

# SAGGI SU SHAKESPEARE

## UN'INTERPRETAZIONE TEOSOFICA DEI PERSONAGGI SHAKESPEARIANI

**Titolo originale:**

**‘Essays on Shakespeare – A Theosophical Interpretation’**

Questi Saggi furono pubblicati per la prima volta su  
‘The Theosophical Movement,’ Bombay, Volume 13, 1942 – 1943

Traduzione di Emma Cusani e Nicola Fiore



ISTITUTO CINTAMANI

Via S. Giovanni in Fiore, 24 – 00178 Roma Tel. 067180832

[www.istitutocintamani.org](http://www.istitutocintamani.org)

[info@istitutocintamani.org](mailto:info@istitutocintamani.org)

## INDICE

PRESENTAZIONE	pag. 2
SHAKESPEARE, UNA CONTROVERSIA CHE CONTINUA	3
OTELLO	4
MACBETH	12
RE LEAR	21
LA TEOSOFIA DELLA ‘TEMPESTA’	29
AMLETO	44
GIULIO CESARE	53
SHAKESPEARE E GLI ADEPTI	62
L’OPINIONE DI SHAKESPEARE SULLA MORTE	68

## PRESENTAZIONE

Spirito artistico, indipendente e volitivo, Emma Cusani (1911 – 1996) in gioventù aveva recitato come attrice alla radio; dipingeva, ed ebbe numerosi riconoscimenti in questo campo. L’incontro con la Teosofia fu una svolta. Dedicò tutta la sua vita all’Insegnamento della Teosofia originaria di Helena Petrovna Blavatsky, superando anche gravi problemi familiari.

Una volta mi disse: “Quando conobbi la Teosofia, io dipingevo una figura, un albero, ma volevo conoscere cosa ci fosse dietro quella figura, quell’albero, la loro essenza invisibile, il loro noumeno!”

A Roma fondò il Gruppo L. U. T. (Loggia Unita Teosofi) – centro attivissimo di divulgazione – e per oltre quindici anni, aiutata dai suoi allievi, tradusse numerose opere di H. P. B. e di autori teosofici come William Q. Judge, Robert Crosbie, Wadia, Susruva, ed altri, per la rivista *I Quaderni Teosofici*. S’interessò vivamente affinché fossero pubblicati *Raja Yoga o Occultismo*, della stessa Blavatsky (Astrolabio, 1981), *La Vita Straordinaria di Helena Petrovna Blavatsky*, di A. P. Sinnett (Astrolabio, 1982) e *Iside Svelata* (Armenia, 1984). Ha anche pubblicato una sua intuitiva interpretazione a livello esoterico de La Divina Commedia: *Il Grande Viaggio nei Mondi Danteschi – Iniziazione ai Misteri Maggiori* (Mediterranee, 1993). Ed è con gratitudine che le dedichiamo questi Saggi su Shakespeare, autore che lei amava particolarmente.

N. F.

## SHAKESPEARE, UNA CONTROVERSIA CHE CONTINUA

Il mistero circonda la fonte delle brillanti opere attribuite a William Shakespeare. Alcuni “esperti” si chiedono se una tale persona sia mai esistita, e suggeriscono che “Shakespeare” sia lo pseudonimo di uno o più scrittori estremamente dotati. Questo, nonostante il fatto che le registrazioni anagrafiche di Stratford-upon-Avon (appena leggibili) mostrino che qualcuno con un nome come “Shakeper” visse dal 1564 al 1616. John Michel porta avanti un dibattito che dura da centocinquanta anni (*Resurgence*, gennaio-febbraio 1986):

“La recente scoperta di un grande murale elisabettiano dietro un rivestimento di pannelli in una vecchia fattoria inglese ha dato nuovo vigore a una controversia classica trovata da alcuni noiosa ed irrilevante, ma che affascina altri fino al punto da far dedicare ad essa una vita.” Francesco Bacone, considerato uno dei principali candidati alla paternità delle opere, visse nelle vicinanze della locanda (a Saint Albans), e questo “incoraggia molto” i baconiani.

### IL GENIO DI SHAKESPEARE

Se Shakespeare scrisse effettivamente le sue opere, si chiede Michel, come ha potuto diventare tanto colto? Egli dice:

“Un ritratto di Shakespeare molto diverso viene dato dall’autore. Viene considerato dagli studiosi shakespeareiani una persona di elevatissime qualità ed originalità... Nelle opere di Shakespeare c’è una così profonda conoscenza della scienza e delle filosofie esoteriche, *assieme a* citazioni e riferimenti ad autori classici le cui opere a quel tempo non erano tradotte ed erano generalmente introvabili, per cui risulta evidente che l’autore fosse una persona profondamente colta e raffinata. Certamente egli era ispirato, ma il genio che parlava attraverso le parole di Shakespeare non era il semplice spirito della natura che può ispirare la lirica di un poeta rustico. Il genio di Shakespeare era di una categoria molto diversa.”

### UN ENIGMA IMBARAZZANTE

Non c’è mai stato dubbio alcuno sul genio che si manifesta nelle opere di Shakespeare, la confusione è su chi le scrisse. Se si considerano la profondità della saggezza e la conoscenza della natura umana mostrate nelle opere come prova conclusiva che la mano che strinse la penna non fu quella di William Shakespeare ma quella di Bacone questo non risolverebbe l’enigma. Un’opera del genere trascende la cultura della personalità, sfida le spiegazioni convenzionali. W. Q. Judge, in *Echi d’Oriente*, dice:

“Gli Adepti asseriscono che Shakespeare, fu ispirato da uno di Loro.”

Nell’insegnamento teosofico, questa è parte del lavoro dei Nirmanakaya. Né Shakespeare è l’unico esempio di una tale influenza. Nella *Dottrina segreta*, H. P. Blavatsky dice che Eschilo, come Shakespeare, fu e rimarrà sempre, “la sfinge delle Ere.” (II, pag. 437)

“Noi teosofi, quindi, facciamo una distinzione fra questi cumuli di “esperienze,” che chiamiamo la *falsa* (perché finita ed evanescente) *personalità*, e quell’elemento nell’uomo a cui è dovuto il sentimento dell’IO SONO IO che noi chiamiamo la *vera* individualità; e diciamo che questo “Ego,” o individualità, interpreta, come un attore, molte parti sulla scena della vita. Chiamiamo ogni nuova vita dello stesso Ego sulla terra una *serata* sul palcoscenico di un teatro. Una sera l’attore, o “Ego,” appare come “Macbeth,” la successiva come “Shylock,” la terza come “Romeo,” la quarta come “Amleto,” e così via, fino a che ha percorso l’intero ciclo delle incarnazioni. L’Ego inizia il suo pellegrinaggio della vita come un folletto, un “Ariel” o un “Puck,” interpreta la parte di una *comparsa*, è un soldato, un servo, uno del coro; si eleva quindi a “ruoli parlati,” gioca parti principali alternate a parti insignificanti, per ritirarsi infine dalla scena come ‘Prospero,’ il *mago*.” [Da *La Chiave della Teosofia* di H. P. Blavatsky, p. 47, Astrolabio, Roma. Scaricabile da [istitutocintamani.org/downloadLibri.jsp](http://istitutocintamani.org/downloadLibri.jsp)

# OTELLO

(1604)

## LA STORIA DI UN SOLDATO IPNOTIZZATO

La trama: Desdemona, figlia di Brabanzio, senatore veneziano, sposa segretamente il Moro Otello, generale al servizio della Repubblica. Brabanzio accusa il Moro di avergli sedotto la figlia e Otello deve scagionarsi davanti al Doge; ma nel frattempo arriva l'annuncio che i turchi minacciano Cipro, e Otello viene mandato a difenderla. Desdemona ottiene di seguirlo. Parte anche Jago, alfiere geloso di Cassio, che Otello ha promosso a luogotenente. Jago comincia subito a tessere la trama della sua vendetta. Fa ubriacare Cassio mentre è in servizio e così lo fa cadere in disgrazia; dopo di che, lo persuade a chiedere l'intercessione di Desdemona a suo favore. Induce poi Otello a credere che Cassio sia l'amante di Desdemona e che sia in possesso di un fazzoletto che il Moro aveva regalato alla moglie. Sicuro del tradimento, Otello soffoca Desdemona e ordina a Roderigo di uccidere Cassio. Ma è Roderigo a morire, e sul suo corpo vengono trovate alcune lettere che rivelano la trama di Jago. Otello, arrestato, si trafigge con la spada.

---

Gli Adepti, avendo sempre a cuore il proposito di portare luce e riforme tra gli uomini e dovendo sempre tener conto della mente della Razza così come Essi la trovano, sono naturalmente interessati a tutti gli uomini e a tutti i movimenti, ivi inclusi quelli letterari e teatrali che possano aiutare il Loro proposito.

I mali dell'uomo hanno radici profonde dalle quali spuntano molti rami. Se si tenta di esaminare la vita europea del periodo precedente l'epoca di Shakespeare, anche solo con una minima parte dell'intuito con cui può farlo un Adepto, non si mancherà di trovarvi parecchi vizi gravi. C'erano arrogante ambizione, madornale presunzione, molta ignoranza e paura di tutto ciò che concerne lo spirito, un'indebita intellettualità priva di equilibrio etico e di giudizio sereno, volontà debole o passività – con il risultato di un'apertura a molte forme di influenze degeneranti e di depravazioni sessuali davvero eccessive.

Era impossibile (e forse, naturalmente, lo è ancora) rappresentare nella narrativa o nel dramma personificazioni ampie e precise di vita, e omettere tali mali. Ciò che gli Adepti devono quindi aver deciso di fare era, primo, diminuire la malvagità nella vita reale e, secondo, ispirando Shakespeare, aumentare l'onestà morale attraverso allestimenti teatrali del genere che avrebbero stimolato l'interesse nel trionfo delle virtù piuttosto che nello sfoggio dei vizi. In questo, perciò, sta una delle differenze fra le opere di Shakespeare e la maggior parte di quelle dei suoi contemporanei. E quantunque egli se ne rendesse conto fino a un certo punto, deve esserci stato, innato nel carattere più profondo di Shakespeare, uno stadio di superiorità su tutte queste abitudini viziose. Se la sua natura fosse stata incline a degradarsi nelle depravazioni invece di combattere per elevarsi su di esse, egli non avrebbe potuto mai essere un centro focale per l'Influenza di un Adepto, né avrebbe potuto usufruirne.

La Cavalleria era un miscuglio d'idealizzazione della guerra e del sesso, mirata a diminuire i danni di entrambi. Dovunque le persone seguissero sinceramente l'addestramento della Cavalleria in ciascuna delle direzioni, l'esperienza era molto benefica. Ma quando nella vita sessuale esse divennero come Lancillotto e Ginevra, il loro esempio fu peggiore di tutte le coperture idealizzate. Sotto quell'onestà esteriore si nascondeva il marciume delle società il cui lezzo "ammorbava il cielo." Tanto prevalente era la sensualità, sia palese che celata, che a nessuna donna si dava fiducia senza qualche riserva nascosta. Immediatamente la calunnia la insozzava ed ella veniva condannata quasi automaticamente come infedele. Solo le più

sorprendenti prove d'innocenza avrebbero potuto riabilitarla.

Dalla Cavalleria risultò così un duplice atteggiamento verso la donna, uno che la esaltava come esempio di virtù e di bellezza quasi impossibili da eguagliare, e l'altro che la scacciava come una bestia immonda sotto i piedi dell'ingannato. Con i guerrieri, in quei tempi pieni di guerre, i rapporti del sesso e del matrimonio acquisivano spesso un'intensità particolare. La necessaria assenza del marito o del padre con le conseguenziali paure ed impulsive gelosie, l'incapacità fisica della donna ad essere soldato e la corrispondente boria dell'uomo di essere tale, il trattamento crudele delle donne prigioniere, gli affetti corrotti delle donne che seguivano i soldati, tutte queste cose contribuivano a creare e ad intensificare quel duplice atteggiamento verso la donna, di idealizzazione e di degradazione. Inoltre, i costumi sociali del periodo cavalleresco e di quello che seguì poi, erano estremamente ambigui – come lo sono oggi – e spesso permettevano familiarità personali e corporee che potevano suggerire, cosa che infatti avveniva, il male e, al tempo stesso, lo schermavano con giustificazioni appropriate.

Oltre alle tradizioni della Cavalleria, e fuse con esse, ci furono le nuove ed ugualmente potenti correnti di pensiero del Rinascimento. Il risveglio della cultura greca e romana, i loro costumi e ideali, portarono all'Europa una grande rinnovata vitalità, un ardente desiderio di spezzare le catene medioevali, e determinazione a sviluppare al massimo il sé individuale umano. Quel periodo fu un'esplosione magnifica di un'energia intellettuale che era rimasta sopita, di un'energia fisica che era alla ricerca di altre espressioni che non fossero le guerre, e di un'energia emozionale che era stata deviata dai suoi sbocchi naturali sia nella vita domestica che nella percezione di ciò che era veramente spirituale. Sebbene le forze del Rinascimento fossero liberatorie e illuminanti, erano però anche confusionarie e disorganizzatrici. Determinato a non essere limitato, l'intelletto di quel periodo divenne colpevole di grandi eccessi. Nonostante ci fosse uno sviluppo raffinato nell'arte e nella letteratura, queste non potevano mettere un freno, più di quanto avesse fatto la Cavalleria, alle brutali lussurie e alle selvagge passioni. Questo era particolarmente vero in Italia, che lanciò fogge e norme morali e produsse personaggi particolari che gli storici hanno per convenzione chiamati "italiani." La brama di uno sviluppo autonomo senza costrizioni condusse gli uomini e le donne italiani a commettere i crimini peggiori senza coscienza, o addirittura a giustificarli, con una specie di coscienza personale. Il crimine era insignificante se permetteva di raggiungere il fine individuale. Inoltre, dopo che l'educazione e le libertà sociali divennero uguali per uomini e donne, e dopo che si staccarono dai modelli accettati, incluso quello etico, si produsse una variazione dell'esemplare umano che cagionò un incremento d'immoralità superiore ai periodi precedenti, a causa delle libertà sessuali e della sfiducia nella fedeltà coniugale.

Di conseguenza, poiché sia la vita familiare che quella sessuale sono la base e il nutrimento di tutte le altre forme di moralità, non è affatto strano che Shakespeare, seguendo la corrente del pensiero generale e, sia pure inconsapevolmente, la guida dell'elevata Influenza che agiva su di lui, facesse di parecchie sue commedie il cardine di quel doppio atteggiamento verso la donna, irragionevole esaltazione ed ugualmente irragionevole degradazione. Al suo tempo, questo atteggiamento aveva generato negli uomini una tale sfiducia per la donna che essa era ormai innata e quasi istintiva. Nel *Racconto d'Inverno*, ad esempio, il marito, Leonte, si scaglia violentemente contro la moglie senza nessuna ragione, eccetto quegli ambigui costumi sociali. Con Leonte, tale sfiducia nella donna diventa proprio una pazzia. Il suo piano di avvelenare l'amico che ritiene colpevole viene frustrato, ma egli scaccia sua moglie e la bambina appena nata. Una reazione immediata lo colpisce attraverso il suo figlioletto che, disperato per la madre, si uccide trafiggendosi con uno spillone. Solo gradualmente, e grazie alla sentenza sfavorevole di un oracolo, il marito riesce a vedere con chiarezza la sua terribile ed infondata follia.

In altre tre importanti commedie di Shakespeare l'uomo è ingannato da abili menzogne che ingigantiscono la (supposta) prova evidente, in verità molto debole, dell'infedeltà della donna. Il movente dell'inganno è un vantaggio egoistico. La ragione psicologica dell'immediata credulità è quella stessa diffidenza profondamente radicata verso la fedeltà della donna. Shakespeare, mostrando l'ingiustizia e la follia della diffidenza dell'uomo, sottolineando la lealtà e la disponibilità al perdono della donna, ha sicuramente fatto molto per sfatare quella diffidenza che era ormai comune alla mentalità di tutti.

Di queste tre opere teatrali una, come indica il titolo, *Molto rumore per nulla*, è una commedia; e con essa il poeta ha voluto evidentemente portare alla luce l'assurdità di ciò che, pur essendo tragico, sfuggiva. In ciascuna della tre opere appaiono gli stessi elementi, l'italiano intrigante che agisce per il proprio tornaconto, la sua vittima insanamente credulona e dominata da bugie palpabili, e la donna leale, innocente, perseguitata, e che tuttavia perdona. Tutti i personaggi-chiave sono stati allevati nei principi della società cavalleresca, e ne esibiscono sia le virtù che le grossolanità.

Nel *Cimbelino* il giovane bretone Postumo, avendo ricevuto ogni possibile manifestazione di amore, di onestà e di sacrificio da parte di sua moglie, fa una scommessa, con un italiano, che la fedeltà di lei terrà testa a qualsiasi tentazione. Come mai Postumo non vede che il suo avversario, scaltro e calcolatore, compiaciuto della propria superiorità come può esserlo un italiano nei confronti di un bretone, farà qualsiasi cosa pur di vincere la sua scommessa? La risposta è che Postumo, sia pure inconsapevolmente, è anche lui influenzato dal veleno distruttore della "infedeltà delle mogli." È da rilevare che delle quattro opere su questo tema, tre finiscono con la pace e la ricostituzione della propria vita familiare, possibilità che, in tal modo, vengono messe in evidenza.

Quanto ad *Otello*, la sfiducia nella donna e le situazioni che ne scaturiscono, sfociano in un clima di pesante tragedia. Comunque, in questo Dramma, è aggiunto alla trama un altro elemento che intensifica enormemente le condizioni del male, cioè l'uso del potere ipnotico.

L'ipnotismo è l'influenza coercitiva esercitata da un uomo che entra coscientemente nella vita mentale di qualcuno, e gli effetti prodotti che la trasformano. Quando non è diretto a curare una malattia fisica (e a volte perfino quando lo è), l'ipnotismo è di solito un cattivo uso del tremendo e misterioso potere della Natura chiamato volontà, un cattivo uso perché lo sforzo ha l'intenzione di cambiare o distruggere la volontà individuale di un altro e di costringerlo a seguire i propositi personali dell'ipnotizzatore. Il soggetto ipnotizzato può rimanere coscientemente sveglio oppure no, o addirittura può non essere consapevole dell'influenza estranea. L'ipnotismo per fini egoistici fu certamente uno dei crimini di quel primo periodo (come pure di oggi) che gli Adepti biasimarono di più, poiché esso è Magia Nera. Comunque, c'è un elemento importante nell'ipnotismo che spesso non viene preso in considerazione: *la responsabilità della vittima*. Poiché, se essa rimane capace di scegliere i propri pensieri e le proprie azioni e se, quindi, il suo comportamento sotto l'influenza ipnotica è prontamente e marcatamente diverso da come lo era prima o da come si supposeva che fosse, devono esserci nella mente stessa della vittima delle ragioni per cui quell'influenza possa operare una trasformazione. In altre parole, poiché l'uomo sceglie ed è padrone di se stesso, la mente di nessuno può subire una trasformazione da parte di un'altra mente, a meno che egli, sia pure inconsapevolmente, non lo permetta.

Ecco perché, quando si vede la mente di Otello cambiare da un'amabile gentilezza alla furia cieca, sorgono le domande del perché, psicologicamente, possa accadere. Quali forme hanno preso corpo da quell'innata diffidenza per la donna? Inoltre, quali sono le ragioni più profonde e il carattere più intimo dell'ipnotizzatore, perché è Jago ad operare su Otello, e con tali metodi spietati?

Forse un pò di luce può essere fatta su tali domande, se si considera questo Dramma come una complessa raffigurazione dei militari, uno dei quali è l'ipnotizzatore. Otello, Cassio

e Jago, sono soldati di ventura impegnati con la città di Venezia a prestare servizio per un periodo limitato. L'ipnotismo esercitato da Jago su Otello e su Cassio concerne le loro vite private ma, attraverso caratteristiche comuni ai soldati, essi sono facilmente aperti ai particolari tipi di influenze incanalati su di loro da Jago. Cassio è un soldato più che altro a causa dei costumi del tempo. Otello lo è perché difficilmente avrebbe potuto essere qualcosa di diverso da un guerriero.

La credenza radicata nella coscienza umana della necessità della guerra fisica, della violazione di qualsiasi volontà, sia individuale che nazionale, affinché un'altra volontà individuale o nazionale possa prevalere, il credere nella necessità e nell'inevitabilità della distruzione e della morte a vantaggio di un'espansione o una difesa della vita nazionale, queste credenze sono primitive, preistoriche, razziste. Cosa, quindi, potrebbe essere radicato nella mentalità di soldati di professione, se non gli impulsi che creano la guerra, e gli effetti della guerra?

È importante notare che gli impulsi della guerra – la tendenza a violare a mano armata la volontà di altri, e la *credenza nella necessità della distruzione, dell'assassinio e della morte non svaniscono – come nebbie dalle colline – dalla mente di un guerriero, nemmeno quando egli lascia le condizioni belliche per tornare a vita privata*. Queste tendenze e credenze rimangono dentro di lui o, piuttosto, intorpidiscono alquanto la sua ragione, mentre, improvvisamente, pongono stretti confini alle sue emozioni. La disciplina da un lato, il massacro dall'altro, queste sono all'incirca le oscillazioni del suo pendolo mentale. Di conseguenza, quando nella vita familiare egli è in collera, il suo primo impulso naturale è di aggredire. Poiché si aspetta un'obbedienza incondizionata se non la ottiene la impone per autorità. Tutti questi modi di comportarsi e i loro effetti possono essere considerati parte dell'ipnotismo di massa generato dalla guerra. Strettamente connessi con questi sono quei comportamenti già menzionati verso il sesso e verso il matrimonio, che generano anch'essi un tipo d'ipnotismo di massa, quello del sesso.

Ciò che è chiamato sesso esiste solo sui piani inferiori dell'essere. Non c'è sesso nella Triade Superiore, il Sé Spirituale dell'uomo. Eppure esso deve avere la sua origine basilare nei piani più elevati della manifestazione, dove appare il principio creativo, lo Spirito, il Modellatore, l'Ideazione; e, con esso, il suo complemento indispensabile, il principio ricettivo coordinante, il Modellato, la Forma e le Forme ideate. Poiché gli Esseri Manasici – gli efflussi della Mente Divina – discesero sui piani inferiori della loro evoluzione portando in sé entrambi questi principi essenziali ed opposti, e poiché divennero sempre più dimentichi dei doveri e degli scopi elevati della loro lunga esperienza manvantarica, e sempre di più si mescolarono con l'egoismo ignorante della mente animale e della materia, il loro Principio Maschile attivo rimase annebbiato dalle dominanti ed egoistiche lussurie animali; mentre il Principio femminile ricettivo divenne sempre meno capace di resistere a un predominio del genere.

