta completo, dal momento che "[Shakespeare's] generation, like the generation of the 1960s in Soviet Russia, had been nurtured on the current myths, one of which was that the Prince was semidivine. He was God's direct and immediate representative on earth." (Harrison 1991:89).

grande mito moderno chiamato John Fitzgerald Kennedy. Citando le parole di Saul Bellow, Garson sembra essere una dimostrazione del fatto che ogni artista è anche un profeta, “not in the sense that he foretells things to come, but that he tells the audience, at risk of their displeasure, the secrets of their own hearts” (Bellow 1971:164).

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, S. (2001), *Dai sixties a Bush Jr.: la cultura USA contemporanea*, Roma, Carocci.
- Bellow, S. (Winter 1971), “Culture Now: Some Animadversions, Some Laughs”, *Modern Occasions*, I.
- Boesche, R. (1996), *Theories of Tyranny: From Plato to Arendt*, University Park, The Pennsylvania State University Press.
- Bradbury, R. (1953), *Fahrenheit 451*, New York, Ballantine Books, 1991.
- DeLillo, D. (1991), *Mao II*, London, Penguin, 1992.
- Eco, U. (1962), *Opera aperta*, Milano, Bompiani.
- Elam, K. (1980), *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Garson, B. (1966), *MacBird!*, Berkeley-New York, Grassy Knoll Press.
- Harrison, G.B. (1991), *Introducing Shakespeare*, London, Penguin (1939).
- Mailer, N. (1963), *The Presidential Papers*, New York, Berkley Windhover Books, 1976.
- Mauk, D. and J. Oakland (1995), *American Civilization*, London and New York, Routledge, 2001.
- Noble, D.W. (1968), *The Eternal Adam and the New World Garden: The Central Myth in the American Novel Since 1930*, New York, George Braziller.
- Shakespeare, W., *Macbeth*; ed. K. Muir, London and New York, Arden Shakespeare, 1992.
- Teodori, M. (1996), *Storia degli Stati Uniti d'America*, Milano, Newton & Compton.
- Traversi, D.A. (1957), *Introduzione a Shakespeare*, Milano, Bompiani, 1964.
- Vidal, G. (1984), *Lincoln. A Novel*, London, Abacus.
- Vidal, G. (1986), “The Day the American Empire Ran out of Gas”, in *United States. Essays 1952-1992*, New York, Broadway Books, 2001: 1007-1016.
- Vidal, G. (2000), *The Golden Age*, New York, Doubleday.