Questa è l'origine dell'affermazione dell'uomo che la donna è sua *proprietà* – un'origine in cui si congiungono da un lato l'auto-esaltazione maschile e, dall'altro, la passività femminile che diventa debolezza. Eppure, per la Legge dello Spirito è impossibile per una creatura umana essere proprietà di un altro uomo. Questa proprietà individuale è una cosa che il sesso non tocca, non può essere data e non può essere portata via.

Ma le cronache della storia smentiscono questo fatto. Nella storia delle età remote, poiché il tipo dell'uomo brutto s'impadronì con mani bestiali di una donna-proprietà e il tipo dell'uomo più elevato l'accorse assoggettandola alle rigorose leggi umane, entrambi i tipi la difesero con le armi, spesso senza alcuna motivazione se non quella che la donna era di loro proprietà. Ogni individualità era rivendicata dall'uomo, nessuno ammetteva che la donna ne avesse una sua propria. E se lei macchiava quella cosa chiamata il suo onore, che faceva sempre parte del privilegio maschile con cui egli sfuggiva allo scherno dei suoi pari, l'uomo si

riteneva in diritto di toglierle la vita poiché lei, la sua proprietà, aveva osato infrangere la sua corazza di rispettabilità. In secoli più recenti, anche se non la uccideva, riversava la sua micidiale vendetta su quelli che erano implicati con lei. Pochi davvero, persino oggi, sono gli uomini e le donne che si sono completamente liberati da questa falsità tradizionale, profondamente radicata. Il divorzio e la separazione non risolvono il problema, lo rinviano soltanto.

Per le ragioni suddette l'idea della donna quale *proprietà* è molto forte nel tipo dell'uomo soldato. In Otello è spasmodica. Dapprima un piccolo dubbio sulla sua capacità di conquistare una donna come Desdemona lo porta a collocarla, dopo averla conquistata, su un piedistallo che è inconsciamente basato e sorretto dalla propria segreta, profonda, turbolenta valutazione di sé. Ella è sua, ella è l'apoteosi di SE STESSO. Più gentile è verso di lei, pieno di un'adorazione prodigiosa, più lei rimane pienamente acquiescente; per cui, ad una prima impressione l'ampio fiume della natura di Desdemona sembra abbastanza placido. Jago, avendo visto Otello nelle passioni della guerra, ne conosce o sospetta tutti gli altri tipi di violenza.

La natura di Jago è stata alquanto anticipata dalle precedenti osservazioni sul Rinascimento. Se Jago non è visto sullo sfondo della sua epoca particolare e del suo paese, difficilmente può essere compreso perché egli è uno dei caratteristici uomini italiani di quel periodo. Gli studiosi delle monografie degli uomini italiani del Rinascimento possono probabilmente confrontare punto per punto Jago con uomini storicamente *identificati*. L'inflessibile intellettualismo del tempo, gli enormi ed eccessivi vizi dell'egoismo, produssero uomini siffatti, determinati a superare qualsiasi ostacolo ghermendo senza scrupolo il successo e la felicità degli altri, ingannando un uomo per danaro, posizione, reputazione, o per il divertimento di farlo, ed insediandosi poi al suo posto, come se fosse stato giusto conquistarlo, con scaltrezza, mellifluidità e mancanza di sentimento, poiché l'egoismo torreggiava fino al cielo! Tale è Jago. Tali erano i protagonisti italiani del Rinascimento.

Jago fin dall'inizio del dramma è pieno di odio abilmente mascherato, odio vendicativo verso Otello per l'ingiusto (come egli ritiene) avanzamento di Cassio a un grado superiore al suo, e odio invidioso verso Cassio per essere stato così gratificato. Per cui, il suo proposito feroce è rivolto ad entrambi. Per il suo carattere borioso, l'ingiuria fattagli è la peggiore possibile; la sua vendetta deve uguagliare quell'indicibile, imperdonabile torto.

Cassio, come molti soldati, è una vittima del bere e, nonostante il suo buon senso, è aperto ad ogni tentazione. Un'altra incrinatura in lui è la tipica ordinaria dissolutezza sessuale del soldato. Verso la donna di rango elevato è rispettoso, con quelle che seguono l'accampamento è un padrone tirannico. Inoltre, quando è destituito per aver causato disordini a causa della sua ubriachezza (di tutto questo Jago ha abilmente tracciato il piano), egli dipende dal caso e dall'intercessione di qualcuno per il ripristino della sua posizione. Dal principio alla fine Cassio è un debole, senza energia e privo di volontà.

Di queste debolezze Jago se ne fa degli strumenti: esse sono le caratteristiche e le abitudini sulle quali accentra la sua infida e malefica influenza. Così, la funzione di Cassio nel Dramma è quella di un'opportunità, di un intermediario e anche di uno schermo, di un deposito o di un motore inconscio di forze che operano fra i due grandi protagonisti, Otello e Jago. Desdemona ha una funzione alquanto simile. La supposta tresca amorosa nella quale lei e Cassio sarebbero coinvolti è creata da Jago come supporto ai suoi propositi di vendetta. Desdemona e Cassio sono entrambi di natura pura, con intenzioni buone ed oneste. Ma, insensatamente, Desdemona diventa l'intercessore di Cassio; e poiché entrambi sono troppo leali per accorgersi dell'intricata rete gettata attorno a loro, entrambi, involontariamente, ne stringono le maglie.

Jago è assolutamente privo di sentimenti umani, ma può magnificamente simulare il più



nobile dei sentimenti; come quando, nell'apparente virtuosa indignazione e lealtà verso il suo superiore, s'inginocchia e s'impegna a mettersi "al servizio di Otello, ingiustamente trattato." O ancora, come quando conforta Desdemona dopo che Otello l'ha apertamente accusata di infedeltà. Nello svolgimento del Dramma egli induce in errore anche sua moglie, Emilia, e fa anche di lei uno strumento effettivo. Sfrutta le occasioni in modo davvero magistrale, come quando apprende dallo scherzoso rimprovero di Desdemona a Otello che Cassio è ritornato per riappacificarsi con lui e, accuratamente, incastona tutto questo nel suo edificio di menzogne. Né ha esitazione alcuna nel ferire anche la sprovveduta giovane Emilia di cui ha sperperato le ricchezze, perché egli "ha fatto sempre così con il borsellino degli sciocchi." E dice:

Poiché io minaccerei proprio la conoscenza conquistata  
che sarebbe profanata se sprecassi tempo con un beccaccino simile  
se non per mio piacere e profitto.

Questa frase esprime la coscienza di Jago, quello che nella sua vita è lo scopo più profondo: ogni cosa esiste per suo piacere e profitto. Così per le donne, non c'è nulla da rispettare in nessuna di loro. L'amore non è altro che lussuria, e la reputazione è un'inutile bolla di sapone. La religione, se mai ha avuto qualche pensiero in proposito, sarebbe solo una "cosa da niente." La sua mente è tanto limitata e a senso unico – sebbene sia acuta al polo opposto – come lo è la mente a senso unico di un imbecille. Egli è ciò che talvolta è chiamato un idiota morale.

Ai teosofi Jago potrebbe procurare una lezione particolarmente impressionante, perché egli è un esempio dell'individuo senz'anima. H. P. Blavatsky disse: "Noi c'imbattiamo ad ogni passo della vita in uomini e donne senz'anima." Un essere del genere è uno nel quale la mente inferiore è così ricolma di peccato e di egoismo che non può né assimilare istruzioni dal Manas Superiore né produrre qualche pensiero o azione degni di essere assimilati da quella Mente Superiore. In questo modo, la parte inferiore del Manas che avrebbe potuto essere innalzata è invece completamente animalizzata e perduta, per essere stata separata dal Manas Superiore. È vero che l'intelletto, lavorando sui piani inferiori, e aguzzato dal proprio interesse personale, potrebbe rappresentare la parte del Benefattore; ma esso è di fatto sanguinario con le sue vittime immolate. Questa è la dottrina teosofica degli esseri senz'anima ancora incorporati nella vita della terra, e che diventano la dimora dei peggiori Maghi Neri. Solo questa dottrina può realmente spiegare Jago.

Nell'ultima parte del Dramma, Otello è un gigante ferito trascinato in una trappola dopo l'altra, che Jago ha di proposito predisposte, e che tuttavia continua a fidarsi dello stesso "onesto" Jago perché lo guidi in quel ginepraio. La parola "onesto" è applicata molte volte a Jago, che certamente usava il suo potere di suggestione per creare una tale fiducia in lui. La parola viene così ad essere un indice del grado di ipnosi realizzato. Otello è diventato incapace di usare il proprio discernimento e il proprio buon senso, che sono silenziosi ed inerti sotto il fuoco magnetico dei pensieri, dei piani e degli occhi di Jago. Gli occhi di Jago sono vibranti di potere; gli occhi di Otello, sebbene ruotino con furore, sono interiormente pesanti ed impotenti, senza pensiero. La mente di Jago è del tutto vigile ed acuta. La mente di Otello è per contrasto quasi addormentata, essa obbedisce e agisce con la passività ipnotica scaturita dai suggerimenti e dagli ordini di Jago. H. P. Blavatsky precisò:

"L'occhio, il primo agente della volontà dell'operatore attivo (l'agente che sottomette), è uno schiavo e un traditore quando questa volontà dorme... produce l'unisono richiesto (fra le due volontà personali)... A meno che non sia completamente libera da qualsiasi movente egoistico, una suggestione *tramite il pensiero* è un atto di *Magia Nera* ancora più pregnante di malefiche conseguenze che una suggestione con le parole."

È pietoso davvero assistere alla caduta di Otello, confrontarlo ora con ciò che era, un cavalleresco gentiluomo dalla mente elevata che rispondeva alle domande del Doge ed era stato prosciolto dalle accuse che concernevano l'onorabilità del suo matrimonio; quando era una marito fiducioso e riconoscente; quando era uno che otteneva perfino da Jago l'elogio di avere "una natura irremovibile e nobile."

Scrutando nel suo passato, lo conosciamo come un servitore fedele della città di Venezia di cui frequentava, pur essendo un Moro, l'aristocrazia, ma che, sebbene colto, rimaneva uno straniero. Era rimasto fedele a se stesso negli intrighi "offerti dagli accampamenti," ma diceva di essere "poco benedetto dalla sommessa espressione della pace." Come guerriero, egli era stato sia superiore, in qualità di ufficiale al comando, che inferiore come ufficiale subalterno. Quando era al comando, non poteva essere un camerata per nessuno, quindi non aveva contatti sociali con i suoi pari e, perciò, era inesperto nel leggere nella mente degli altri eccetto che in quella dei suoi inferiori o dei suoi superiori. Nel suo rapporto con Desdemona, se gli accadeva di avere con lei una relazione alla pari, il suo istinto si ribellava. Egli era il suo amante appassionato, e lei era sua. Ma quando questo rapporto amoroso viene turbato, nessuno dei due sa come rinsaldarlo e come salvarlo. Così, l'ignoranza dei rapporti con gli altri lo mise senza difesa contro gli inganni di un sottilissimo tessitore di intrighi come Jago.

Inoltre, la disciplina militare porta talvolta un uomo a credere fratello un ufficiale che è impegnato con lui e che è stato fedele (come in passato lo è stato Jago), quasi quanto crede ai propri sensi. Per di più, Otello non è un esaminatore, non analizza le cose; ma le sente così intensamente, che le sue sofferenze gli causano una specie di deliquio. Il freddo veleno che Jago versa nella sua mente agisce come acqua gelida in una caldaia in ebollizione, mentre il veloce manipolatore è interessato solo a cogliere al volo l'energia che scaturisce dall'esplosione, per far girare i motori del suo particolare avanzamento. Nel culmine estremo della sua tortura, Otello mostra dei bagliori del suo sé migliore – egli vorrebbe quasi dimenticare la faccenda del fazzoletto; Jago, guardingamente, per tre volte gliela richiama alla memoria. Egli ricorda la dolcezza di Desdemona, i suoi raffinati lavori di ricamo, la sua bella voce che cantava, "la sua elevata e ricca intelligenza, la sua inventiva." Jago risponde semplicemente: "No, questa non è la tua strada. Il male di tutto questo è lei."

Nella scena dell'attuazione del delitto, quando si china su sua moglie che dorme prima "di spegnerne le luci," in quell'ultimo difficile momento, Otello è quasi strappato dal suo proposito da una percezione interiore, proveniente dal suo Sé, dell'innocenza di lei, simile a quella di un bambino. Ma egli paventa l'inganno della donna e decide contro l'ammonimento interiore – tanto è accecato dall'influenza ipnotica, tanto è fermo nella convinzione della falsità di sua moglie e della "onestà" di Jago. Quando lei si sveglia, lui si adira per le sue proteste d'innocenza, per le sue lacrime che invocano pietà per sé, per lui, per Cassio; per l'intera situazione; e alla fine egli ha paura che possa trasformarsi in assassinio la morte che aveva giustificata a se stesso come un "sacrificio, affinché lei non contamini altri uomini." Eppure, perfino allora, un osservatore, se coglie appieno la terribile sconfitta morale, e a causa di essa, sente la pietà più profonda per quest'uomo così peccatore e così contro il peccato.

Nella potente scena conclusiva, quando la giustizia equilibra i suoi piatti, quando gli intrighi sono scoperti, quando l'ipnotizzatore e la sua vittima sono obbligati a vedere ciò che sono stati e ciò che hanno fatto, allora finalmente Otello si risveglia dal suo accecante stato d'ipnosi, ed allora è sconcertato e davvero "agitato all'estremo" dal perché di tutto ciò. Di animo troppo grande per escogitare scuse, tenta di bilanciare le cose con le leggi umane colpendo se non addirittura uccidendo il suo nemico – e quindi punisce le sue azioni pugnalandosi.

Frattanto, l'ingannatore per eccellenza, l'uomo senz'anima, sta in catene, esaminando la devastazione che ha causato. Di questa si cura poco; ma egli sta anche esaminando in truce silenzio la distruzione interiore prodotta da se stesso. Riconosce quelli che sono stati "i suoi

compagni per affinità di male,” compagni, ahimé! non a lungo; *Maestri* ora disumani, impietosi... Tutti i demoni che lo hanno a lungo incitato a ridere delle miserie degli uomini e a calpestare ogni impulso gentile, ogni tenerezza e simpatia, fanno ora risuonare inferni sconfinati nella sua anima con sghignazzate rivolte a lui, il povero folle illuso, il cui egoistico orgoglio e la cui ambizione hanno soffocato e alla fine hanno represso ed annientato la sua umanità.”<sup>3</sup>

I mali del sesso, le degradazioni della guerra e l’ipnotismo, sono state le cause principali della tragedia nelle vite di Otello e di Jago. Forse qualche spettatore del dramma è stato stimolato, ora come in passato, ad una percezione migliore dei generosi autentici rapporti degli uomini e delle donne. Inoltre, può darsi che le particolari condizioni familiari dei guerrieri in essi configurati abbiano potuto stimolare una resistenza agli effetti corruttori della guerra. In quanto all’ipnotismo, che si presume sia una cosa nuova, esso è attualmente un soggetto d’investigazione in voga ed un modo sanzionato dalla pratica. Ma pochissima attenzione è prestata ai suoi moventi interiori, poiché dagli eruditi è trattato con la loro preponderante tranquilla indifferenza per ogni responsabilità morale, e dai ricercatori di danaro è commercializzato come un’ulteriore fonte di guadagno.

Ma i mulini degli dèi continuano a girare, anche se lentamente. Forse questo vecchio Dramma, con le sue raffigurazioni di vita ancora fresche, potrebbe anche stimolare in qualche pensatore una maggiore serietà circa l’intenzionale egoistica manipolazione delle menti degli uomini ed evidenziare la necessità di prevenire l’uso indiscriminato dei metodi ipnotici. Alcuni potrebbero perfino realizzare che ci sono in loro stessi incalcolabili possibilità di influenzare e di essere influenzati in modo sbagliato; e percepiranno che un potere del genere di quello esercitato da Jago è ora chiamato “personalità” e “psicologia applicata.” Vedendo questo, essi lo rifiuteranno come la cosa immorale e distruttiva che è, e sarà loro dovere rendere più generale questa consapevolezza. Tutti gli uomini sono suscettibili alle influenze. La vita è in parte sostenuta dalle “influenze.” Ciò di cui necessitano gli uomini è di distinguere, per sé e per gli altri, fra quelle che danno la vita e quelle che portano la morte.

Se dalla devastante strage raffigurata in *Otello* è scaturita una comprensione del genere, i propositi degli Adepti non hanno fallito.

---

<sup>3</sup> W. Q. Judge: *Considerazioni sulla Magia. – The Path.*

# MACBETH

(1606)

Uno studio sulla stregoneria.

La trama: Vittoriosi su un esercito di ribelli, Macbeth e Banquo, generali di Duncan, re di Scozia, incontrano tre streghe che salutano in Macbeth il futuro “thane” (signore) di Cawdor ed in Banquo un progenitore di re. Arriva l’annuncio che Macbeth è stato effettivamente creato “thane” di Cawdor; Lady Macbeth, saputo che Duncan viene a stare nel suo castello, trama il regicidio. È Macbeth a uccidere Duncan nel sonno: i figli di Duncan, Malcolm e Donalbain, fuggono. Macbeth, appena incoronato, provvede ad eliminare Banquo; ma ben presto è ossessionato dal suo spettro. Malcolm e il “thane” di Macduff muovono contro di lui. Macbeth fa assassinare anche la moglie e il figlio di Macduff, ma ormai è abbandonato da tutti. Lady Macbeth impazzisce e si uccide; Macduff uccide Macbeth, e Malcolm diventa re di Scozia.

---

*Macbeth* è un dramma su ciò che di solito viene chiamato il sovrannaturale – più precisamente, l’anormale e lo psichico, che si manifestano in parecchie fasi, la più importante delle quali è quella delle streghe, la loro azione e la loro influenza. Altre fasi di particolare interesse sono le visioni di Macbeth e il sonnambulismo di Lady Macbeth che, in realtà, sono strettamente rapportati agli elementi di stregoneria.

Il dramma è anche una tragedia dell’invidia – non solo l’invidia generica dei meno elevati verso chi si trova al di sopra di loro, ma la più tagliente, più amara invidia sentita talvolta dai membri di una famiglia verso un altro membro di essa. *I legami di famiglia sono tanto magnetici che quando si permette all’invidia di diventare operante, difficilmente qualcosa può essere più micidiale.* All’invidia è intessuta la Vanità, quel particolare tipo di vanità associata con la posizione regale – con la regalità come potere personale fortemente contrastato, auto-esibizione e grandiosità.

È anche un dramma della coscienza, che influenza due menti con una precisa sottile analisi prima della perpetrazione dei delitti, e soprattutto dopo. Si ha così una presentazione molto complessa di queste tre conseguenze – i danni della vanità, dell’invidia, dei desideri veementi, mescolati alle attività psichiche di esseri anormali e alle sofferenze, interiori ed esterne, causate dalla coscienza e dal Karma. Le Streghe sono la forza dinamica unificante in azione, e il terreno della loro semina e del loro raccolto è trovato nei mali particolari della presunzione eccessiva e delle avidi brame.

In tempi recenti le Streghe sono state spiegate come semplici simboli delle tentazioni che assalgono gli uomini dall’esterno – poco più che figure di fantasia drammaticamente incarnate. Ma spiegazioni simili possono provenire solo da coloro che considerano tutti gli esseri misteriosi nient’altro che superstizioni. Le Streghe erano e sono delle realtà. La loro natura e i loro strani poteri devono essere valutati in parte realizzando che la Saga delle Streghe tramandata per migliaia di generazioni di uomini, non è del tutto una sciocca fantasia; e in parte anche attraverso una piccola spiegazione dell’antica filosofia dell’Oriente.

La Saga delle Streghe riporta i fatti, le credenze, i costumi e i risultati del culto della Strega e dell’astuzia della Strega. Il culto, così come si formò gradualmente, era un guazzabuglio degradato delle antiche religioni e delle teorie sulla natura, e l’astuzia fu proprio

l'applicazione di queste ultime. Entrambi erano pervertimenti abominevoli ed insozzature quasi incredibili di ciò che in origine erano la vera filosofia e la vera scienza. H. P. Blavatsky, citando in *Iside Svelata* parecchie autorità, mostra che Strega e Mago significavano dapprima una donna ed un uomo di sapienza. Per un periodo, l'uso limitò questi significati a quelli che possedevano una conoscenza insolita ma non illecita; in seguito li estese a coloro che ottenevano tale conoscenza da qualche "esplicita o implicita associazione o complotto con alcuni *spiriti cattivi*." Così Strega divenne "il nome di una persona che evoca spettri magici per ingannare la vista degli uomini... (il nome) di uomini e di donne che avevano uno *spirito cattivo* in loro." Per spiegare che cosa s'intende per "spirito cattivo" H. P. B. dice:

"Quando, per il vizio, atroci delitti e passioni animali, uno spirito disincarnato è caduto nell'Ottava Sfera – l'allegorico Ade e la *geenna* della Bibbia – la più vicina alla nostra Terra, esso può, per un barlume di ragione e di coscienza rimastogli, pentirsi; ossia può, esercitando i residui della sua volontà, sforzarsi di avanzare e, come un uomo che annega, tentare di risalire alla superficie. Una forte aspirazione a riparare le proprie colpe, un intenso desiderio, lo riporteranno ancora una volta nell'atmosfera terrestre. Qui egli vagherà e soffrirà più o meno in penosa solitudine. I suoi istinti lo spingeranno a cercare avidamente il contatto con le persone viventi. Questi spiriti sono gli invisibili ma fin troppo tangibili vampiri magnetici; i demoni *soggettivi* così noti agli estatici, alle monache e ai monaci del Medioevo, alle "streghe" rese famose nel *Malleus Maleficarum (Il Martello delle Streghe)* e, secondo le loro confessioni, a certi sinistri chiaroveggenti. Sono i demoni del sangue di Porfirio, le *larvae* ed i *lemures* degli antichi, i diabolici strumenti che hanno mandato al patibolo e al rogo tante disgraziate vittime."<sup>1</sup>

Simili uomini e donne deboli divennero, per la loro passività medianica, le vittime credulone e gli schiavi dei demoni o "spiriti familiari" che ne avevano preso possesso. Quindi, dice ancora H. P. Blavatsky:

"Le parole *ossesso* o *posseduto* sono sinonimi della parola *strega*... Gesù, Apollonio e alcuni apostoli ebbero il potere di cacciare via i *diavoli* (cioè questi "spiriti familiari") purificando l'atmosfera *al di dentro e al di fuori* del paziente, così da costringere alla fuga l'indesiderato visitatore."<sup>2</sup>

Ma le povere creature possedute non erano l'unico tipo di Streghe né l'unico fondamento delle varie stregonerie del Medioevo con cui Shakespeare aveva familiarità. H. P. Blavatsky richiama ancora l'attenzione sul fatto che:

"Fin dall'inizio dei tempi è esistita una scienza misteriosa di cui molti hanno parlato, ma conosciuta solo da pochi. L'uso di essa è... un desiderio di attaccarsi più strettamente al nostro spirito-padre; l'abuso di essa è sortilegio, stregoneria, magia *nera*."<sup>3</sup>

I più abili usarono questa magia perversa diventando i padroni e i crudeli tiranni dei poveri esseri posseduti, trasformandoli in strumenti al servizio dei loro malvagi propositi; mentre i più grandi Maghi Neri furono i Satana o gli Déi a capo delle associazioni di stregoneria. La parola Satana riporta immediatamente ad un altro fatto particolare. Ai resti che formano la melma e la schiuma delle più antiche religioni in declino e di logore scienze, "nei primi secoli dell'Era cristiana, fra gente completamente convinta della realtà dell'Occultismo,

---

<sup>1</sup> *Iside Svelata*, I, p. 375, ed. Armenia – Milano, 1985.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 378.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 380.

ed entrando in un ciclo di degradazione che le rese comuni all'abuso dei poteri occulti e della stregoneria della peggiore specie,"<sup>4</sup> la magia nera ha aggiunto una profanazione di proposito corrotta e viziosa dei credi e delle cerimonie cristiane prevalenti, che erano essi stessi tratti dalle antichità precedenti.

Le streghe conoscevano il potere delle ripetizioni mantriche, gli effetti ipnotici delle danze circolari e il controllo o l'affascinamento della volontà degli altri fissando dritto i loro occhi con lo sguardo concentrato e caricato di forza. Esse sapevano come produrre ed accrescere il terrore ispirato dalla loro bruttezza e dalla loro stranezza, minacciando poteri segreti e fatali, ed erano capaci di esercitare la telepatia. In seguito, le streghe proclamarono di essere decisamente le seguaci riconosciute ed accettate, oltre che dei loro maestri che erano maghi neri, dei principali spiriti del male, o diavoli, e che i diavoli minori venivano a turno ad aiutarle nelle loro opere malefiche. Dice la tradizione che questi diavoli minori assumevano spesso le sembianze di animali particolarmente usati dalle Streghe, come il gatto, il cane, la capra, il rospo. Le donne, essendo per la loro componente fisica più passive, caddero più facilmente nell'isterismo e nell'allucinazione, e anche nell'obbedienza servile comandata dalla stregoneria. Le donne, inoltre, acquisirono naturalmente i segreti delle guarigioni. Ecco probabilmente perché ci furono più streghe che stregoni, soprattutto quelle popolarmente conosciute nella vita dei villaggi e dei paesi. Tuttavia ci furono anche donne giovani e belle e uomini attraenti che si riteneva praticassero la stregoneria probabilmente a causa dei loro poteri medianici.

La stregoneria aveva le sue associazioni segrete, che tenevano i loro incontri o "Sabba" su alcune cime di montagne nude e disseccate o in un luogo deserto dove compivano le orge più sfrenate ed oscene di degradanti superstizioni. Alcune ricompense e punizioni erano elargite dai Satana, ed erano elaborati piani ed istruzioni a livello sia conoscitivo che pratico. Erano inclusi in essi la divinazione, l'interpretazione dei sogni, l'ipnotismo, la telepatia, i giochi di prestigio, il ventriloquismo e la profezia, come pure l'uso tradizionale di erbe narcotiche o di altro tipo, per avvelenare o per resuscitare. Inoltre, l'uso delle qualità attribuite ai metalli e alle pietre, alle reliquie personali come capelli, unghie, fluidi e altre parti del corpo umano e animale. Chiaramente, tutto questo è importante come materiale basilare di Shakespeare.

La stregoneria era una concentrazione consapevole sul male, la dedizione decisa di chi voleva essere una Strega a una vita di pensiero e di azione maligni. Come culto, la stregoneria era alimentata dalla ribellione contro qualsiasi religione eccetto la propria, e dall'odio per coloro che avevano la supremazia terrena. Era favorita anche da avidità, invidia e risentimento personali, oltre che da una gioia velenosa per il potere di fare il male per il male. Quale professione pratica, la stregoneria includeva piani molto accurati per colpire determinate persone, rovesciando la loro posizione sociale, rovinando la loro salute o disseccando le loro vite. Era una diabolicità esente da rimorsi. Come i grandi Adepti incarnavano la Magia Bianca e i buoni risultati di uno sforzo collettivo tramite la Loggia Bianca, così le Streghe incarnavano un'associazione simile nella Fratellanza Nera."<sup>5</sup>

A questo punto può essere importante ricordare i commenti di W. Q. Judge sugli effetti dell'invidia e della vanità:

"L'invidia non è una semplice inezia che non produce qualche conseguenza fisica. Essa attrae

---

<sup>4</sup> *La Dottrina Segreta*, I, XXXV - ed. or. Scaricabile gratis da [istitutocintamani.org/downloadLibri.jsp](http://istitutocintamani.org/downloadLibri.jsp)

<sup>5</sup> Le caratteristiche principali della stregoneria, che includono determinati atti malvagi, sono illustrate in numerosi libri accuratamente documentati. Tra essi: 'La stregoneria inglese e Giacomo I', di G. A. Kittredge, 1912; 'La Storia della stregoneria e della demonologia, 1926; 'Geografia della stregoneria', entrambi di A. M. Summers, 1926, 1927; 'Il Culto delle streghe nell'Europa occidentale', di M. A. Murray, 1921; 'Caccia alle streghe e streghe processate', di C.L'Estrange Ewen, 1929; 'Streghe ancora viventi', di Theda Kenron, 1929; 'La stregoneria e i suoi poteri nel mondo di oggi', di W. B. Seabrook, 1940.

attorno allo studente migliaia di esseri malevoli che si precipitano su di lui e risvegliano o causano passioni cattive di ogni genere... La vanità solleva davanti all'anima ogni sorta d'immagini false e sinistre, o entrambe, ed offusca a un punto tale il discernimento, che la collera e l'invidia entreranno in lui; e questo andamento sarà seguito in maniera tale che sull'essere cadrà una violenta distruzione dovuta a cause esterne."<sup>6</sup>

Questi passi indicano che la vanità e l'invidia che Macbeth e Lady Macbeth avevano precedentemente permesso di annidarsi in loro *sono ciò che all'inizio li ha trovati aperti a questa influenza degenerante e che ha attirato su di essi l'attenzione delle Streghe*, risvegliando così i malvagi propositi stregoneschi e gli abili metodi della distruzione dell'anima.

Poiché l'invidia e la vanità estreme non sopraffanno mai un uomo in un istante, alcune loro tracce potrebbero essere intuitivamente ritrovate anche nel periodo che precede il dramma. Macbeth e Lady Macbeth avevano avuto in loro molto "latte dell'umana gentilezza." Lei lo ricorda a lui; e in seguito la propria avversione al crimine che a volte viene fuori inconsciamente, lo testimonia per lei. Questi due personaggi, che la trattazione di Shakespeare colloca fra i grandi criminali del mondo, non sono mai criminali incalliti. Perfino durante la loro peggiore perversione essi combattono contro la propria coscienza. Posseggono ancora umanità. Ma per troppo tempo si sono lasciati andare all'invidia per il potere regale del loro cugino Duncan; la loro vanità agogna tale grandiosità, la loro presunzione li fa autoproclamare degni di questo merito.

È in questo primo periodo che le Streghe, avendo scoperto l'iniquo desiderio di questi due esseri, iniziano su di essi le malefiche pratiche telepatiche, stimolando l'ambizione e suggerendo ottime ragioni per l'azione contemplata, alla quale il loro rapporto di sangue addita la via. Così, ancor prima che abbia inizio il dramma, essi hanno pensato di uccidere Duncan. Le prime parole di Lady Macbeth al marito ne sono una prova, quando, per rafforzare la volontà di lui, gli dice sprezzantemente:

"Allora che bestia era quella che vi fece proporre a me questa difficile impresa? Allora né il tempo né il luogo si prestavano, eppure voi volevate renderli propizi entrambi... La speranza nella quale eravate ammantato era dunque ubriaca?"

Durante tutto quel primo periodo lo stesso Macbeth, sebbene completamente inconsapevole, è fortemente dominato dal tenebroso comando occulto; e Lady Macbeth è anche più sottomessa ad esso, perché partecipa alla passione della grandiosità personale, della distinzione di rango e delle apparenze che fanno appello specialmente alla donna. Partecipa anche alla passività che appartiene alla natura femminile. Nell'ultimo periodo della sua vita, ella è quasi del tutto passiva sotto i terrificanti effetti di ciò che è stato fatto – da lei, in azione, e *in* lei, attraverso le Streghe. Non è irragionevole, quindi, supporre che quando Macbeth le "propone la difficile impresa" ella sia moralmente passiva; e che poi, soffermandovisi sopra, sia sempre più affascinata dall'incanto della regalità, finché i suoi desideri, fondendosi con l'influenza inviatale, culminano nella sua precisa volontà di portare a compimento il piano. L'estrema manifestazione di volontà di Lady Macbeth nella parte centrale del dramma è più simile a un'eruzione vulcanica che a un'attività abituale. La prova di quest'idea giace nei suoi scrupoli interiori, perfino nel momento culminante dell'azione, e anche dopo l'assassinio di Duncan, nella sua ritrattazione.

Il primo punto di massima tensione sia nell'impulso della sua volontà che in quello della forza proveniente dall'esterno, si verifica quando ella riceve la lettera di Macbeth assieme alla notizia dell'arrivo di Duncan. Questo ha su di lei l'effetto di un elettroshock, spingendola in un intenso eccitamento di volontà e di azione. In seguito, questo stimolo diminuisce e

---

<sup>6</sup> L. U. T - Pamphlet n. 18, p.12.

l'abbandona, ma a quel punto la sua mente e la sua volontà puntano verso la realizzazione; e a quel punto l'influsso telepatico che sta ricevendo è straordinariamente potente. Il proposito delle Streghe è troppo definito e troppo forte per mancare di stare in guardia, invisibilmente, sulle loro vittime, per tutta l'importante notte della visita di Duncan; e Lady Macbeth è il loro soggetto migliore, perché più completamente dominata da loro. Lei e Macbeth devono sicuramente essere stati per tutta la notte i ricettacoli di forti correnti psichiche. E quindi diventa naturale e quasi inevitabile che Lady Macbeth, per liberare il marito da ogni titubanza, metta risolutamente da parte le sue riluttanze fisiche e i suoi rimorsi di coscienza.

È sicuramente chiaro che, in questo dramma, le Streghe non possono essere considerate come le comuni cenciose vecchie megere; esse sono conoscitrici abili e perfette delle loro tradizioni, provette nella loro arte. Qualsiasi cosa facciano o dicano, rivela un alto grado di esperienza. La prima scena batte una nota chiave appropriata ad esse – una nota indicativa della loro influenza e dei suoi effetti potenti. Nel proprio “luogo deserto” esse immediatamente rivelano di conoscere dove si trovi Macbeth, come pure alcuni obiettivi futuri su di lui, poiché progettano di trovarsi dopo “la battaglia” in un altro posto solitario dove potranno incontrarlo. Quindi, dopo aver risposto ai segnali dei loro assistenti, il cane e il rospo, e dopo “essersi librate attraverso la nebbia e l'aria immonda,” vanno via cantando: “il bello è brutto, e il brutto è bello.” Cosa può significare questo? Certamente, una concezione distorta, un fallimento nel percepire i valori veri. E non palesa anche la loro intenzione di *far sembrare* brutto il bello e bello il brutto?

Nella scena successiva delle Streghe, che segue subito dopo, la loro intenzione diventerà più chiara. Qui esse cantano danzando in cerchio, e così il loro “incantesimo è fatto.” Un incantesimo del genere è ipnotico – e si può ben capire a chi sia diretto; ma Macbeth, che entra in quel preciso momento, fa piazza pulita del suo destino perché pronuncia le parole: “Un giorno così brutto e così bello ad un tempo, io non l'ho mai visto,” proprio le stesse parole pronunciate dalle Streghe, che provano un sottile legame del quale egli è inconsapevole.

In questa scena, assieme a Macbeth viene anche Banquo, la cui anima pulita e senza ambizione offre un grande contrasto. Le Streghe stupiscono Macbeth perché lo salutano come “Thane di Cawdor” (un nuovo titolo, che poco dopo i messaggeri del Re gli confermano), e poi lo fanno trasalire con il loro grido: “Salve Macbeth, che un giorno sarai Re!” Il potere di questo saluto è provato dalla domanda rispettosa di Banquo: “Mio signore, perché trasalite? Sembra che abbiate paura di cose che suonano così belle!” (con inconscia enfasi su “belle”). Perché avrebbe dovuto trasalire, se già in precedenza non avesse nutrito quest'idea con invidia malvagia? Le Streghe, come gli ipnotizzatori e i fomentatori di discordie fra gli uomini di alto rango, hanno ora raffinato un punto essenziale in cui esse possono apertamente e oggettivamente tentare Macbeth e spingerlo all'azione decisiva.

Macbeth è “rapito” sotto l'effetto delle loro parole, dice Banquo, il quale, pur non essendo invidioso, chiede alle veggenti una profezia riguardante se stesso. Esse vorrebbero dirigere il loro influsso nefasto anche su Banquo; e vorrebbero soprattutto usarlo come mezzo per ultimare l'opera su Macbeth. Così descrivono Banquo come uno che, sebbene non sia nessuno, “genererà dei Re.” Questo agisce immediatamente su Macbeth come un veleno. Bruscamente egli dice a Banquo: “I tuoi figli saranno Re.” Lo sta già quasi accusando.

La mente di Macbeth, allorché la “previsione” delle Streghe è subito confermata quando egli riceve attraverso il Messo del Re il titolo di Signore di Cawdor, si proietta segretamente in avanti: “Glamis, e Thane di Cawdor; il meglio deve ancora venire.” Accettando appieno questa prova, egli sente di nuovo, immediatamente, il morso della gelosia, e grida a Banquo: “Non speri forse tu che i tuoi figli siano Re?”

Ancora più “rapito” entro se stesso, Macbeth ragiona con la sua tentazione. Ed è importante notare che la parola “incitamento” che Shakespeare fa dire a Macbeth descrive



esattamente ciò che le Streghe stanno per fare, poiché incitare significa risvegliare, eccitare totalmente. Egli fa dire a Macbeth:

“Questo incitamento soprannaturale non può essere cattivo, non può essere buono; se cattivo, perché mi ha dato speranza di successo cominciando con una Verità? Io sono Thane di Cawdor: se buono, perché cedo io a una tentazione la cui immagine orrenda mi fa rizzare i capelli e spinge il cuore, che pure è saldamente fissato, a battermi alle costole... contro ogni legge di natura?... Il mio pensiero, in cui l’assassinio è ancora solo immaginario, scuote fino a tal punto ogni mia fibra d’uomo...”

E qui è data la prova, la tacita confessione dello stesso Macbeth del segreto misfatto, l’evidenza della sua confusione, del dubbio e dell’angoscia della mente. Egli avrebbe potuto trovare una risposta nelle parole davvero filosofiche che Banquo ha pronunciato poco prima:

“...Spesso, per portarci alla perdizione, gli strumenti delle tenebre ci dicono il vero, ci seducono con delle inezie oneste, per abbandonarci con inganno alle conseguenze più gravi.”

Nel mezzo delle ansiose domande di Macbeth, le Streghe sono scomparse, usando il potere occulto che hanno ottenuto per rendere invisibili i loro corpi fisici: ma esse sanno bene che il mistero della loro scomparsa serve solo ad intensificare i risultati nefasti attraverso l’accresciuto e febbrile desiderio di Macbeth di saperne di più. Egli è rimasto totalmente impenetrabile al saggio avvertimento di Banquo; e la sola decisione che è capace di prendere è che, se così sarà, “la sorte può incoronarlo.”

Tuttavia, questa fiducia nella sorte è solo desiderio camuffato – un desiderio represso nel profondo, dove il fuoco, bruciando lentamente, guadagna effettivamente un sovrappiù di calore. Quel fuoco segreto incita a una richiesta d’informazioni concernenti le Streghe; il che risulta ancora in un’ulteriore fiducia in esse, cosicché egli scrive immediatamente alla moglie: “Ho appreso dai più autorevoli rapporti che esse hanno in loro una conoscenza più che mortale.” Di conseguenza, sia lui che Lady Macbeth accettano come reale e prezioso questo “aiuto metafisico.”

Inoltre, sebbene le Streghe non appaiano nelle rapide scene in cui il re è assassinato, esse non sono dimenticate. Banquo mostra paura della loro malefica influenza; e Macbeth rivela la sua incessante fiducia in esse. Infatti il loro fuoco, coperto alla vista esteriore, brucia con violenza all’interno. Questo è davvero il tempo del loro lavoro climatico. Il “calore” telepatico ipnotico delle Streghe è rafforzato, rinvigorendo così in entrambe le loro vittime la volontà di portare a compimento l’orrendo atto intrapreso. Questo “calore” psichico è operante in ogni momento. È questo “calore” che opprime il cervello di Macbeth e che crea il “pugnale sospeso in aria” che lo sconvolge tanto e che pure lo incita. L’immagine di questo pugnale che dapprima non ha “macchie di sangue” e che poi invece le ha, non è simile alle apparizioni create attraverso l’ipnotismo dai prestigiatori indiani dell’Oriente? Immagini che sono testimoniate dagli osservatori ma che non possono essere impresse su nessuna pellicola fotografica poiché non sono realmente oggettive? Simile ad esse, il pugnale, prodotto o no da una prestidigitazione diretta, è, come dice lo stesso Shakespeare, “un pugnale della mente;” e poiché è un pugnale *psichico*, possiede un potere più grande che comanda su chi l’ha prodotto – Macbeth.

Sebbene Lady Macbeth mostri ripetutamente i propri tormenti repressi, tuttavia, quella stessa corrente di calore che entra nella sua mente, provenendo dalle Streghe, ne ravviva la volontà e la rende capace di confutare le angosce di colpa e di paura di Macbeth con un ulteriore incoraggiamento a sfuggire le spaventose conseguenze che egli paventa; come quando Macbeth si lamenta di non riuscire più a pregare, e lei pietosamente gli dice: “Non riflettere tanto profondamente su questo.” Quando lui è presente, lei mantiene la padronanza di sé. Tuttavia, nemmeno lo stimolo delle Streghe è stato sufficiente. Ella ha avuto la necessità di un sostegno fisico, e lo ha trovato nel bere. “Ciò che ha reso ubriachi loro (gli stallieri) ha reso audace me.” Ma dopo che l’assassinio è stato scoperto, Macbeth, impazzito

dalla paura e per salvarsi dall'accusa, uccide gli stallieri; un atto non previsto, un atto al quale Lady Macbeth non resta insensibile. Allora, di colpo, cola a picco. La ferma padronanza che aveva avuto del suo sé fisico è frantumata da un improvviso ed acuto terrore psichico che scaturisce in deliquio, una sconessione fra la sua mente ed il suo normale piano di azione.

Questa totale perdita di controllo, sebbene momentanea, spiega psicologicamente la sua significativa scomparsa per il resto del dramma. La sua ultima partecipazione al crimine è ancora più passiva. Sia lei che Macbeth, allarmati dalla profezia delle Streghe, che da Banquo nasceranno dei Re, sono pieni di risentimento e preoccupati dalla sua semplice esistenza. Entrambi sorvegliano i suoi movimenti e sanno quando egli "se n'è andato dalla corte." Macbeth progetta determinatamente di trovare un'occasione contro di lui. Lei bisbiglia in se stessa: "Nulla è ottenuto, tutto è sprecato, allorché il soddisfacimento del nostro desiderio è raggiunto senza contentezza." E quando egli prorompe: "Oh! Piena di scorpioni è la mia mente, moglie cara. Tu sai che Banquo e suo figlio Fleance vivono," lei è pronta a rinvigorire il suo pensiero del delitto anche mentre lo acquieta rispondendogli: "Ma in loro lo stampo della natura non è eterno." Egli accetta subito questo rinforzo. "C'è ancora un conforto: si possono assalire;" e quindi fa chiaramente capire che "l'assalto" deve essere fatto proprio quella notte. Lei, meravigliandosi a queste parole, chiede: "Cos'è che deve essere fatto?" Ma egli – forse per proteggerla – replica: "Rimani innocente della colpa di saperlo... fino al momento in cui approverai l'azione."

Così, sottilmente, nel movente e nel cuore, ella è colpevole della morte di Banquo quanto lo è Macbeth, anche se non ha parte alcuna nell'azione esteriore. Le viene dato ancora un cenno, cioè che c'è da preoccuparsi per Macduff, ma lei non fa alcun commento. Gradatamente si rinchiude in se stessa. Tuttavia, nella successiva scena del banchetto, comprende all'istante la causa dello strano comportamento di Macbeth.

L'apparizione, in questa scena (IV,1) che terrorizza e sgomenta completamente Macbeth, sono le visioni di Banquo – "intriso di sangue." Da qui si deduce che esse non possono essere visioni del suo effettivo spettro,<sup>7</sup> poiché questi, essendo il "doppio" del suo corpo fisico, apparirebbe come Banquo era in vita. Nuovamente, Shakespeare interpreta attraverso i due personaggi la sua propria creazione e, nello stesso modo ricorda anche ed associa a questo episodio la sua prima interpretazione psichica. Delle visioni durante il banchetto Lady Macbeth dice: "Questo è ciò che dipinge la vostra paura; è come il pugnale sospeso in aria che, a sentir voi, vi condusse da Duncan." Egli aveva chiamato *questo* "un pugnale della mente, una falsa creazione che procedeva dal cervello oppresso da calore." Allora, se l'inganno delle Streghe, operando sulla coscienza di Macbeth, e contro di essa, produsse il pugnale, quello stesso inganno, aggiunto alle angosce della coscienza, produsse anche le due spaventose apparizioni di Banquo "con venti ferite mortali sulla sua corona."

Questi improvvisi ed inaspettati terrore di Macbeth in questa scena incitano ancora di più sua moglie all'azione e a sprezzanti rimproveri, poiché ella cerca cautamente di risvegliare il suo coraggio; mentre gli invitati al banchetto lo scusano fino a quando egli, scoprendosi troppo palesemente, non la costringe a congedarli in tutta fretta. Allora, faccia a faccia, fra i due c'è una lunga pausa molto significativa – che è interrotta dal profondo gemito di Macbeth: "Ci sarà sangue." Dopo questo, le parole di lei sono concise, quasi senza speranza. Ella sta dormendo profondamente in una passiva disperazione. Quando Macbeth parla di "proseguire nel sangue" e di "strani progetti nella testa, ai quali metterò mano," lei risponde con un fil di voce: "A te manca il ristoro di tutti gli esseri: il sonno."

Quale tortura emotiva, quale pungente ed involontaria ironia sono condensate in queste parole! Macbeth ha già altre volte udita la Voce spaventosa che gridava per tutta la casa:

---

<sup>7</sup> Lo "spettro" è il modello astrale del corpo fisico, detto "doppio" o "corpo modello", poiché su di esso si modellano gradualmente e successivamente la forma dell'embrione e la crescita del corpo fisico. Non ha né coscienza né intelligenza, e alla morte del corpo si disgrega con esso. – n.d.t.

“Non dormirai più.” Già essi hanno sofferto assieme “le afflizioni di quei terribili sogni” che li agitano durante la notte, quell’impressionante ripetersi delle spaventose azioni compiute durante il giorno. Come possono ora aspettarsi un tranquillo riposo dal “ristoro di tutti gli esseri?” Dopo questo pietoso augurio di sonno a lui, lei non pronuncia più alcuna parola fino a che non parlerà nel sonno, quando Macbeth ha accumulato orrore su orrore, ed ella è vissuta nell’inferno che loro due hanno creato, senza poterlo accompagnare nei suoi abissi più profondi se non in quelli che lei vive durante la notte. Allora, “con gli occhi aperti, sebbene con i sensi assopiti,” rielabora e racconta di nuovo gli spaventosi fardelli dell’anima sua.

Il potere patetico di questa scena di sonnambulismo è, più che sminuito, accresciuto da alcune percezioni delle forze occulte e delle qualità insite in esse. Shakespeare stesso descrisse accuratamente una tale azione nel sonno come “un grande perturbamento della natura, quello di godere contemporaneamente il beneficio del sonno e compiere gli atti della veglia!” Questa parziale paralisi della mente, simile al deliquio, è una sconnessione fra la mente normale e il campo abituale di attività. W. Q. Judge richiama l’attenzione sul fatto che lo Spirito nel corpo “avvicina gli oggetti del senso. E quando si ritira da essi gli organi non possono essere usati.”<sup>8</sup> Un tale stato è un sonno sul piano fisico e una veglia su quello astrale. H. P. Blavatsky rileva che “il cervello umano è semplicemente il canale tra due piani – lo psico-spirituale ed il materiale.”<sup>9</sup>

“Nello stato di sogno o nel sonnambulismo il cervello è sveglio solo in parte... generalmente i sogni sono indotti da associazioni con lo stato di veglia che li precedono. Alcuni di essi producono una tale impressione che l’idea più insignificante nella direzione di qualsiasi soggetto associato con un sogno particolare può essere ricorrente per anni.”<sup>10</sup>

Con Macbeth e Lady Macbeth la ricorrenza è inevitabile, poiché le idee che causano i tormenti delle loro menti non sono di poca importanza, né lo sono tutti i crimini compiuti da lui. Quindi, anche se egli non le comunica i suoi piani o i loro risultati, ella è sicura di vederli. Che ne sia testimone o mentre dorme, li vede come immagini o riflessi registrati sul piano astrale, dove lei va durante il sonno; oppure, se non nei sogni, ella li percepisce nel pensiero, da sveglia, attraverso la sua vibrazione psichica all’unisono con quella di lui.

Così, in lei, il soffermarsi sui crimini causa una disperazione tanto tormentosa che diventa sonnambulismo – quello strano complesso di azioni compiute passivamente. Le Streghe hanno quasi portato a termine i loro effetti mortali sui malvagi desideri di lei. Poiché la sua deprecabile vita si trascina adesso dietro il corso sinistro di suo marito, le Streghe devono solo portarla gradualmente ad accettare l’idea di lui: “Meglio è giacere con i morti.” Ella agisce allora con la peggiore di tutte le conclusioni possibili e “da sé, con le sue mani violente, si toglie la vita.”

Ma in Macbeth, dopo il tradimento della scena del banchetto, la disperazione diventa un’ostinazione violenta che spinge alla furia dell’azione. “Ogni ragione dovrà cedere dinanzi al mio interesse... Il mio auto-ingannarmi è la paura dell’iniziato, il quale ha bisogno di una lunga pratica. Noi siamo ancora dei novizi nell’opera.” E così c’è il suo secondo incontro con le fatidiche Sorelle, dalle quali egli va “per conoscere il peggio” in una caverna, che è la loro fucina di lavoro. Cantando i loro incantesimi e danzando attorno al loro calderone bollente, le Sorelle gettano in esso oggetti orrendi la cui magia crea “l’incantesimo sicuro e buono.” Macbeth arriva furioso ed esige risposte. Sorgono allora quelle apparizioni che parlano come se fossero vive – i capolavori delle Streghe nel ventriloquismo, nell’inganno, nell’ipnotismo e in tutti gli altri poteri che possono “far sorgere spettri magici per ingannare la vista degli uomini.”

Il risultato è che Macbeth è spronato ad un coraggio borioso ma furioso, a una rabbiosa

---

<sup>8</sup> L.U.T. *Pamphlet*, n. 18, p.10.

<sup>9</sup> *Ibidem*, n. 25, p.5.

<sup>10</sup> *Ibidem*, n. 11, p.8.

gelosia che “uno scettro sterile è posto nel suo pugno,” mentre la discendenza di Banquo “si propagherà fino al crollo del giudizio finale.” Con la massima ferocia egli insegue ora i suoi piani criminali contro Macduff, e con foga vigorosa entra in guerra alla conquista di tutti coloro che si sono ribellati alla sua volontà. Dapprima si vanta: “La mente da cui sono guidato e il cuore che ho in petto non vacilleranno mai per dubbio né tremeranno per paura... Impiccate chi parla di paura!” Ma poiché gli aiuti promessi dalle Apparizioni si rivelano falsi uno dopo l’altro, la sua disperazione s’infittisce in una crescente, irragionevole agitazione: “Io combatterò finché mi sia portata via a brandelli la carne dalle ossa... Soffia, o vento, vieni, o naufragio! Voglio almeno morire con le mie armi addosso!” È la vecchia storia di coloro che gli dèi vogliono distruggere – essi prima diventano pazzi, pazzi per una fiducia eccessiva, e poi pazzi per una disperazione altrettanto eccessiva.

E quando viene a sapere che il bosco di Birnan “si è mosso verso di lui” e che Macduff può essere chiamato “non partorito da donna,” quando sa di essere stato ingannato “dagli equivoci del demonio, il quale mente parlando in modo simile al vero” ed “inganna con discorsi a doppio senso,” quando la vita è diventata “la storia raccontata da un idiota, piena di rumore e di furia che non significano nulla,” allora, “per un momento lo vediamo un’ombra sparuta contro un palmo di cielo pallido,” prima che “la candela della sua vita si spenga.”

In questo dramma, l’acutezza della lotta è tutta nell’intensità e nella disparità apparente del conflitto fra il basso e l’alto. Nelle due tragiche figure, le grandi capacità del bene sono dimostrate da questa intensità reale e dalla forza travolgente della loro angoscia finale. L’equilibrio karmico fra il male preesistente e il male presente può solo essere supposto. Tuttavia, apparentemente, le nature elevate dei due che soffrono non sono sopraffatte dai livelli ordinari di corruzione interiore ed esterna bensì dalla viziosità ingigantita dal potere regale e supremo, attraverso le loro precedenti azioni sbagliate e la conseguente entrata di esseri malvagi che consapevolmente dirigono abili macchinazioni contro la loro umanità di uomo e di donna. Eppure, essi non sono completamente sotto il controllo delle Streghe o del vizio interiore. Più e più volte essi sono trafitti dalla coscienza, da vergogna ed orrore per se stessi, da quelle intimazioni del Sé Superiore nell’uomo, che loro due non comprendono abbastanza per poter ubbidire, paralizzati come sono dalle disubbidienze passate. Ecco perché le loro capacità di ascoltare il bene, si cambiano in una vuota, incontrollabile disperazione.

Poiché i metodi criminali e gli effetti della stregoneria (spesso chiamata con altri nomi) sono esistiti ed esisteranno ancora per molte Ere, la conoscenza completa di essi posseduta dagli Adepti può essere stata parzialmente messa alla portata di Shakespeare – in modo che questa sua tragedia, la più occulta di tutte le altre, potesse dare istruzioni ed avvertimenti attraverso una rappresentazione visiva della stregoneria, peggiore anche della Magia Nera, schierata come protagonista contro l’Anima e contro lo Spirito.

---

(In questo accurato studio, il nostro scrivente non fa alcun accenno ad Ecate, una delle dee della mitologia classica che Shakespeare introduce in compagnia delle tre Streghe. Alcuni commentatori considerano tale introduzione come “incongrua.” Ma chi è Ecate alla quale le stesse Streghe obbediscono, e che definisce se stessa: “La signora dei vostri incantesimi, la segreta orditrice di tutti i mali?” Il suo discorso alle Streghe, nel III Atto scena 5, è un rendiconto? Chi, o che cosa, è Ecate? H. P. B. dice che “la triplice Ecate è la divinità orfica” la quale, “come luna personificata fenomenicamente triplice – Diana-Ecate-Luna – è il tre in uno,” e aggiunge che gli egiziani la chiamavano “Hekat... la dea della Morte, che governa sulla magia e sugli incantesimi.” Questo essere misterioso racchiude, si dice, i caratteri della dea lunare, della dea terrestre e della dea del mondo sotterraneo; e si dice che vaga con le anime dei morti malvagi e che il suo arrivo è annunciato dall’abbaiare dei cani. – nota di Emma Cusani).

# RE LEAR

(1605 – 1606)

## UNO STUDIO SUL KARMA

La trama: Lear, re di Britannia, intende dividere il regno fra le tre figlie, Gonerilla, Regana e Cordelia. Ma la dignitosa Cordelia non sa fare, come le sorelle, pubbliche effusioni di sviscerato amore per il padre, e viene diseredata. Kent, che la difende, è bandito. Il re di Francia sposa Cordelia, mentre il regno di Britannia viene diviso tra Gonerilla, sposa del re di Albania, e Regana, sposa del re di Cornovaglia. Ottenuto il regno, le due donne scacciano il padre. Intanto, a Dover sbarcano i francesi con Cordelia; Kent, che assiste re Lear sotto mentite spoglie, porta il vecchio da Cordelia, che lo accoglie amorevolmente. Ma i francesi sono sconfitti, e Cordelia è impiccata per ordine di Edmondo, usurpatore della contea di Gloucester. Lear muore di dolore. Gonerilla, innamorata di Edmondo, avvelena la sorella Regana che le è rivale, e trama l'assassinio del marito: ma, scoperta, si uccide. Il re di Albania regnerà sulla Britannia.

---

L'uso che gli Adepti fecero del dramma per utilizzarlo ai loro scopi è una storia lunga. Negli antichi Misteri – che erano Scuole di Sapienza, di Scienza e di Filosofia – gli istruttori e gli allievi rappresentavano eventi che raffiguravano alcuni dei fatti basilari della Natura e dell'Uomo. I fatti e le Rappresentazioni erano considerati con religiosa reverenza, ed erano invero profonde verità occulte, sebbene fossero spesso protette dal velo del mito e della fiaba. Per il candidato tali Rappresentazioni erano Iniziazioni alle fasi dell'Adeptato. Egli imparava a rendere universale la sua coscienza, ad entrare, attraverso la propria esperienza personale, in quei gradi o stati dell'Anima del Mondo che gli eventi simboleggiavano. La sua conoscenza era così maggiormente accresciuta dagli altri piani dell'essere. Vivendo attraverso essi, egli arrivava a comprendere le operazioni dei principi dell'Uomo e della Natura; e così, aiutato da queste Rappresentazioni, progrediva fino ad essere un "conoscitore" dei principi cosmici e successivamente un "conoscitore" dell'Atman. Questa è una prova di come nei Misteri le Rappresentazioni fossero di una spiritualità superiore perfino ai drammi più cosmici di Eschilo, l'Iniziato che osò creare delle rappresentazioni exoteriche i cui attori non erano, probabilmente, allievi dei Misteri.

Dopo Eschilo, quindi, il dramma esistette come un'arte completamente diversa dalle Rappresentazioni dei Misteri. Usando quali mezzi di espressione il corpo vivente e la mente, il suo appello è più immediato. A causa di questo fatto gli Adepti possono aver visto nel dramma una particolare possibilità di servizio per l'elevazione degli uomini. Se è così, essi incoraggerebbero impersonalmente tutti coloro che sono collegati con la creazione drammatica. L'intenzione etica dei Creatori dei Misteri e quella degli Adepti che ispirarono Shakespeare, era identica. Dal loro punto di vista del miglioramento umano, il dramma di Shakespeare era solo una ripetizione particolare, adattata all'Inghilterra del sedicesimo secolo e alle sue espansioni future, del loro antico proposito e del loro sforzo incessante. Per tale ragione, il legame occulto fra le grandi tragedie di Shakespeare e le grandi tragedie greche è evidente. Esse sono attività simili. In niente, lo spirito delle più belle tragedie di quest'uomo inglese, è più simile a quello greco, quanto nella chiara testimonianza che esso offre della

legge secondo la quale a ciascun uomo ritorna indietro quello che egli ha dato. La logica superiore di una situazione non cammina con passo strascicato. Comprendere ciò che i greci chiamavano Nemese e i teosofi Karma, era uno scopo importante nelle Rappresentazioni dei Misteri. Quindi la dimostrazione della legge karmica, sia nei drammi tragici greci che in questi inglesi, non è che naturale.

*Re Lear* è particolarmente potente nei suoi valori karmici. E' simile ai valori karmici greci anche nelle affinità che i personaggi sentono fra se stessi e i poteri della Natura; e, come i personaggi antichi, essi chiamano questi poteri dèi – non Dio. Il tema di questo dramma concerne i rapporti tra genitori e figli, e si sviluppa su due linee principali che a prima vista sembrano slegate.

In una delle due linee, la causa della tragedia è inequivocabilmente indicata nelle prime poche parole con le quali il Conte di Gloster rivela al Conte di Kent il suo segreto di famiglia – del figlio Edmondo, che è presente, la cui “educazione era stata affidata alla famiglia dei Gloster,” e che egli si è spesso “vergognato” di riconoscerlo come figlio, cosa ora “superata,” la cui “madre era bella” e “si prese gioco di lui,” che il ragazzo “era stato lontano nove anni e deve ora ripartire,” ma che, tuttavia, gli è caro quanto il “suo figlio legittimo, di alcuni anni più grande.”

Lo spigliato modo di Gloster di raccontare il suo errore passato che causò l'infelicità della moglie e del figlio maggiore, non impedisce di rilevare la sua crudele noncuranza, passata e presente, il risentimento di Edmondo per l'ingiustizia, e l'amaro rancore con il quale egli ascolta suo padre in silenzio – e pensa: “Ignobile, ignobile! Perché sei così ignobile?” Tutta l'avvilente situazione di un figlio bastardo – una situazione in cui l'egoistica sregolatezza di marito e di padre reca un'offesa irreparabile a chiunque ne sia implicato, incluso alla fine se stesso, è messa a nudo in queste poche righe. Il comportamento leggero di Gloster, l'elogio che Kent fa della raffinata personalità di Edmondo e le riservate risposte dello stesso Edmondo, preludono alle tinte fosche ed eterogenee date al dramma dalla storia di Gloster. L'altra linea del duplice tema è mostrata nella prima scena, dall'arrivo di Lear e della sua corte – per affari di Stato. Come Gloster è responsabile per una vita familiare rovinata nel passato e ne sta raccogliendo i risultati, così Lear è ora sul punto di compiere delle azioni che rovineranno la sua famiglia, ed egli stesso ne raccoglierà i risultati. Come generi, le due storie e le due personalità si riflettono e si intensificano l'un l'altra.

Un'apoteosi di se stesso – caparbieta, padronanza di sé, auto-dominio – questo è Lear. Per una ventina di anni egli ha visto in sé solo IL RE. Il grande rispetto del feudalismo per chi era in cima alla sua vertiginosa scala sociale, per il Signore dei Signori; la reverenza della teologia per il Reggente Supremo di Dio sulla Terra, unitamente alla lunga tradizione di assolutismo derivante dagli imperi orientali dominati da un solo Monarca, come quelli di Dario e di Serse, tanto precisamente raffigurati nella storia biblica *orientale* – tutto questo determinò in Occidente, e in una mente come quella di Lear, l'idea della “divinità che circonda un re.” Un'idea molto diversa dalla divinità *in* un re, che era stata sostenuta in quelle lontane Età d'Oro e d'Argento dell'Uomo, quando i Grandi Esseri spirituali, che per i loro sforzi persistenti avevano elevato nei passati Manvantara i loro sé inferiori all'armonia e all'identificazione con il Divino Sé di Tutto, s'incarnarono fra gli uomini per dare loro gli insegnamenti della Sapienza Antica, e per regnare su di essi nella mitezza e nell'osservanza delle leggi della Natura, inculcando così, ed illustrando sia attraverso la dottrina che attraverso la pratica l'idea della regalità nell'Uomo.

Ma poiché nella nostra Età del Ferro l'evoluzione procedeva verso il basso, quella nobile idea finì per essere personalizzata, degradata. L'Essere che era Re cessò d'incarnare un Principio divino che implicava doveri e responsabilità. Al contrario, il "re" divenne solo un'affibiazione della passionale *persona* psichica, eticamente, il semplice mascheramento ed il falso ricettacolo del negletto Spirito interiore. La priorità che nella condizione genuina era stata basata sullo sviluppo spirituale finì per essere cambiata in una semplice esteriorità del costume, nell'asservimento e nella primogenitura. L'esaltazione della *persona*, bardata con le decorazioni più elaborate, portò alla credenza e all'ossequio di dottrine e di convenzionalità opportunamente manipolate e ricavate dagli insegnamenti e dai costumi che appartenevano alle fedi ed alle cerimonie primitive – eppure questa *contraffazione* divenne l'assolutismo e il monarca assoluto, come registrati nel periodo greco-persiano e nei successivi periodi e regni europei. Un monarca del genere, in alcuni casi non era altro, in se stesso, che una corruzione bestiale, e un corruttore degli altri — sebbene proclamasse ed usasse il diritto di vita e di morte sui suoi sudditi. I suoi affetti familiari tendevano quasi totalmente all'esaltazione e alla perpetuazione della propria grandezza. Perciò, le sorgenti dell'assolutismo del re e dell'assolutismo del padre erano simili.

Lear, nella prima scena, è l'esibizione di una mente abituata all'irresponsabile comando assoluto, sia come re che come padre. Dopo la prima scena, quando egli ha abdicato ai suoi poteri e ha fatto di sé un dipendente delle proprie figlie, il dramma diventa il complicato presentimento dell'azione karmica, rivelata sia dall'azione di Lear che da quella di Gloster. Lear è quindi la raffigurazione di un assolutismo scaturito dalle sue abitudini precedenti e dell'esteriorità della vita scaraventata in una posizione opposta. Il cambiamento è tanto istantaneo e violento, e quello che esso implica è così poco capito da Lear che, per un certo periodo, la sua mente vacilla.

In questa pregnante prima scena, quando divide il suo regno tra le due figlie maggiori, Lear fa un'enfatica esibizione della sua grandiosità. Esse lo adulano, ma egli vi presta poca attenzione; e conoscendo molto bene l'amore che la giovane figlia Cordelia ha sempre avuto per lui, teneramente, quasi scherzosamente, chiede:

“Ed ora, gioia nostra, cosa puoi dire *tu?*”

Egli si aspetta da lei anche di più, non in adulazione, ma in una palese attestazione di affetto per la quale sarebbe orgoglioso e felice di avere come testimone la corte. Egli aspetta di gustare ulteriormente la quintessenza dell'orgoglio e dell'autocompiacimento. Ma Cordelia, conoscendo le sue sleali sorelle e disprezzando l'adulazione, è disgustata da ciò che ha appena udito. Si duole al pensiero che l'affetto possa essere misurato in una competizione. Non apertamente espansiva di natura, rifiuta di fare un'esibizione pubblica dei suoi sentimenti. È sicura che il padre conosce il suo amore per lui, e tenta di fargli vedere la falsità delle sorelle; ma, non conoscendo appieno la situazione o non prevedendone le conseguenze, commette l'errore di persistere troppo a lungo nel suo riservato silenzio; finché Lear, totalmente attonito, furioso, sentendosi umiliato in pubblico invece che onorato, esplose in una violenza cieca che accumula errore su errore e che non può più essere frenata; la pazzia di una collera di questo genere è il meno che possa capitare ad un assolutista.

Da questo momento la mente di Lear è in uno stato di tumultuosa confusione che, come per i folli, a volte si affievolisce quasi in calma ed altre volte monta di nuovo ai vertici della rabbia. Come questi sentimenti si ripetono! Incominciando con violenta intensità in direzione

di Cordelia, s'innalzano attraverso la terribile maledizione a Gonerilla, e vanno ancora più su nella più terribile, perché più pietosa, implorazione ai Cieli:

“Se ami i vecchi, fa di ciò il *tuo* scopo!”

Questi sentimenti lo ossessionano nuovamente quando Regana, per ciò che concerne il suo seguito, chiede:

“Che bisogno c'è (anche di un solo seguace) in una casa dove così tanti hanno da presentarti un ordine?”

A questo egli può solo esclamare:

“Oh, la ragione, non il bisogno... O imbecille, io diventerò pazzo!”

E fugge precipitosamente, piangendo e commiserandosi per l'amara ingiustizia fattagli. Intontito e delirante, si lancia nella terrificante bufera della Natura che determina quello che travolgerà tutto – la bufera che nel mondo fisico è un esatto parallelo del violento scompiglio del mondo mentale di Lear: un preciso equilibrio di azione e reazione. I ruggenti tumulti della sua furia in quelle maledizioni scagliate ad ognuna delle sue figlie, sono state malevolenze feroci e distruttive – masse straordinariamente vigorose di ciò che egli ha lanciato. Questo deve creare la propria corrispondenza, deve portare un'esatta restituzione, proprio come quell'esplosione ciclonica di fulmini, tuoni e pioggia che s'infrange su di lui e su tutti coloro che sono allo scoperto. Il fatto che egli guarisca dopo una simile devastazione psichica e morale, prova quale sia la forza di quella mente convulsa quando è normale, e quale è il merito che è in lui in quanto Anima.

In Gloster l'egoismo non è mai stato tanto imperversante come in Lear. Egli non ha mai occupato un rango così elevato, per cui ha potuto circondarsi subito di quanti erano superiori e pari a lui. Ma il suo buon senso è a mala pena superiore a quello di Lear. Fidandosi scioccamente di Edmondo, suo figlio illegittimo, quasi un estraneo, arriva ad un punto tale di crudeltà da esiliare in un accesso di collera Edgardo, il figlio legittimo spietatamente denunciato da Edmondo, che sta tramando per prendersi il patrimonio ed il nome. Così l'apparente nobiltà di sentimenti sia di Lear che di Gloster, crolla. Entrambi crescono moralmente attraverso il processo della loro sofferenza. Lear trae le semplici lezioni da questo autocontrollo, poiché non l'aveva mai esercitato quando era re. Rendendosi conto della sua impazienza nei confronti di Cordelia, dice delle altre due figlie: “Sarò paziente... supporterò,” e dal freddo della tempesta impara la pietà per gli accattoni e per gli ignudi che prima sarebbero stati un'offesa al suo fasto di re. Così la sua eccessiva grandiosità e la sua arroganza gradatamente scompaiono attraverso l'estrema umiltà che egli raggiunge; umiltà e cordialità emergono nella sua mente farneticante. La pazzia dell'auto-grandezza lo ha fatto soffrire quando era ritenuto sano. Ora, la sua rigenerazione procede attraverso gli stadi del suo squilibrio mentale.

La lealtà di Gloster verso Lear e verso l'esercito francese di Cordelia che sta arrivando per restaurare Lear sul trono, è punita dalle altre due sorelle, Gonerilla e Regana – che gli fanno strappare gli occhi, un risultato non privo di simbolismo – l'anima accecata di quando Gloster era giovane. Eppure il trauma della sconfitta e della tortura non priva Gloster della ragione. Essa rimane più sui piani esteriori. Ma la lezione morale che può offrire, egli la percepisce e la trasferisce al cuore. Impara molto attraverso la sua agonia. Più paziente



diventa, più è umile. E la più bella retribuzione karmica è sua, quando il figlio che aveva esiliato diventa il suo infermiere e il suo protettore, e alla fine chiarisce tutto al padre vecchio e stanco, risvegliando così una miscellanea di gioia e dolore tale, che l'anima scivola fuori dal povero corpo mutilato.

Gli insegnamenti della Teosofia affermano che l'egoismo intenso è in qualche modo la causa prima della pazzia. L'essenza dell'egoismo è l'orientamento costante del pensiero e del sentimento verso i desideri e le ansietà inferiori, e verso i principi inferiori operanti con questi. Attraverso la forza dei desideri, e l'attenzione che si dà loro, o attraverso una forte emozione che agisce su di essi, si verifica un allentamento o una sconnessione fra uno o più di questi principi e il resto. Collera e terrore, ad esempio, possono causare uno spostamento parziale senza distruggere l'equilibrio mentale; ma un ulteriore grado di dissociazione crea quello squilibrio più completo conosciuto come pazzia. Gli Adepti, per la Loro Conoscenza e per il Loro potere di agire direttamente sui piani interiori e sui principi più elevati dell'uomo, possono guarire la pazzia. Talvolta una sofferenza individuale aiuta proprio l'alienato, specialmente se riesce di diminuirgli il proprio egoismo e di prestare un pò di attenzione agli altri. In questo modo può causare la propria guarigione. Questo è proprio quello che fa Lear. Shakespeare personifica attraverso di lui l'insegnamento degli Adepti sull'argomento. Allora sopraggiunge anche il sonno ristoratore. In questo sonno profondo, la mente angustiata di Lear riprende il suo equilibrio e il controllo sul sé inferiore. La sua natura più elevata precedentemente latente con la sua amorevolezza e con la sua saggezza, è ora abbastanza affrancata da agire sopra e attraverso la sua vita esteriore. Quando egli si sveglia dinanzi a Cordelia, il banale Io del re ed il padre dispotico se ne sono andati per sempre, e il suo equilibrio mentale è recuperato.

Le due figlie maggiori, dopo essersi impossessate di tutto, sono unite solo dai loro segreti litigi per avere ciascuna la parte dell'altra, e dall'amore per Edmondo. Le loro vere nature sono così il Karma più pesante che le loro anime possano avere – quest'amore lussurioso e geloso, che è l'umanità più elevata che riescano a raggiungere, e la loro avidità violenta, le condurranno entrambe ad una morte crudele. Tuttavia per Edmondo questo amore è in parte redentore. La compassione instillata nell'anima di Shakespeare poteva fargli percepire qualcosa di buono perfino in un amore come quello di Gonerilla e di Regana.

Edmondo, negli ultimi minuti della sua vita, obbedisce alla sua natura più elevata che prima aveva respinto. Messo di fronte alla presenza della morte e alla prova del suo tradimento verso ognuna delle due sorelle, riconosce la giustizia che si è abbattuta su di lui e su suo padre. Come quando dice del padre:

“Le tenebre e gli errori lo condussero al punto in cui è arrivato, costandogli gli occhi.”

E quando si mette nel gruppo dei colpevoli:

“Hai parlato giustamente, ciò è vero. La ruota ha compiuto il giro intero. Io sono qua.”

Edmondo poteva scorgere appena l'importanza più profonda di questa risposta, ma un teosofo sa che se Edmondo non avesse meritato, per una vita passata, di nascere come figlio bastardo, egli non avrebbe mai potuto esserlo. Poiché Edgardo prosegue con la sua toccante storia della morte del loro padre, Edmondo, molto commosso, lotta con se stesso; ma quando apprende la morte di Regana e di Gonerilla ed intuisce quanto forte sia stato l'amore che le due infelici donne nutrivano per lui, egli lascia che i legamenti del suo egoismo si allentino:

“Io bramo ardentemente la vita: ma qualcosa di buono penso di farla, nonostante la mia natura.”

L'unica cosa buona che può fare – il rilascio di Lear e di Cordelia, la cui esecuzione era stata da lui stesso ordinata – è stimolato a farla, e subito la mette in atto. Il fatto che questo proscioglimento arrivi troppo tardi, non può distruggere completamente il valore karmico che esso ha sull'anima di Edmondo. Egli muore in pace con se stesso, con la sua famiglia, e con coloro che aveva trattato ingiustamente. Per tutta la sua vita macchiata e bollata dal peccato, questa redenzione interiore è alla fine la retribuzione migliore che egli potesse incontrare. Sebbene non conti molto, tuttavia equilibra una certa quantità del pesante Karma passato e prepara un futuro in cui la sua esperienza di questa vita non sarà più necessariamente ripetuta.

Shakespeare ha raffigurato altri figli bastardi e il loro odio vendicativo, ma in nessun altro dramma egli rappresenta così pienamente la vita di un figlio illegittimo rivelandone la sofferenza, l'irrigidirsi della sua natura, il suo tirar fuori gli artigli come una tigre contro chiunque, a causa della costante ingiustizia fattagli, e la sua redenzione finale per avere egli obbedito agli impulsi che gli giungevano dal suo Sé superiore. Si può difficilmente dubitare che questa fase di vita familiare, colma di egoismo, sia una di quelle che gli Adepti Ispiratori furono più compiaciuti nel vederla trattata con un rilievo ed una comprensione tali, da risultare veramente innovatori.

Per Edgardo, “la cui natura è tanto lontana dal fare del male da non sospettare di nessuno,” il Karma opera proprio nel modo che egli avrebbe voluto. Sebbene lo collochi nella condizione di un mendicante apparentemente folle, pure gli permette in tal modo di diventare il difensore di suo padre. Nel suo stato di mendicizia egli è tentato di aver pietà di sé, ma con autonomo altruismo resiste a questa tentazione. Immediatamente dopo, incontra suo padre, ora cieco. Resistendo ancora in modo stupefacente a una marea di collera, serenamente assume il suo dovere di guida che lo stesso padre cieco, percependo psichicamente il legame che c'è fra loro, gli addossa. Così Edgardo conquista la vittoria spirituale che redime l'intera sua famiglia. Poiché è veramente Edmondo ad essere stato la causa della terribile punizione del padre, è Edmondo quindi ad essere l'agente karmico per la resa dei conti di Gloster. Eppure, sebbene necessariamente sia così, egli deve anche incontrare il Karma del proprio tradimento. E chi può essere il successivo agente karmico in questa complessa vicenda familiare, se non Edgardo, il figlio legittimo, il fratello inoffensivo? Per cui, quando alla fine, nonostante le convincenti prove della sua bontà, è accusato da Edmondo di essere un traditore, egli, nella sfida cavalleresca che ne segue, cancella davanti al mondo l'onta che Gloster aveva gettato sulla vita di tutti loro.

Il Conte di Kent è una delle rare anime che ai tempi del feudalesimo erano particolarmente evolute da non sottostare al sistema di vassallaggio che costringeva un uomo a legarsi corpo e anima al suo signore. Un vassallo del genere non considerava nessun servizio troppo elevato, nessun lavoro troppo umile, se fatti per questo signore, proprio come stigmatizza Kent: “Seguendo il suo re nemico e rendendogli un servizio inappropriato ad uno schiavo.” Ma quando questo rapporto divenne religioso, potrebbe essere raffigurato come un trasferimento ed un travisamento del rapporto che esiste in Oriente tra il discepolo e l'Istruttore. Anime simili sono ora probabilmente in grado di indicare la loro strada a coloro che sanno come nutrire la propria devozione, come rimuoverla dagli attaccamenti personali, e come guidarla al proprio fine nella Causa dell'elevazione dell'umanità.

Le fasi più recondite del Karma sono quelle connesse con le morti di Lear e di Cordelia. Spesso gli spettatori hanno pensato che queste morti, specialmente quella di Cordelia, siano impietosamente ingiuste, inutili, che siano solo un modo del drammaturgo per concludere la sua storia. Ma le consuetudini drammatiche non sono basate su mera fantasia o su opportunità. Esse hanno radici profonde, conformi alla grandiosità di questo e di altri grandi drammi. Inoltre, l'influenza dell'Adepto non indurrebbe mai all'inosservanza delle leggi drammaturgiche. Piuttosto, ispirerebbe l'obbedienza alle condizioni più profonde della mente o dell'anima che sono esprimibili attraverso queste leggi, e sarebbe feconda per lo schiudersi dell'anima, anche più di quanto possano in realtà realizzare gli scrittori stessi. Invero, l'epilogo dei grandi drammi è il compimento di un cumulo di cause karmiche – è un epilogo naturale, non artificioso, poiché nella narrazione le cause sono sviluppate in perfetto equilibrio con gli effetti.

La chiusura ideale della vita dell'uomo viene quando egli ha ottenuto questo equilibrio morale, e tende ad armonizzarlo con l'equilibrio della Natura. Il limite fisico della vita di Lear è quasi raggiunto. Ma sebbene le sue pene e le sofferenze finali siano di gran lunga di qualità più nobile che non i sentimenti del suo passato egoismo, egli, tuttavia, non ha meritato una fine serena – poiché non ha equilibrato abbastanza il suo Karma.

Ma anche qualcos'altro non andrebbe trascurato. Nello studiare i personaggi principali di Shakespeare, ci si può difficilmente permettere di dimenticare che essi sono stati una volta personaggi reali sulla terra; proprio come le tragedie greche, che sono basate sulle imprese di esseri reali. In nessun caso le rappresentazioni sono simulacri della fantasia. *Le storie che ne furono le sorgenti possono essere state notevolmente modificate, tuttavia la loro essenza basilare fu preservata e resa evidente nelle loro trascendentali forme finali.*

Quindi, studiando i personaggi tragici greci o inglesi si è quasi giustificati se si cerca di usare il più possibile l'intuizione per riuscire a scoprire le loro esperienze interiori come se fossero quelle di uomini scomparsi di recente. Perciò si potrebbe correttamente esaminare intuitivamente quella violenta visione che conclude la vita – avvenimenti, cause e risultati – che un'anima ha davanti agli occhi negli attimi che precedono la morte completa. Quell'intervallo di visione è la parte più intensamente viva dell'intera vita. Il fatto di visioni del genere è stato spesso testimoniato da uomini salvati nel momento in cui stavano per annegare; e gli Insegnamenti della Teosofia registrano questo avvenimento come un'esperienza universale. In una lettera di uno dei Maestri l'evento è spiegato come segue:

“Il cervello morente rimuove la memoria con un forte supremo impulso; e la memoria restituisce fedelmente ogni impressione che le fu affidata... Quell'impressione e quel pensiero che erano i più forti diventano naturalmente i più vividi, e sopravvivono a tutto il resto. (*La Memoria al Momento della Morte*, di H. P. Blavatsky).

Durante l'ultima ora la mente di Lear è fissata su Cordelia, ed egli si sente ancora più intimamente legato a lei. Per cui, nella solenne rassegna finale, egli vede in modo egoico la sua vita e quella di lei come degli avvenimenti in una vita ininterrotta; capisce l'attuale morte di Cordelia come realmente fu – più che un sacrificio passivo o reticente, una benefica sfida della sua vita; benefica all'anima del padre e quindi alla propria, poiché le avrebbe portate entrambe ad una maggiore armonia con l'equilibrio della Natura. Sebbene con il suo trapasso ci fossero state brutalità e violenza, pure la sua morte non è per lei punitiva. Perfino in quella violenza ella incontra parte del Karma della sua famiglia – piuttosto che il proprio. Ella abbandonò la Francia per rimediare agli errori della famiglia soccorrendo il padre, sapendo

che la morte era per entrambi possibile. Non aveva dubbi di volere morire prima di lui, se in tal modo avesse potuto adempiere il proprio dovere. Vivere, per Cordelia, significava solo fare tutto quanto le era possibile fare, e forse perfino la morte non era una sconfitta – bensì un aiuto al padre che le era più caro di qualsiasi altro essere, più caro della vita stessa.

“Dovremmo sapere,” diceva Robert Crosbie, “che il Karma non punisce – esso fornisce semplicemente l’opportunità per regolare i conti.” Ma, che Shakespeare conoscesse o no la natura più profonda delle visioni al momento della morte, egli obbedì all’arcana percezione che una vita più lunga avrebbe significato per Lear o per Cordelia un’inosservanza alle esigenze più misteriose del Karma, e sarebbe stata in verità un affievolimento della sua opera.

La storia ed i problemi di Lear e delle sue figlie si applicano all’umanità, sia a quella più evoluta che a quella più arretrata, e non è certo raro notarli. Il mantenimento da parte dei vecchi del possesso della proprietà su cui i giovani vorrebbero mettere le mani, l’ingiusta divisione di essa o i diseredamenti e, in generale, i debiti morali ed economici dei genitori verso i figli e dei figli verso i genitori – sono tutti argomenti importanti nello sviluppo umano e nella regolamentazione karmica. Shakespeare mostra la tragedia che può scaturire da questi contrasti, e suggerisce al loro opposto risposte più sagge di quelle a cui molte famiglie potrebbero giungere. A causa della sua applicabilità universale e dei suoi valori altamente istruttivi egli, in questo dramma, fa probabilmente uno sforzo particolare per scoprire e mostrare cause e risultati, allo scopo di intensificare ed estendere ulteriormente il suo appello.

# LA TEOSOFIA DE “LA TEMPESTA” DI SHAKESPEARE<sup>1</sup>

(1611)

La trama – Prospero, duca di Milano, interessato più ai libri e alla Magia che al ducato, viene spodestato dal fratello Antonio. Imbarcato su un vascello con la figlioletta Miranda, arriva in un’isola abitata da Calibano, figlio di una strega, e da alcuni spiriti, tra cui Ariel. Prospero riduce tutti al proprio servizio. Dodici anni dopo, Prospero, con le sue arti, fa naufragare una nave che trasporta Alonso, re di Napoli, con il figlio Ferdinando e il seguito, nonché Antonio, il fratello che lo aveva spodestato. Si salvano tutti sull’isola, ma Ferdinando è isolato dai compagni; incontra Miranda e se ne innamora, ricambiato, secondo un disegno di Prospero che, con un incantesimo, lo fa schiavo. Intanto Ariel, per ordine del suo padrone, terrorizza Antonio e Alonso, che si pentono delle loro malefatte. Prospero allora libera Ferdinando dall’incantesimo, e gli dà in sposa Miranda; perdona al fratello, a patto che restituisca il ducato, e a sua volta ricongiunge Ferdinando con il padre Alonso. Infine, dopo aver rinunciato alla Magia, libera Ariel e salpa per l’Italia, lasciando Calibano padrone dell’isola.

---

Il nostro studio è concepito semplicemente come un tentativo nell’interpretazione di un argomento contemporaneamente multiforme e profondo. Più si scava nel genio di Shakespeare, più ogni serio studente di Teosofia realizza che, malgrado si sollevi velo dopo velo, rimarranno ancora altri “veli su veli.” Chi era Shakespeare? Che tipo di uomo egli era? Qual’era il potere che stava dietro i suoi drammi? Tutte domande più facili a farsi che a rispondervi, ma i suggerimenti per le risposte sono da rintracciarsi nelle indicazioni sparse negli scritti registrati degli Istruttori più recenti della Teosofia. Le vicissitudini della reputazione di Shakespeare e le incertezze dell’opinione critica convalidano le affermazioni di Madame Blavatsky che Shakespeare, come Eschilo, “rimarrà sempre la “sfinge” intellettuale delle Ere.”<sup>2</sup> Per gli studenti di Teosofia, comunque, i riferimenti disponibili nell’autentica letteratura originaria, sebbene pochi e molto distanziati, sono sufficientemente allusivi per valutare il Mondo Occulto di Shakespeare e il suo messaggio. “Il mio buon amico – Shakespeare,” scrisse uno dei Mahatma, citandolo in una lettera. Nell’editoriale che apriva il primo anno di pubblicazione del *Lucifer*, H.P.B. scrisse:

“La scienza profonda ed esatta di Shakespeare nella filosofia mentale, ha dimostrato di essere più utile al vero filosofo nello studio del cuore umano – quindi, nell’avanzamento della verità – che non la scienza più esatta, ma certamente meno profonda, di qualsiasi Membro dell’Istituzione Reale.”

Inoltre, sappiamo da una lettera della contessa Wachtmeister indirizzata ad A.P. Sinnett, che H.P.B. voleva che qualche studente compilasse uno studio sul “significato esoterico di alcuni drammi di Shakespeare,” per includerlo nella *Dottrina Segreta*. Infine, abbiamo la famosa affermazione di W.Q. Judge: “Gli Adepti asseriscono che Shakespeare, senza esserne consapevole, fu ispirato da uno di Loro.”

---

<sup>1</sup> Questo saggio si basa su una conferenza fatta a Bombay alla Loggia Unita dei Teosofi, il 26 aprile 1946.

<sup>2</sup> La *Dottrina Segreta*, Antropogenesi pag. 419 ed. or. Scaricabile da [istitutocintamani.org/downloadLibri.jsp](http://istitutocintamani.org/downloadLibri.jsp)

Shakespeare, quindi, va considerato come un autentico e magnifico genio creativo del tipo descritto da H.P.B. nel suo articolo “Il Genio,” il quale, venendo sotto l’influenza dei Nirmanakaya,<sup>3</sup> diventa un maestro di vita e di linguaggio, con una mente multiforme. La sua stupefacente e vasta conoscenza del super-fisico e dell’invisibile, la sua intuizione profonda e penetrante della natura umana, l’immaginazione trascendente e caleidoscopica, la percezione intuitiva e i suoi brani ispirati – tutte queste qualità sono immediatamente l’espressione e la testimonianza dell’intima natura dei suoi drammi e dell’influenza degli Adepti.

Ora, qual’era la natura dell’influenza dell’Adepto sulla mente di Shakespeare? Non si deve pensare che Shakespeare fosse sotto l’attenzione e l’osservazione particolari de La Grande Loggia fin dall’inizio, ma, piuttosto, che *le possibilità superiori impresse entro se stesso furono quelle che l’Ispirazione dell’Adepto stimolò ad un’attività più intensa*. E questo fu possibile a causa della liberalità della sua mente e della ricettività della sua anima. Il respiro della Vita della sua Anima poteva causare il proliferare della sua Fantasia “per partecipare abbondantemente al Fuoco vitale che arde nel Potere più elevato (che crea l’immagine). Soprattutto, egli possedeva,” come ha scritto John Masefield, il potere di contattare “l’energia, la sorgente di tutte le cose, la realtà dietro tutte le apparenze,” e di partecipare al deposito del pensiero puro.

Non ci sembra facile, comunque, dipanare il mistero custodito nelle allegorie, nei simboli e nella raffigurazione dei caratteri dei grandi drammi. Proprio “il fatto autentico che Shakespeare rimaneva inconsapevole dell’influenza dei nirmanakaya che il suo genio attraeva, mostra che non dobbiamo aspettarci, in tutto ciò che egli creava, l’espressione inalterata della Sapienza Divina.” Avendo così definito *vis-a-vis* la posizione teosofica di Shakespeare, possiamo rilevare i due metodi possibili di studiare qualsiasi dei suoi drammi nei termini della Filosofia Esoterica. Il primo è quello più facile di estrarre qualche verità teosofica dalle battute e dallo scambio di parole del dramma. Il secondo è quello più difficile d’interpretare il racconto e l’argomento completi secondo una o più delle sette chiavi del simbolismo suggerite nella *Dottrina Segreta*. Useremo entrambi i metodi ma ci concentreremo sul secondo che, sebbene meno facile, sarà però trovato più affascinante. Prima, comunque, potrebbe essere utile collocare *La Tempesta* fra gli ultimi drammi di Shakespeare.

È un luogo comune della critica shakespeariana moderna che il gruppo di drammi (*Pericle, Cimbellino, Racconto d’Inverno, Enrico VIII*) al quale *La Tempesta* appartiene e del quale è presumibilmente l’ultima, fu scritto nel “periodo finale” della vita del commediografo e mostra dei particolari caratteristici. Tutti questi drammi sono racconti fantastici, né tragici né comici, ma sia l’uno che l’altro, pieni di sogni indistinti e squisiti, orditi entro un mondo di mistero e di meraviglia, di visioni che cambiano e di complicazioni che confondono, “un mondo,” come scrive Lytton Strachey, “in cui qualsiasi cosa può accadere all’improvviso.” Stranamente lontano dalla vita ‘reale’ è questo mondo fuori dalle leggi della natura dell’ultimo periodo di Shakespeare, e quest’universo della sua invenzione è popolato da molte creature più o meno umane, esseri che appartengono a tipi differenti di vita. La caratteristica del romanticismo di questi drammi è riflessa nella ricchezza del loro stile. Abbiamo qui gli elementi primari della poesia, la suggestione, il colore, il linguaggio immaginoso, assieme a “periodi complicati ed incoerenti, a ritmi mitigati e accentuati, a bellezze delicate ed evanescenti.” Questi drammi raggiungono l’apice perfetto dell’arte poetica, rivelando una

---

<sup>3</sup> Un *Nirmanakaya* è “un membro di quella schiera invisibile che protegge l’umanità e che veglia su di essa entro i limiti karmici...Un *Nirmanakaya* è invero un *angelo custode* compassionevole e protettore, per colui che diventa meritevole del suo aiuto.” - *Glossario Teosofico*. Scaricabile da [istitutocintamani.org/downloadLibri.jsp](http://istitutocintamani.org/downloadLibri.jsp)

magnificenza maturata del fraseggio e la magia indimenticabile del lirismo più puro, che fanno appello più all'immaginazione che all'intelletto. Comunque, la caratteristica fondamentale di questi drammi del periodo finale è il modello archetipale della prosperità, della distruzione e della ri-creazione che seguono i loro intrecci. La virtù non è solo virtuosa ma anche vittoriosa, trionfante, e la malvagità non è solo impedita ma anche perdonata. Questi sono drammi di riconciliazione fra congiunti diventati estranei, di errori riparati attraverso il pentimento, non attraverso la vendetta, di perdono e di pace. La tragedia è pienamente immersa nel misticismo, e il tema è reso in termini di mito e di musica, che riflettono la grandezza della vera immortalità e della conquista spirituale dietro l'apparenza della morte e della sconfitta esteriore.

Sulle solide basi delle conclusioni accettate che riguardano l'ordine cronologico dei drammi di Shakespeare e le caratteristiche peculiari del periodo finale, i critici moderni sono stati troppo ansiosi di costruire solo le loro plausibili e pittoresche interpretazioni. Abbiamo, per prima, la teoria di Dowden, sostenuta a livelli diversi da altri critici, che paragona Shakespeare ad una nave, sbattuta e sballottata dalla tempesta, che tuttavia entra nel porto con le vele predisposte per gettare l'ancora a Stratford-on-Avon, in uno stato di appagamento sereno, di tranquilla padronanza di sé. Quest'immagine dà al periodo finale del drammaturgo l'attraente appellativo di "Al Vertice," e la possibilità di percepire in questi drammi il fascino del meditativo racconto fantastico e la pace del potere evocativo più elevato. *La Tempesta* è considerata con reverenza come l'essenza suprema dell'umanità finale di Shakespeare.

La tesi di Strachey, al contrario, che fa eco parzialmente a quella di Granville-Barker, è che questi ultimi drammi imperfetti e fantastici dimostrano che Shakespeare finì i suoi giorni nel tedio, nel cinismo e nella disillusione. E.M.W. Tillyard, nel suo libro *Last Plays of Shakespeare*, come Middleton Murry, non solo non vede in questi ultimi drammi perdita alcuna di vitalità, né tedio delle cose, né povertà nell'arte e nel modo di versificare, bensì, di fatto, le testimonianze del lavoro di un uomo la cui facoltà poetica era al suo vertice. La teoria di Tillyard è encomiabile, ma non prosegue le sue ipotesi fino alle loro conclusioni logiche, ed è basata sull'affermazione che Shakespeare, prima di essere un filosofo, era un'artista.

La più recente e migliore interpretazione è quella di Wilson Knight in *The Crown of Life*. Egli considera Shakespeare come equivalente al potere dinamico spirituale che si manifesta nei suoi drammi, e trova nel loro susseguirsi l'anello della ragione, della coordinazione e della necessità. I drammi di Shakespeare implicano, egli ritiene, il ritmo universale del movimento dello spirito dell'uomo, che evolve dal dolore e dalla disperazione spirituali attraverso l'accettazione distaccata e il perdurare di una gioia serena e mistica. Dal momento in cui nelle tragedie è espressa l'angoscia dell'anima umana, che aspira alla gioia urlando dall'interno del suo fragile sepolcro di carne contro le indegnità del mondo, queste ultime tragedie raffigurano la conquista gioiosa del dolore della vita. Questa interpretazione di Wilson Knight si avvicina alla visione teosofica del periodo finale di Shakespeare, e in generale molte delle sue conclusioni sono vere. È importante, comunque, far notare il pericolo di stereotipare le suddivisioni della vita di Shakespeare, e la necessità di essere cauti su come applichiamo le nostre etichette e le nostre demarcazioni a ciò che G. S. Gordon chiama "una cosa tanto instabile come la vita e il lavoro dell'uomo." In ultima analisi, Shakespeare è riscontrabile nella sua totalità; egli si sviluppava, ma nel suo sviluppo non gettava via niente; il suo atteggiamento verso la vita si approfondiva, ma la sua concezione essenziale rimaneva sempre la stessa.

Noi, come studenti di Teosofia, possiamo peraltro attribuire la maestosità impareggiabile dei drammi del periodo finale alla grande espansione del potere creativo e all'abilità teatrale di Shakespeare che avevano già cominciato a mostrare la loro grandiosità nelle produzioni tragiche del "periodo di mezzo." Quest'espansione era il risultato, nonché la prova, dell'Ispirazione dell'Adepto da cui Shakespeare era progressivamente avvantaggiato e dalla quale egli traeva sempre di più. Così, siamo pienamente preparati dalla Filosofia teosofica a considerare il periodo finale come il culmine di un'Odissea spirituale che trovò la sua conclusione ne *La Tempesta*, l'ultimo e il più grande dei suoi drammi. In questa prospettiva, quindi, *La Tempesta* è una più ampia e più profonda *personificazione delle qualità più alte dell'essere umano tratte dai piani nei quali domina l'immaginazione*, un modello perfetto del mito e della magia, della musica e del prodigio. Consideriamo ora attentamente questo capolavoro alla luce della Teosofia.

La trama de *La Tempesta* è ben conosciuta, ma ricapiteremo brevemente i suoi punti salienti. È, principalmente, la storia di Prospero, legittimo Duca di Milano, e della sua deliziosa figlioletta, Miranda, entrambi esiliati dall'usurpatore Antonio, fratello di Prospero, e che vivono sconosciuti su un'isola solitaria. Qui, attraverso un lungo periodo di studio e di pratica che ottengono esiti favorevoli, Prospero è arrivato ad essere un Maestro di Magia, e Miranda è fiorita in una fanciulla da marito. Il dramma si apre con un temporale violento che provoca il naufragio di una nave, causato dalle schiere invisibili degli elementali<sup>4</sup> agli ordini di Prospero, e di cui Ariel è il capo. La comitiva reale coinvolta nel naufragio è salvata secondo il piano di Prospero, e sparpagliata sulla spiaggia, in tre punti diversi dell'isola. Alonso, il re di Napoli; Sebastiano, suo fratello; Antonio, l'usurpatore; Gonzalo, un vecchio ed onesto Consigliere; e due Lord, Adriano e Francisco; essi toccano terra su un lato dell'isola e la maggior parte cade in un sonno provocato, durante il quale il vigile ed ignobile Antonio persuade l'influenzabile Sebastiano a prendere parte ad un complotto per uccidere il re. Grazie all'intervento dell'invisibile Ariel, ai congiurati è impedito di portare a termine il loro proposito, e l'intera comitiva è indotta a cercare Ferdinando, il figlio e il successore di Alonso.

Nel frattempo Ferdinando ha incontrato Miranda, ed è stato costretto a stare al servizio del padre di lei, cosa che egli pazientemente sopporta fino al momento in cui Prospero acconsente a dargli in sposa sua figlia. Nello stesso tempo, in un terzo punto dell'isola, Calibano, il deforme e selvaggio schiavo di Prospero, è stato visto prima da Trinculo, il buffone del re, e poi da Stefano, un maggiordomo ubriacone, i quali insensatamente si uniscono all'infedele Calibano in un complotto fallito contro il suo potente maestro. Questi tre gruppi, nell'ultimo atto, sono portati assieme da Prospero vicino alla cella di Calibano dopo che Antonio, Alonso e Sebastiano sono stati indotti a pentirsi della loro follia da strani e paurosi suoni e visioni; dopo che Ferdinando e Miranda, hanno assistito ad un immaginario spettacolo allegorico recitato dagli spiriti; dopo che Calibano e i suoi compagni sono stati ricondotti alla ragione – e tutto questo è compiuto con l'aiuto di Ariel. Il dramma si conclude con il ripristino dell'armonia turbata, con la ricompensa del bene e il pentimento degli illusi, e con la conciliante resa di ciascuno e di tutti al nuovo ordine instaurato da Prospero, che si dimostra un uomo di saggezza e un padrone del destino.

---

<sup>4</sup> Spiriti degli elementi. Le creature evolute nei quattro Regni o elementi — terra, aria, fuoco ed acqua. Dai cabalisti sono chiamati Gnomi (della terra), Silfidi (dell'aria), Salamandre (del fuoco) e Ondine (dell'acqua). Eccetto alcune delle specie superiori, e i loro governatori, sono piuttosto forze della natura che non uomini e donne eterici. Queste forze, in qualità di agenti servili degli occultisti, possono produrre effetti di varia natura. *Glossario Teosofico* – n.d.t.



Per prima cosa, consideriamo brevemente le differenti interpretazioni offerte dal tema fondamentale, e poi procederemo con la nostra. C'è innanzitutto l'eccellente ma esclusivamente artistica interpretazione di Tilyard, la cui tesi è che *La Tempesta* ci dà il senso più completo dei differenti mondi entro altri mondi che noi possiamo abitare, e che è anche l'epilogo indispensabile dei temi incompleti delle grandi tragedie.

Un tentativo più ambizioso e più completo è quello di Wilson Knight, che interpreta il tema de *La Tempesta* da diversi punti di vista – poetico, filosofico, politico, e descrive una lotta della carne e dello spirito. Politicamente, Knight la interpreta come il tradimento fatto a Prospero, il re-filosofo di Platone ed un campione tipo dell'idealismo irrealizzabile, da parte di Antonio, il Principe del Machiavelli, e un simbolo di scelleratezza politica. Infine, il dramma è considerato da Knight storicamente, come un mito dell'anima nazionale. Prospero rappresenterebbe gli istinti religiosi e politici, eppure tolleranti, dell'austera Britannia; Ariel rappresenterebbe il genio inventivo e poetico di lui, e Calibano il colonizzatore del suo spirito.

Un altro serio tentativo d'interpretazione è quello di Colin Still, il cui studio del “tema senza tempo” de *La Tempesta* non ha attirato l'attenzione che merita. Still considera questo “dramma del Mistero” come un resoconto deliberatamente allegorico di quelle esperienze psicologiche che costituiscono l'Iniziazione, poiché le sue caratteristiche principali somigliano a tutti i riti cerimoniali basati sulla tradizione mistica autentica dell'intera umanità ma, particolarmente, sui riti del mondo pagano. Still intende Prospero come lo Ierofante e, sotto un certo aspetto, come lo stesso Dio; concepisce Ariel come l'Angelo del Signore, Calibano come il tentatore e il Diavolo, e Miranda come la Sposa Celeste. I commedianti, Stefano e Trinculo, guidati dal Diavolo, costituiscono un impedimento al raggiungimento dell'Iniziazione; le esperienze della Fazione di Corte, che rappresenta la condizione del Purgatorio, costituiscono l'Iniziazione minore, il cui conseguimento è la conoscenza di se stessi; mentre Ferdinando perviene al Paradiso, a quello che è lo scopo dell'Iniziazione Maggiore, consistente nel ricevere una “seconda vita.” Il naufragio è considerato simbolo dei terrori immaginari del candidato all'Iniziazione, e l'immersione nell'acqua come simbolo della sua purificazione preliminare. Lo spettacolo allegorico è considerato quasi di carattere apocalittico, e la cella è presa a rappresentare il *Sanctum Sanctorum*, dove si può entrare solo dopo aver completato l'Iniziazione. E così Still va avanti, dando ad ogni dettaglio la condizione di un simbolo semi-esoterico derivato principalmente dai rituali pagano. Gli studenti della Teosofia troveranno che le tesi di Still, sebbene fondamentalmente precise, sono oscurate dalla terminologia teologica, e che l'applicazione dettagliata di esse porta spesso ad una certa forzatura dell'analogia. Prospero, per esempio, è un uomo, non Dio, e Calibano è troppo chiaramente una creatura della natura per essere chiamato un Diavolo, o Satana. Il centro di riferimento di Still è nel complesso più in un rigido sistema di simbolismo pagano applicato alla tragedia, che alla poesia o alla Filosofia Esoterica; ma nella nostra interpretazione teosofica, faremo riferimento a questo notevole sforzo di Still.

In termini teosofici, possiamo avvicinare *La Tempesta* almeno da tre angolazioni – la psicologica, la cosmica e l'occulta. Di queste, per una dettagliata interpretazione dei caratteri raffigurati nel dramma, adotteremo il punto di vista occulto. Prima, comunque, varrà la pena indicare anche come possono essere applicate le chiavi psicologica e cosmica.

La chiave psicologica ci mette in grado di costruire il tema de *La Tempesta* in relazione ai principi della costituzione umana e alle esperienze quotidiane della maggior parte dell'umanità. In questa linea interpretativa, Prospero rappresenterebbe *Atman*, il Sé universale, che sovrasta i rimanenti costituenti dell'uomo e permette la loro liberazione da

ogni squilibrio interno, producendo così quella divina e unificante armonia che significa equilibrio e proporzione, come pure potere e pace. Miranda, la figlia di Prospero, potrebbe essere quella specializzazione di Atman che conosciamo come *Buddhi*, il principio spirituale al momento *passivo* dell'uomo e, contemporaneamente, l'espressione e l'essenza della sapienza pura e della compassione vera.<sup>5</sup> Ferdinando, il Principe che aspira all'unione con Miranda, potrebbe simboleggiare il *Manas Superiore*, il raggio del divino incarnato nell'Uomo, mentre Antonio, l'usurpatore che trama per assicurarsi il potere personale a spese della sua coscienza che si affievolisce, potrebbe rappresentare il *Manas Inferiore*, o la Mente del Desiderio. Per completare il quadro, Calibano potrebbe essere considerato come il *Kama-Rupa* (Corpo del desiderio), o la parte passionale dell'uomo in forma materiale. E Ariel come l'esemplare dell'assemblea delle deità, i Devata o gli Elementali, che presiedono alla personalità umana. Questo, succintamente, potrebbe essere il sistema dei simboli ricostruibili sulle basi della chiave psicologica – un sistema che, interessante com'è nelle sue ramificanti implicazioni, non dovrebbe avere difficoltà per ogni lettore attento de *La Chiave della Teosofia* di H.P. Blavatsky o de *L'Oceano della Teosofia* di W.Q. Judge.

La seconda interpretazione, quella che abbiamo chiamato *cosmica*, scaturisce da una visione complessiva della Corrente dell'Evoluzione nella Natura, della Grande Scala dell'Essere. Questa interpretazione è implicita nell'affermazione spesso citata di H. P. B.

“L'Ego inizia il suo pellegrinaggio della vita come uno spirito folletto, un “Ariel” o un “Puck;” egli recita la parte di una *comparsa*, è un soldato, un servo, uno del coro; si eleva quindi a “ruoli parlati,” gioca parti principali alternate a parti insignificanti, per ritirarsi infine dalla scena come “Prospero, il *Mago*.”<sup>6</sup>

In questa linea d'interpretazione, il dramma presenta un'immagine della maestosa supremazia dell'anima umana perfetta su tutte le cose e su tutti gli esseri. Alla vetta dell'evoluzione ascendente sta Prospero, l'esempio tipico del saggio e della natura umana di un dio compassionevole, nel suo rapporto preciso con gli elementi congiunti dell'esistenza – i poteri fisici del mondo esterno – e le diversità dei caratteri con cui entra in contatto. Egli è il potere governante al quale è sottomessa l'intera serie degli elementali, da Calibano, che è il più denso, ad Ariel che è l'estremo più etereo. In Prospero abbiamo il risultato più raffinato dello sviluppo coordinato delle linee spirituali e materiali dell'evoluzione. Accanto a lui c'è quell'affascinante coppia, Ferdinando e Miranda, squisiti fiori dell'esistenza umana che sbocciano sotto l'amorevole cura del loro patriarca e guru. Da questi discendiamo, da una gradazione morale molto armoniosa, attraverso la mediazione della figura abilmente interposta del buon Gonzalo, fino a quelle rappresentative delle caratteristiche intellettuali più basse dell'umanità. Ci riferiamo alle astute, crudeli, egoiste ed infide creature del mondo, che variano, nei loro livelli d'illusione, dalla malvagità ratificata di Antonio alla follia di Alonso. Dopo, abbiamo quelle rappresentative degli attributi sensuali più bassi della massa dell'umanità – l'ubriacone, il ribaldo, il folle, servitori della fazione reale, come Stefano e Trinculo, la cui ignoranza, furfanteria e stupidità li rendono oggetto più di pietà che di odio. Più in basso sulla scala dell'umanità c'è il grossolano e goffo Calibano, che rappresenta quelle tendenze brutali ed animali nell'uomo, che Prospero, il prototipo del loro sviluppo più nobile, tiene in sprezzante schiavitù. Infine, al di sotto dei livelli umani ed animali della vita, in questa meravigliosa scala musicale dell'essere, viene l'intera classe degli elementali, le forze più sottili ed i nervi invisibili della natura, gli spiriti degli elementi, che sono rappresentati da

<sup>5</sup> E' solo in questo senso, che Miranda rappresenta l'Anima precipitata a terra e dormiente dell'uomo non iniziato ed illuso, come Still la fa essere.

<sup>6</sup> *La Chiave della Teosofia*, ed. Astrolabio, p. 47.

Ariel e dalle splendenti figure dello Spettacolo Allegorico, e che sono ugualmente governati dall'anima sovrana di Prospero. Ovviamente, Shakespeare credeva in questi spiriti invisibili e riconosceva il loro posto nel panorama dell'evoluzione. Questa interpretazione cosmica, comunque, sebbene interessante in sé, non richiede nessuna ingegnosità per la sua applicazione, e non è così esauriente né così ispiratrice come quella esoterica, che ora esporremo.

L'esoterico o l'occulto è l'approccio più elevato ad ogni sistema allegorico. Su questa base, *La Tempesta* può essere ritenuta un sottile e completo resoconto del movimento in una certa direzione e dell'attività della Grande Loggia degli Adepti Bianchi; e le tribolazioni e le prove sul sentiero del chelaiato probatorio, portano, attraverso una serie di risvegli progressivi, al raggiungimento della divinità consapevole, perfino in mezzo alle fastidiose condizioni della vita terrena. Quest'interpretazione esoterica è realmente basata su due postulati – quello del carattere probatorio di tutta l'esistenza incarnata, e quello dell'espandersi senza limiti, dall'interno all'esterno, della totalità della vita. Lo studente farebbe bene a rinfrescare la sua memoria dello schema dell'evoluzione umana e dell'allenamento occulto, così come dati da Madame Blavatsky nella prefazione del suo *Raja Yoga o Occultismo*, che ora procederemo ad applicare ai personaggi de *La Tempesta*.

Per cominciare, cerchiamo di comprendere il personaggio di Prospero. Da vari critici, Prospero è considerato un mago, lo spirito del Destino ed il simbolo di Shakespeare stesso. Nella nostra interpretazione, egli è un'anima umana perfezionata, un uomo-dio, un Adepto, il saggio padrone della natura ed il despota compassionevole del destino, il creatore delle proprie circostanze, e il progettista del dramma del mondo shakespeariano. Soprattutto, egli è la personificazione perfetta di questo stato superiore al quale aspirano i personaggi del primo Shakespeare, ma senza raggiungerlo mai. Così H. P. B. definisce, proprio in *Raja Yoga o Occultismo*, un Adepto:

“Un uomo di profonda conoscenza, exoterica ed esoterica, ma soprattutto dell'ultima, un uomo che ha sottomesso la sua natura carnale alla costrizione della Volontà, che ha sviluppato in se stesso sia il potere (*siddhi*) di dominare le forze della natura, sia la capacità di sondare i suoi segreti servendosi delle forze del suo essere un tempo latenti, ma ora attive: ecco il vero Guru.”

Più semplicemente, ne *Il Glossario Teosofico*, definisce un Adepto “Uno che ha raggiunto lo stadio dell'Iniziazione, ed è diventato un maestro della Scienza della Filosofia esoterica.”

Alla luce di questi riferimenti, Prospero diventa per noi una concezione logica. Lo vediamo all'inizio del dramma stabile “come una candida colonna all'occidente, sulla cui superficie il Sole nascente dell'eterno pensiero invia le più radiose onde della sua prima luce. La mente di lui, simile ad un oceano calmo e sconfinato, si effonde nello spazio illimitato. Egli tiene la vita e la morte nella sua mano gagliarda.”<sup>7</sup>

Questa condizione è stata raggiunta attraverso lo studio e lo sforzo prolungato che Prospero aveva iniziato quando era ancora il Duca di Milano.

---

<sup>7</sup> *La Voce del Silenzio*, p. 71 ed. or.

“Abbandonai il governo nelle mani di mio fratello, e divenni sempre più estraneo al mio stato, essendo trasportato e rapito negli studi segreti.....Io, *così trascurando ogni fine mondano*, restavo segregato, intento solo ad arricchirmi l’anima di quelle acquisizioni che, se non esigessero una stretta clausura, sarebbero le più ambite al mondo.” (Atto I, scena 11)

Da più di un critico questa è considerata la sua “fatale imperfezione,” dal momento che effettivamente Prospero obbediva “all’impulso interiore della sua anima, incurante delle considerazioni prudenziali della scienza o della sagacia del mondo.” Lungi dall’essere stato, quindi, un allievo sull’orlo del potere magico, che aveva trascorso il suo periodo di ritiro sull’isola solitaria perfezionando il suo adeptato. Questo isolamento è simbolico della rinuncia mentale del Chela alle cose materiali della vita. Quando consegue appieno l’adeptato e la padronanza completa su se stesso e sulla natura, Prospero, come membro della Loggia Bianca, perfeziona ora uno dei suoi due compiti – quello di portare a sua volta sull’isola dove egli ha raggiunto la perfezione probabili membri e Chela in probazione. È in questa missione sacra che egli è impegnato attraverso tutto il dramma.

Quello che è ora la personificazione della saggezza e della compassione, è diventato uno con il destino, uno con l’obiettivo della grande legge del Karma. In questa luce, non dovremmo considerare Antonio ed Alonso come dei nemici personali di Prospero, ma come dei tipici esemplari dell’umanità, i quali, nella loro ignoranza ed illusione, disturbano l’armonia divina che sono allora costretti dal proprio destino a ripristinare, e che, nella loro follia, scagliano maledizioni contro l’aspirante Chela che ritorna fra di loro come un Adepto, solo per benedire. Prospero, quindi, usa la sua tempesta magica solo per attirare gli illusi alla sua isola, per insegnare loro attraverso la sciagura a pentirsi delle proprie azioni malvagie, ed elevarli poi attraverso il suo perdono. Egli è, così, l’eternamente compassionevole che redime la società, la quale lo respinge per il dinamico potere spirituale che irradia da lui, anche nel sonno. La coscienza di Prospero è già proiettata oltre l’orizzonte degli uomini comuni, nell’eternità; egli si è elevato al di sopra dei piccoli, meschini moventi personali dell’umanità ordinaria, e sente la profonda pena dei Grandi Istruttori nell’accorgersi dell’impossibilità di educare alcuni dei propri allievi.

Infine, dobbiamo notare il significato vero del suo discorso finale, l’Epilogo. Avendo portato a termine il suo proposito e compiuto il suo primo compito, Prospero, l’Adepto, rinuncia alla formale veste lunga ed ampia del mago e riassume il rituale aspetto del duca. Egli è giunto ad un grado superiore dell’Adeptato. Ritorna alla vita terrena come un *Rajarishi*,<sup>8</sup> o governatore divino, ed intraprende ora il compito più difficile di dirigere, sotto l’apparenza regale, vaste masse di uomini e ristabilire la giustizia sulla terra. Quando fa questo, Prospero, l’Adepto, è simile al Padmapani della leggenda buddhista, che si identifica completamente con le sofferenze dell’umanità e si assume il fardello di aiutare gli uomini a trovare la loro salvezza. Altrettanto è per Prospero.

## II

Torniamo ora ad Ariel. I critici hanno considerato Ariel un simbolo dei poteri sottili della natura, la personificazione della stessa poesia. Dal punto di vista teosofico, comunque, Ariel, nel dramma, va preso come appartenente alla classe più elevata degli Elementali, quelli sufficientemente individualizzati da essere ben distinti dagli Spiriti della Natura, i suoi centri vitali; Ariel, caratterizzato dal suo Maestro con un’impronta manasica, diventa l’agente dei

---

<sup>8</sup> “Una delle tre classi di Rishi in India; lo stesso che i Re-Ierofanti dell’antico Egitto.” – *Glossario Teosofico*.

propositi di lui, ed il suo strumento nel controllare il guazzabuglio degli Elementali per sviluppare l'intreccio della trama. Pertanto, egli aiuta a sollevare la tempesta poiché è parte di essa; induce alcuni dei personaggi a dormire tentando così gli assassini, ma al momento giusto sveglia gli altri; interrompe bruscamente il festino, traendone la morale. Tende inganni agli ubriacconi, ascolta il loro complotto e li conduce alla catastrofe. Porta la nave al sicuro sulla spiaggia, e più tardi rilascia e guida i marinai.

Tutto questo mostra l'intelligenza e la ragione delle quali il suo padrone lo ha dotato. Egli ha l'impronta, comunque, non solo della ragione, ma anche del sentimento. Come denota la scena di apertura dell'ultimo Atto, Ariel, sebbene non-umano, aspira a diventarlo, e sembra aver colto al volo un debole riflesso del sentimento umano attraverso l'influenza di Prospero. La sua primitiva prigionia ad opera di Sycorax (strega e madre di Calibano) e la sua liberazione ad opera di Prospero, sono entrambe allusive alle prove sopportate dagli Elementali prima che essi siano usati dall'Adepto perfetto. Inoltre, l'impulso istintivo di Ariel a diventare libero, e la gioia pura che egli prova quando alla fine è liberato da Prospero, sono entrambi indicativi delle punte più elevate del progresso evolutivo che egli desidera e che merita di raggiungere. Tutto quello che concerne Ariel può essere convalidato dalle asserzioni fatte nella nostra filosofia. Ne *La Dottrina Segreta*, H. P. B. dice che mentre gli Elementali più bassi non hanno una forma stabilita,<sup>9</sup> quelli più elevati posseggono una intelligenza propria, sebbene "non sufficiente a formare un uomo pensante."<sup>10</sup> Q. W. Judge definisce un Elementale come "Un centro di forza. senza intelligenza, senza carattere o tendenze morali, ma capace di essere diretto nei suoi movimenti dai pensieri umani, che possono, coscientemente o no, dargli qualsiasi forma e, fino ad un certo punto, intelligenza."<sup>11</sup>

È indiscutibile che Ariel sia un Elementale altamente evoluto che progredisce verso il regno umano attraverso le sue azioni utili a Prospero, l'Adepto. Calibano è stato super-teorizzato da critici della fama di un Browning e di un Renan. La quantità delle interpretazioni che la sua indole ha suscitato, è seconda solo a quelle su Amleto. In tutta la letteratura, è stato sostenuto, non c'è essere tanto misterioso come questo bruto, nato dalla terra, che si arresta ai confini dell'umanità. La sua indole, secondo Hazlitt, cresce dal suolo ed ha i primi barlumi d'intelletto, benché senza ragione o senso morale. L'abisso fra lui e l'umanità, è stato proclamato, è tale da essere insormontabile persino con l'influenza e l'insegnamento di Prospero. Secondo Wilson Knight, Calibano è una combinazione di uomo, di selvaggio, di scimmia senza coda, di bestia acquatica, di dragone e semi-demonio, e simboleggia, fra le altre cose, l'intero movimento di rivoluzione privo di cervello, l'aspetto animale dell'uomo, l'ascesa anomala del male entro l'ordine creativo, le qualità esteriori del tempo stesso. Da alcuni critici, comunque, è stato asserito che Calibano, sebbene di carne e della terra, terreno, non è né volgare né repellente. Coleridge, particolarmente, è stato molto gentile verso Calibano, e lo ha considerato "in alcuni aspetti, un essere nobile." Verso la fine dell'ultimo secolo, Daniel Wilson avanzò in un libro famoso la teoria che Calibano fosse l'esatto anello mancante, la congiunzione fra l'uomo e l'antropoide, fra il primate superiore ed il selvaggio più basso.

Tutte queste interpretazioni dell'indole di Calibano, sebbene suggestive ed interessanti, sono abbastanza lontane dalla spiegazione teosofica. Anche dalla penna di Colin Still, Calibano esce piuttosto male. Egli fa di Calibano il Tentatore, la personificazione del Desiderio Effettivo; tuttavia, ci sono abbastanza prove testuali ad indicare che Calibano

---

<sup>9</sup> Volume II, p. 34 ed. or.

<sup>10</sup> Volume II, p. 102 ed. or.

<sup>11</sup> *Vernal Blooms*, p. 123.

rappresenta la linea materiale dell'evoluzione ed il lato lunare della natura. Egli è uomo nella forma, ma non è uomo nella mente. La sua è l'intelligenza inferiore dell'Ombra dei Barhishad o Pitri Lunari, strettamente connessi con la terra. Essi sono i nostri antenati materiali che proiettarono le loro *Cchaya* o Ombre sulle quali si modellò la forma umana, e che, per diventare uomini auto-coscienti, devono essere illuminati dai Pitri *Agnishwatta*, i "Figli del Fuoco," come vengono chiamati ne *La Dottrina Segreta*. Calibano quindi ha intelligenza, ma non sufficiente a fare di lui un uomo pensante. Egli può essere preso a raffigurare l'allegoria "della presunzione dei tentativi della natura *fisica*, incapace di costruire senza aiuto anche un solo *animale* perfetto – figurarsi poi l'uomo!"<sup>12</sup> In questa forma fisica imperfetta l'intelligenza non può essere accesa dalla Grande Loggia degli Adepti, finché non sviluppa in una sembianza completamente umana. Tutto questo è chiarito dal dramma stesso, quando Prospero dice a Calibano:

"... Detestabile schiavo, in cui non si coglie nessuna impronta di bontà, capace come sei di ogni male! Impietosito di te, con grande sforzo ti portai a parlare come uno di noi, continuamente ti insegnavo una volta una cosa, una volta un'altra: e quando tu, selvaggio, non sapevi articolare nemmeno i rudimenti del concetto e balbettavi appena, impasto di materia brutta, io ti dotai delle parole necessarie ad esprimere i pensieri. Ma la tua natura, sebbene pronta ad apprendere, aveva in sé quello che fa impossibile la Convivenza con le anime beate..." (Atto I, sc. 2)

Ancora, egli è chiamato

"Un demonio, un demonio nato, sul quale la natura non può nutrire nemmeno uno sterpo." (Atto V, sc. 1)

Procedendo nel dramma, egli è definito "un birbante deforme," una "cosa delle tenebre" che è "sproporzionato nel suo contegno come nel suo aspetto." E tuttavia, questo stesso Calibano, quando mostra i primi segni di pentimento e di realizzazione, rivela la possibilità di un progresso futuro, dicendo:"

"...In avvenire sarò saggio, e tenterò di riottenere il tuo favore.. ." (Atto V, sc 1)

Per quanto riguarda Ferdinando, egli, nella nostra interpretazione, è un Chela accettato, il quale, avendo superato con successo tutte le prove e le tribolazioni impostegli da Prospero, si unisce a Miranda, la personificazione della saggezza, Buddhi, simile all'Iside egiziana e alla Sophia gnostica. È significativo notare che Ferdinando, per prima cosa, s'innamora di Miranda, ma ben presto realizza l'importanza di servire un Maestro prima di ottenere la saggezza e, nell'ultimo Atto, esclama di aver ricevuto una "seconda vita" dal suo amabile Guru. Inoltre, nella Prima Scena del Quarto Atto, Ferdinando è messo in guardia da Prospero contro i pericoli di cadere preda delle passioni carnali, e di perdere così il suo diritto a godere la felicità matrimoniale. Lo stesso avvertimento contro le terribili conseguenze della soddisfazione di una lussuria terrena per chi si è impegnato nell'Occultismo, è dato da H. P. B.<sup>13</sup> Similmente, gli indispensabili requisiti essenziali per lo sviluppo psichico che essa dà – "un luogo puro, una dieta pura, una compagnia pura, ed una mente pura"<sup>14</sup> — sono adempiuti da Ferdinando prima di essere iniziato alla saggezza. Egli si è sottoposto con successo alla

---

<sup>12</sup> Volume II, pp. 101, 102, e 56, ed. or.

<sup>13</sup> *Raja Yoga o Occultismo*, p. 36 ed. or.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 42 ed. or.

disciplina della dieta ascetica e delle ardue fatiche, ed è quindi ricompensato con la mano di Miranda.

“Se ti ho trattato con troppa severità, ne faccio larga ammenda ora, affidando la terza parte della mia vita – e vuol dire tutto quello per cui vivo – nelle tue mani. Le dure prove, che con il solo scopo di saggiare il tuo amore ti avevo imposto, le hai splendidamente superate. Ora io qui, davanti al cielo, ratifico questo mio ricco dono.”

Infine, è importante notare che Miranda, il simbolo della Saggezza, è consapevolmente considerata da Ferdinando di gran lunga superiore alle molte dame dalla “dolce favella,” che rappresentano i numerosi piaceri dei sensi che riducono in schiavitù lo spirito alato dell’uomo.

“Stupenda Miranda! In realtà vetta dell’ammirazione, degna di quanto il mondo ha di più prezioso; a molte Dame ho rivolto gli sguardi più dolci, e spesso fu incatenato e vinto dall’armonia di quelle voci il mio orecchio troppo attento .... Ma tu, O tu, così perfetta, tu fosti creata con il meglio di ogni creatura.” (Atto III, se. 1)

Considerando Miranda come il simbolo della Saggezza, le assegniamo nel dramma il giusto ruolo nella scala del significato. Se essa fosse stata disegnata più debolmente, sarebbe stata troppo insignificante per essere di un qualche interesse, e se fosse stata delineata più vigorosamente sarebbe risultata troppo dominante e individualista per essere dolcemente subordinata a Prospero. Così com’è, peraltro, Ferdinando e Miranda rappresentano assieme, alla fine del dramma, un nuovo ordine delle cose che si è evoluto dalla distruzione; e sono anche garanti per la sua continuazione. Essendo pervenuto alla Saggezza divina, il Chela iniziato può ora essere utile per continuare la missione del suo Maestro. Avendo brevemente indicato il significato esoterico dei caratteri principali, è ora sufficiente licenziare sommariamente gli altri rimanenti personaggi del dramma. Antonio, l’illuso e malvagio provocatore; Sebastiano, l’insensibile sfortunato dal carattere debole; Alonso, il credulo e colpevole governante – rappresentano tutti una parte considerevole dell’egoistica e ambiziosa umanità, alla quale gli Adepti compassionevoli danno ampie possibilità di pentirsi del proprio passato e di correggersi nel presente. Stefano, il maggiordomo ubriaccone e ambizioso, e Trinculo, lo stupido e codardo buffone, rappresentano la parte più grossolana dell’umanità sensuale, la quale, lungi dal riconoscere la propria follia, si ribella contro l’ordine stabilito delle cose ed è, quindi, per cause ingenerate da sé, destinata a soffrire. Abbiamo poi il buon Gonzalo, l’esemplare dei sognatori loquaci e dal grande cuore, i quali, per la loro totale ingenuità, sono i più pronti a pervenire alla scoperta della propria divinità interiore. E Gonzalo, alla fine, esclama che essi, dopo tanto, hanno trovato se stessi, e compie così il primo passo sul Sentiero del Chelaiato.

Infine, possiamo considerare i membri dell’equipaggio che sono immersi in uno stato di torpore, come i rappresentanti della massa dormiente ed ignorante dell’umanità comune, la quale è inconsapevole del carattere probatorio della scuola della vita, in cui essa, nondimeno, continua ad imparare. Così alla fine del dramma, nella possente marcia dell’evoluzione, ognuno, dal più basso al più elevato, è innalzato ad uno stadio superiore al precedente, attraverso i nobili sforzi di Prospero. Avendo considerato i caratteri dei personaggi, prenderemo ora nota dei simboli che si trovano nel dramma e il loro significato esoterico e psicologico. Esotericamente, la tempesta può essere ragguagliata al potentissimo vibrare della Natura quando un essere umano ha raggiunto la perfezione assoluta, allorché nasce un Adepto divino. Questo è magnificamente descritto ne *La Voce del Silenzio*:

“Sappi, o vincitore dei peccati, che quando un Sowani ha attraversato il settimo sentiero, tutta la Natura vibra di gioioso stupore e si sente sottomessa. L’argentea stella ora invia scintillando la notizia ai fiori della notte, il ruscello la mormora ai ciottoli; le cupe onde dell’oceano la muggiranno alle rocce battute dai marosi, le brezze olezzanti la canteranno alle valli, e i pini maestosi misteriosamente sussurreranno: ‘Un Maestro è sorto, un Maestro del Giorno’”.

Lo stesso evento raro e solenne, è delineato con poetici dettagli da Edwin Arnold a chiusura del Sesto Capitolo de *La Luce d’Asia*. La ragione d’essere di questo perturbamento e di questa gioia prodotti nella Natura, è da ricercarsi nella ben conosciuta affermazione del Mahatama K. H.:

“La Natura ha unito insieme tutte le parti del suo Impero con i fili sottili della simpatia magnetica, e c’è un mutuo rapporto persino tra una stella e un uomo.”

Inoltre, questa tempesta non è un cataclisma spaventoso della natura bensì il suo aspetto glorificante, come si può chiaramente vedere nel dramma. È un preludio necessario alla pace e alla calma che preannunciano la speranza e la gioia dell’insieme della creazione, come è anche una benedizione e un vantaggio per le anime in lotta dell’umanità. Psicologicamente la tempesta può essere considerata come una condizione di terribile squilibrio interiore, un intenso fermento della coscienza umana che stimola l’anima in tumulto verso le sue più divine profondità e la risveglia all’austera realtà della vita dello Spirito. Se comprendiamo così il duplice significato della tempesta, sarà facile spiegare il significato del simbolo del mare. Esso potrebbe stare per il mare di Samsara o il Grande Oceano della Vita, con le sue violenti ondate di Esistenza e, come dice *La Voce del Silenzio*, con la marea senza tempo dell’Eterno Divenire dell’Essere:

“Osserva le legioni di Anime. Osserva come esse si librano sopra il tempestoso mare della vita umana, e come, esauste, insanguinate, con le ali infrante, l’una dopo l’altra cadono nelle turgide onde. Battute dalla furia dei venti, inseguite dall’uragano, esse sono travolte nei gorgi e scompaiono nel primo grande vortice.”

Psicologicamente, questo mare tempestoso potrebbe significare il tempestoso mare della natura emotiva dell’uomo, con le sue ondate di svariate passioni e la sua marea di desiderio incessante. Per quanto riguarda l’isola, essa non è una creazione casuale della fantasia del poeta, né raffigura qualche luogo terrestre conosciuto alla storia o supposto dalla geografia. Essa può essere presa a simboleggiare *Shamballa*, l’Isola sacra a cui si fa riferimento in *Iside Svelata* e nella *Dottrina Segreta*. Una volta era un’isola vera nel mare asiatico centrale, ed ora si racconta che sia un’oasi leggendaria nel Deserto di Gobi. L’isola de *La Tempesta*, quindi, sta, nella nostra interpretazione, per il luogo in cui dimorano gli Istruttori Divini dell’umanità, quei potenti Maha-Yogi dei quali Prospero è allo stesso tempo un esemplare e un simbolo. Psicologicamente, quest’isola potrebbe essere considerata come una dimensione nuova della consapevolezza, come una condizione ambientale magnetica e recintata dell’anima costantemente presente del Chela, inaccessibile ai pensieri e alle cose del mondo.

Esotericamente, la cella di Prospero potrebbe stare per la Camera dell’Iniziazione, il *Sanctum Sanctorum*, nella quale Ferdinando è invitato ad entrare solo nel quarto Atto, alla fine dello Spettacolo Allegorico; i componenti della Corte sono invitati solo a “guardare” nella cella alla fine del dramma, nell’ultimo Atto. Questa cella è simile alla caverna del *Saptaparna* vicino al Monte Baibhar, a Rajagritha, l’antica capitale di Magadha, dove una



cerchia selezionata di Arahat ricevette l'Iniziazione da Gautama il Buddha.<sup>15</sup> Questa cella è, quindi, un simbolo molto solenne, che corrisponde al Santo dei Santi dei cristiani e all' "Aduytum, nel quale furono creati gli Ierofanti immortali."<sup>16</sup> Psicologicamente, questa cella può raffigurare la "camera interna, la camera del Cuore,<sup>17</sup> il *Brahma-pura* o la camera segreta nella quale Gesù ci chiese di ritrarci per meditare e pregare.

Ora lo scettro di Prospero è uno strumento protettivo e creativo, lo stesso che *Vajra*<sup>18</sup> o *Dorje*, un'arma che denota potere sulle invisibili influenze malvagie, un talismano che protegge il suo possessore purificando l'atmosfera attorno a lui.<sup>19</sup> Psicologicamente, può essere considerata come la purezza protettiva del cuore del Chela che progredisce sul sentiero dell'Occultismo.

Infine, un cenno circa l'immaginario Spettacolo Allegorico evocato da Ariel con l'aiuto degli spiriti della natura, a vantaggio di Ferdinando e di Miranda. Questa visione degli dèi, sorta per evocazione magica, è un elemento della cerimonia di Iniziazione che serve a ricordare al Chela vittorioso l'esistenza dei poteri e delle potenze superiori che sono nell'universo. Abbiamo così Prospero che dice ad Ariel:

"... Raccogli tutto quel branco di spiriti che ho messo al tuo comando, e portali qui, subito, di galoppo, ché agli occhi di questa giovane coppia voglio offrire uno spettacolo del potere evocativo della mia Arte; l'ho promesso, ed essi se lo aspettano da me." (Atto IV. sc. I)

Lo scopo di questo Spettacolo Allegorico è, comunque, di più, cioè:

"Un contratto del vero amore da celebrarsi; è l'offerta di un magnifico dono a due amanti beati." (Atto IV. sc. I).

La fertilità, la purezza, la castità e la virilità evocati e rappresentati dalle dèe e dalle ninfe intrepide, definiscono un rapporto particolare non solo fra marito e moglie, ma anche fra Guru e Chela. Senza entrare nei dettagli, è sufficiente dire che questo Spettacolo Allegorico, sebbene escogitato meccanicamente, produce un'impressione profonda su Ferdinando, ed è proclamato da lui una "visione molto maestosa" che "fa di questo luogo un Paradiso." Gli spiriti che agiscono nelle parti degli dèi e delle dèe, altro non sono che "i nervi della natura, o centri di forza che hanno forme astrali, che partecipano ad uno stadio che si differenzia dall'elemento al quale essi appartengono, e anche dall'etere, che agiscono collettivamente come una combinazione di materia sublimata e di mente rudimentale." Psicologicamente, la visione dello Spettacolo Allegorico potrebbe essere presa come un'esperienza soggettiva dello sfarzo continuamente mutevole dell'Universo visibile.

Avendo interpretato i caratteri ed alcuni dei simboli de *La Tempesta*, possiamo ora illustrare l'impiego del nostro secondo metodo di studiare questo dramma, individuare, cioè, lo scambio di parole e le righe che personificano o che indicano l'esperienza pura della verità teosofica. Le prime parole importanti che prenderemo in considerazione sono quelle del famoso discorso di Gonzalo nella prima Scena del secondo Atto, che è un'eccellente parodia

---

<sup>15</sup> *La Dottrina Segreta*, I, xx, ed. or.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>17</sup> *La Voce del Silenzio*, p. 10 ed. or.

<sup>18</sup> Nel Buddhismo mistico lo scettro *magico* dei Sacerdoti-Iniziati, esorcisti e adepti – simbolo del possesso dei *Siddhi*, i poteri sovrumani, impugnato da sacerdoti e teurgisti durante certe cerimonie." – *Glossario Teosofico*.

<sup>19</sup> *La Voce del Silenzio*, p. 59 ed. or.

delle leggiadre Parodie che gli uomini, nel loro immaturo ma affascinante idealismo, sognano e proiettano come una visione. Il rifiuto di Gonzalo di tutte le macchine e di tutti i congegni di guerra e la sua fiducia in tutte le ricchezze della natura esprimono un anelito mirabile, mentre il suo sogno di una nuova età dell'oro è incantevole per la sua universalità. Tuttavia, i doni generosi della natura e la libertà non possono aversi a condizioni troppo facili, certamente non dai peccatori, né possono essere definiti in categorie troppo semplici. Gonzalo, come tutti i rivoluzionari ansiosi ed impazienti, dimentica che una società perfetta è inconcepibile senza uomini perfetti, e che le Utopie devono essere popolate con dei Prospero, se esse sono da realizzarsi sulla terra. La risposta alla sua inadeguata visione è da cercarsi nell'esclamazione di Miranda nell'ultimo Atto, quando ella vede, per la prima volta, una parte sostanziale del genere umano in Alonso, Antonio, Sebastiano, Gonzalo, Adriano e Francesco:

“O meraviglia! Quante creature leggiadre ci sono qui! Quanto è bella l'umanità! O splendido mondo nuovo, che ha in sé tante creature come queste!”

Eppure, quando tutto è detto dal punto di vista dei razionalisti, i sogni di Gonzalo, per quanto ingenui, sono sia naturali che necessari; essi sono la visione di cui migliaia di giovani ansiosi e di uomini ardenti si sono compiaciuti, sono le visioni di Coleridge e di Wordsworth, di Blake e di Shelley, di William Morris, di Samuel Butler, di H. G. Wells, visioni che, quantunque illusorie ed incomplete, sono un richiamo per le anime più nobili che sono fra noi. Ma essendo le cose come sono, visioni del genere provocano solo il cinismo e lo scherno degli Antonio e dei Sebastiano di questo mondo senza fantasia. Un'esposizione stupenda della Teosofia è nel famoso discorso di Prospero alla fine dello Spettacolo Allegorico, che raffigura la natura illusoria di tutta la manifestazione e il carattere mutevole di tutta l'esistenza condizionata.

“I nostri giochi sono finiti. Questi nostri attori, come ti avevo predetto, sono tutti spiriti, e si sono dissolti nell'aria, nell'aria sottile. E, come la fabbrica senza consistenza di questa visione, anche gli alti torrioni incoronati di nuvole, e i palazzi sontuosi, e i templi solenni, e questo stesso globo immenso, con tutto ciò che contiene, si dissolverà, e, come questo spettacolo senza sostanza che è svanito, non lascerà nemmeno una scia di fumo dietro di sé. Noi siamo della stoffa di cui sono fatti i sogni, e la nostra piccola vita è radunata con un sonno” (Atto V, Sc. I)

Questo discorso profondamente filosofico è una splendida esposizione della Dottrina idealista di Maya, dell'Apparenza e della Realtà. La vita terrena è proclamata essere un breve sonno, e il mondo materiale un sogno illusorio. Questa concezione è esposta ed approfondita nel primo volume de *La Dottrina Segreta* (pp. 39 – 40, ed. or.). “Maya o illusione,” dice H. P. B., “è un elemento che penetra in tutte le cose finite, perché tutto ciò che esiste ha solo una realtà relativa, non assoluta, dal momento che l'apparenza che il noumeno celato assume per qualche osservatore dipende dal suo potere di percezione... Niente è permanente, eccetto l'Esistenza Una Assoluta e celata, che contiene in se stessa il noumeno di tutte le realtà.” Questo brano si dovrebbe leggere tutto.

L'ultimo lungo passo che vorremmo menzionare è l'addio di Prospero agli Elementali, nella prima Scena del quinto Atto, e la sua rinuncia al *rituale* (ma *non* alla conoscenza) della Magia,<sup>20</sup> concludendo con le parole:

---

<sup>20</sup> La magia è la scienza di comunicare con le Potenze soprannaturali e ultramondane, e di dirigerle, come pure di comandare quelle delle sfere inferiori: una conoscenza pratica dei misteri celati della natura, conosciuti solo ai pochi. *Glossario Teosofico*.

“... Ma questa rozza magia io qui rinnego; e le chiedo soltanto, come ultimo servizio, qualche musica celestiale (che ora subito ordinerò) per ristorare a mio talento i sensi di questi derelitti. Tale è la fine di questo mio incantesimo d'aria. L'ultimo, perché dopo spezzero questo mio scettro; lo porrò sottoterra, nel più profondo, e getterò il mio libro nel mare..” (Atto V, Sc. 1)

Questa dichiarazione deve essere considerata insieme all'ultima, che Prospero fa nell'Epilogo. Questi due modi di parlare, in un certo senso, si spiegano da sé alla luce della nostra interpretazione dei caratteri e dei simboli del dramma. Sarà sufficiente rilevare che, mentre il primo discorso è rivolto agli Elementali e delinea il tipo e la tecnica della magia che Prospero ha usato in passato, il secondo è indirizzato da lui all'umanità in generale, come pure ai suoi Chela in particolare, e indica il futuro nuovo e difficile che si apre davanti al suo sguardo profetico.

*La Tempesta*, come da noi impiantata, ci dà una visione dell'esistenza umana nell'anima, al di fuori del tempo della poesia. Il pensiero centrale del dramma è che l'intera esistenza è probatoria e progressiva; che la libertà vera consiste nel servizio alla compagine umana; che la Loggia dei Maestri esiste, che la via al conseguimento della loro saggezza è aperta a tutti, e che l'unica chiave importante al successo in Occultismo è la perseveranza instancabile e disinteressata nello sforzo dell'auto-apprendimento. Musica e Magia ne *La Tempesta* si incontrano, sono tanto congiunte che nessuno può separarle. Lo scioglimento finale dell'intreccio è pieno di grazia e di maestosità. Come dice Hazlitt:

“La parte straordinaria ha l'apparenza della realtà, e quasi ossessiona l'immaginazione con una sensazione di verità, mentre i caratteri e gli eventi reali partecipano all'impetuosità di un sogno.”

Creature di rara bellezza sono qui create per noi da Shakespeare il quale, attraverso la riconciliazione, il perdono e la buona volontà, rinnova la promessa di un mondo migliore e più bello.

# AMLETO

(1600 – 1602 all'incirca)

## UNA STORIA DI SQUILIBRIO PSICHICO

La trama. Il re di Danimarca, padre del principe Amleto, è morto per mano del fratello Claudio che ha usurpato il trono e sposato la vedova, la regina Gertrude. Amleto ha questa orribile rivelazione dallo spettro del padre, che gli chiede vendetta. Ma il principe è irresoluto, torturato da scrupoli e dubbi; si finge pazzo e respinge Ofelia, che pure ama; manca un'occasione per uccidere Claudio mentre egli è assorto in preghiera, e trafigge invece a morte il padre di Ofelia, Polonio, che nascosto da una tenda lo ascoltava inveire contro la madre. Claudio manda il nipote in Inghilterra per eliminarlo, ma Amleto, catturato dai pirati, viene rimandato in Danimarca. In sua assenza, Ofelia è impazzita e si è annegata, e Laerte, fratello della fanciulla, è tornato dalla Francia deciso a vendicare la morte del padre. Claudio invita i due giovani a battersi in un duello che deve essere incruento: ma segretamente fa avvelenare la punta della spada di Laerte. Amleto, ferito, trafigge a sua volta mortalmente Laerte e il re, mentre la regina beve il veleno destinato al figlio.

---

Come c'è equilibrio nella Natura, così c'è equilibrio nell'Uomo e, ugualmente, fra l'Uomo e la Natura. La sanità mentale, giustamente definita, è questo equilibrio. È una giusta armonia fra le condizioni umane e tutti i principi che costituiscono l'uomo. Pochissimi uomini, nell'epoca attuale, posseggono questa salute e questa sanità mentale. La maggior parte di noi ha solo stati di transizione. Certe condizioni medie sono considerate come modelli e normali, quindi salutari. Chiunque si allontani molto da esse, è definito malato, anormale o subnormale. I principi dell'uomo, quegli strumenti attraverso i quali la sua anima lavora, proteggono e manifestano sia il Potere del suo Spirito che la Forza della Vita. In un uomo, a causa di alcuni passati errori di pensiero e di azione, questi strumenti, questi difensori, possono essere scarsamente collegati, e il risultato nella parte della sua natura chiamata psichica è paragonabile all'azione di un corpo fisico dalle articolazioni sconnesse, in cui talvolta le ossa e i muscoli fuoriescono dal loro posto.

Nell'uso comune "psiche" e "psichismo" non sono definiti chiaramente. Essi includono entrambi idee parzialmente scorrette o quantomeno confuse e limitate. Sono riferiti non solo ad un compartimento della natura dell'uomo e ad alcuni dei suoi poteri e dei suoi principi importanti, ma anche a molti fenomeni della vita. Ciascuno di questi usi è abbastanza corretto, tuttavia è bene rendersi conto che in realtà, nella natura dell'uomo, questi poteri psichici e questi principi sono largamente integrati come un essere umano, e che inoltre sono i mezzi attraverso i quali la natura umana opera e si manifesta. E dovrebbe anche essere compreso che

i fenomeni della vita a cui si allude, sia soggettivi che oggettivi, risultano dalle interrelazioni e dalle attività dei principi e dei poteri, o facoltà. I fenomeni danno la prova dell'esistenza e delle caratteristiche dello Psicico come un grande Reparto nella Natura e nell'uomo. Molta della confusione è dovuta alle idee limitate di cosa siano i fenomeni psichici. Molte cose effettivamente tali non sono chiamate così; per esempio, sono fenomeni psichici quelli che le persone, chiamano "attacchi cerebrali" e "sconvolgimenti" emotivi sia dell'entusiasmo, sia della paura che della collera.

Generalmente, comunque, l'espressione "fenomeno psichico" è applicata principalmente all'eccezionale o all'anormale. Questo è il punto al quale bisogna fare particolarmente attenzione: è l'anormale, il soprannaturale, l'erroneamente detto "supernaturale" – ciò che la scienza ignora o non spiega – quello che è particolarmente attribuito, per consuetudine, al mondo psichico. Questa limitazione nel significato è invero infelice, sebbene anche così il termine copra un vasto campo di esperienze e una tendenza importante dell'umanità. Il fascino, spesso ipnotico, esercitato dal soprannaturale e dal misterioso, è una sorgente e un punto costante di superstizione, di eccessiva emotività e di strane paure. Naturalmente, per di più, questo fascino è sempre stato – mai più di ora – un ricco pascolo per le menti commerciali dei traffichini del mistero e dello "psichico," specialisti sotto molti nomi.

La confusione dell'ignoranza cui abbiamo fatto cenno può essere rimossa, e le menti degli uomini possono essere illuminate riguardo allo psichismo da uno studio degli Insegnamenti teosofici inerenti alla divisione settenaria della natura dell'uomo. In questi insegnamenti, "Psichico" è un importante termine generale per tutti gli elementi dell'uomo, eccetto i più elevati o puramente spirituali, ed i più bassi o puramente fisici. Gli uomini hanno quindi fasi di vita psichica più elevate e fasi più basse. Nell'umanità tale è lo Psicico, che passa attraverso l'evoluzione nel lungo corso dell'esperienza, che rimane mortale e transitorio oppure diventa puro e permanente a seconda che proceda verso il basso, verso la materia allo stato primitivo, oppure, nella misura in cui segue la saggezza, verso l'alto, verso lo Spirito. La maggior parte degli uomini di oggi conosce poco delle fasi psichiche più elevate; essi vivono in gran parte semplicemente nel fisico e nel suo intimo compagno, lo psichico inferiore.

In Teosofia c'è anche un altro uso specifico del termine "psichico". È, in particolare, un nome per la quarta, o mediana, divisione dei sette principi nell'uomo – per il principio, o sezione, che si estende nella bilancia, l'unico che oscilla fra il bene e il male, fra il vero e falso.

Con questo significato specifico, il dramma *Amleto* può essere detto "psichico"; perché nel comportamento di questo principio mediano della bilancia il carattere più importante è centrato sull'azione, e su esso è basata la tragedia.

Senza contrapporre direttamente qualcuno degli argomenti a favore o contro la sanità mentale di Amleto, un teosofista potrebbe dire che nella follia c'è una qualche sconnessione effettiva fra gli organi e le funzioni del cervello; che la follia è di portata karmica; e che la sua causa è realmente morale. Nell'uomo Amleto il principio mediano s'inclina verso alcune azioni che sono incontrollabili. Eppure esso recupera subito il suo equilibrio. Lo squilibrio è un tipo di follia temporanea. In un uomo i cui principi non sono fermamente connessi (e sono quindi paragonabili al corpo fisico con le giunture disarticolate), il principio mediano dell'equilibrio, sempre mutevole, è particolarmente instabile quando la mente è agitata, facilmente aperta alle influenze elevate o ignobili; egli può avere audaci voli di fantasia,

improvvisi raffiche di passione, inclinazioni ed azioni entusiasmanti ed esaltate, o momenti di languente malinconia e di dubbio, che dominano ogni azione. Un tale uomo vive principalmente nella sua natura psichica inferiore, e non la controlla, poiché la sua volontà si alterna tra violenza ed apatia; il fisico, in lui, è un complemento indispensabile allo psichico inferiore; gli impulsi etici sono incostanti e l'operato dello spirituale puro è quasi soffocato. Forse i critici non hanno prestato abbastanza attenzione a quelle fasi della vita di Amleto che possono essere dette "etiche."

La particolare pietra di paragone data dalla Teosofia come un *test* per la follia è, in un uomo, il grado del suo egoismo, l'intensità del suo personalismo. Amleto non è certamente un altruista, eppure non è particolarmente egoista nel modo che si potrebbe supporre. Il fatto che suo zio Claudio lo abbia soppiantato come erede al trono, non sembra essere l'elemento principale della malinconia che per la prima volta lo vela. Egli ha nutrito grande fiducia ed amore per suo padre e per sua madre. Il padre è morto improvvisamente. Molto sorpreso che la madre tanto sollecitamente sposi lo zio, sospetta di entrambi. Il suo amor proprio è meno ferito del suo amore filiale. Questo sentimento attanaglia Amleto per tutto lo svolgersi del dramma e lo colma di sgomentata meraviglia. Egli non pensa di combattere per i suoi legittimi diritti ma, contro il desiderio di sua madre e di suo zio, aspira a ritirarsi nella sua università dove potrebbe ancora continuare a vivere in quiete. Questi fatti, messi in evidenza fin dall'inizio, prima che egli veda lo Spettro, mostrano spunti che dovrebbero essere considerati. Egli è uno studioso, un pensatore, un sognatore. Preferisce l'inerzia all'azione.

Man mano che procede, il dramma risponde alla domanda di cos'è che scaglia il principio mediano di Amleto fuori dall'ingranaggio e lo lascia senza guida della Volontà che proviene dalla sua natura più alta. Lo shock provocato al suo amore filiale causa il primo squilibrio, cioè, l'indebita malinconia. Lo shock provocato dall'apparizione dello Spettro di suo padre lo trascina in uno stupito terrore. Le rivelazioni della morte del padre per assassinio, dell'altro vile tradimento dello zio, della debolezza mentale e morale della madre – tracciano dei solchi su tutte le sue solide fondamenta. Su questo terrificante capovolgimento c'è il comando dello Spettro: "Fai vendetta!" Ma prima di obbedire a quest'ordine, mentre è esitante ad eseguirlo, mentre la sua anima è arrovellata dalla sofferenza, Amleto intreccia una relazione con Ofelia, che subito crea ulteriori disturbi e squilibri mentali.

In questa relazione egli accelera il suo percorso verso il limite estremo della follia. Infelice nella casa familiare, all'inizio si è avvicinato ad Ofelia perché è attraente e perché potrebbe dargli conforto. Detesta la palese sensualità della madre; Ofelia sembra genuinamente pura. Quando, in seguito, ella obbedisce al padre che perentoriamente le ordina di non perdere più tempo con Amleto, egli è ferito dall'inspiegabile cambiamento e dalla freddezza di lei. Rimuginando su tutte queste esperienze che agitano il suo cuore, i sentimenti di lui arrivano a volte fino al delirio. In uno di questi momenti, con i pensieri sconvolti e le vesti in disordine, segretamente la cerca per scoprire chi sia in realtà Ofelia – se può crederle, se lei può essere ciò di cui lui ha bisogno. Ottiene la risposta dal suo volto privo di espressione, dalle sue labbra mute, dalla sua paura. Con una risposta del genere al suo intenso desiderio di aiuto nel momento di sconvolgimento, come può non vedere che Ofelia altro non è che una debole fanciulla? La lascia nel più grande dolore, in un cupo silenzio, e in lei lentamente s'insinua il pensiero che a lui non interessi più conquistarla. Così l'afflizione di Ofelia per l'ordine del padre che l'ha privata del suo amato, è ora intensificata dalla pietà per lui, che ella ritiene folle – folle per amore di lei.

Questo induce Polonio e il Re a mettere alla prova Amleto per esaminare tale possibilità. Con un particolare stratagemma del quale è pienamente complice Ofelia, la

collocano in una stanza dove essi possono spiare, non visti, l'improvviso arrivo di Amleto che la cerca. Ma egli immediatamente sospetta di essere stato messo alla prova. In un lampo decide di ribaltare su di lei la prova per carpire alla fine la verità, e bruscamente le chiede: "Dov'è tuo padre?" "A casa, mio signore," risponde lei dolcemente. Stimolato alla violenza dalla bugia di lei e dallo spregevole comportamento dei due uomini, percependo la sua propria follia, e quella di Ofelia, e del mondo intero, inveisce contro di lei con termini che la piegano come una canna sotto la tempesta. La sua ferita segreta è così profonda che egli vorrebbe lenirla accollando parzialmente a lei l'ingiustizia di essa.

Dopo di che, per qualche tempo Amleto sente soprattutto ira e disgusto per Ofelia e per il padre di lei, mentre la povera, esile, debole fanciulla, rabbrivisce nella malinconia causata dagli affetti distrutti. Subito dopo sopraggiunge l'allarmante morte di suo padre per mano di uno che fu una volta il suo amato e, dopo questo, la malinconia di lei passa rapidamente ad uno stato di effettiva follia. Non può esserci dubbio alcuno che la reazione di lei a questa burrasca sia intensamente personale. Gli "affetti distrutti" significano proprio questo – concentrazione diretta unicamente sul proprio sé, sogni di amore e di nozze rimuginati solo per sé. La mente non ha altro obiettivo, l'anima non ha orizzonti più ampi. Non c'è capacità alcuna di resistere alla delusione.

Così, con Ofelia, viene confermato l'insegnamento dell'Adepto – la pazzia scaturisce da qualche forma d'intenso egoismo. Da questo punto di vista, il modo in cui Ofelia muore mostra delle coloriture simboliche. Appena ella cade nell'acqua (materia), le sue ampie vesti si gonfiano d'aria e per un pò la sostengono mentre lei sparge fiori e canta dolci vecchie arie, finché le vesti non sono appesantite dall'acqua e lei è trascinata giù – dall'attrazione dei sensi insita in lei che alla fine la trascina nel proprio elemento (materia) dal quale provenne. La sua morte è pietosa, ma la meschina ristretta vita dell'anima che ella condusse lo è ancora di più. La percezione di questa debole estrema passività produce l'ammirazione per un tipo di donna inaccettabile. Descriverla come degna di grandi lodi ed essere commossi dalla sua morte, sono errori di natura psicologica e filosofica in cui molti critici sono caduti.

Il comportamento di Amleto nella solenne scena è proprio quello dell'esplosione irragionevole tipica di una natura psichica squilibrata che si sente colpevole e che è addolorata e personalmente offesa quando è colta in flagrante. Prima di questo, per qualche tempo Ofelia e il sentimento che aveva suscitato in lui erano stati parzialmente accantonati, poiché la sua mente era assillata dall'ordine ricevuto dallo Spettro: "Fai vendetta!" – ordine non ancora eseguito, e dalle complicazioni causate dal rinvio. A causa della sua assenza non aveva avuto più notizie della fanciulla che aveva amato. Proprio dopo il suo ritorno egli è oziosamente intento a filosofeggiare accanto ad una tomba scavata di recente, quand'ecco che è atrocemente atterrito nell'apprendere che le persone che seguono il corteo lamentandosi e la fossa scavata sono per Ofelia. Vede il fratello di lei, Laerte, saltare nella fossa con eclatanti lamenti, e allora l'antico amore quasi dimenticato esplose in lui violentemente. Disgustato da quest'afflizione ipocrita, travolto da un eccesso d'ira, egli salta addirittura nella fossa per battersi con il fratello di Ofelia in una gara di follia per sancire quale dei due dolori sia più grande e più degno. Questo è l'ultimo atto sensato dello squilibrato Amleto.

Tuttavia queste agonie mentali di delusione e di dolore connesse con Ofelia scivolano via con scarsi risultati durevoli. Esperienze del genere capitano ad ogni uomo secondo le leggi naturali; ma per Amleto esse sono piuttosto degli ostacoli e delle vie secondarie sul suo sentiero, non costituiscono la linea principale della sua azione mentale. Lo lasciano ancora di fronte al suo problema permanente: Il Fantasma gli impose un ordine come un dovere, egli lo accettò come tale; e tuttavia non lo ha ancora compiuto. Perché?

E' molto importante comprendere che il Fantasma non è una semplice ombra, o una semplice immagine nelle menti di parecchie persone. Il padre di Amleto fu assassinato,

scagliato fuori dalla vita prima del suo momento naturale. Negli Insegnamenti teosofici gli aspetti fisici degli uomini nei primi stadi dopo la morte sono chiamati in generale “kamarupa,” ma i kamarupa di coloro che furono uccisi, sia per incidente che per esecuzione capitale o altrimenti, differiscono dagli altri. Tali esseri non sono morti del tutto. La forza della Natura chiamata “Coesione” che nella vita fisica tenne assieme i loro principi li tiene ancora assieme nei loro kamarupa, e dev’essere così finché le parti specifiche di questa Forza non hanno termine per esaurimento naturale. Quindi, il kamarupa del Padre di Amleto è fortemente coesivo e può materializzarsi agli uomini viventi, come egli fa con la sentinella e con il figlio, nell’aspetto del Re armato – un aspetto indicativo dei sentimenti con i quali egli si materializza.

Ci sono anche alcuni fronzoli drammatici sovrapposti alla storia della tradizionale superstizione; nondimeno, può essere indubbiamente sostenuta l’affermazione che il Fantasma del Re è una genuina materializzazione di quel kamarupa agli occhi dei viventi. Tutto ciò che a quest’essere manca è il suo corpo fisico, lo strumento attraverso il quale i suoi principi potrebbero ancora funzionare; ma un kamarupa non è capace di funzionare o di agire nella vita fisica terrestre se non attraverso degli uomini fisici viventi. Poiché il suo strumento fisico è l’unica cosa che l’ex Re ha perduto, la sua indole è proprio quella che era prima che il corpo morisse. Nella sua mente rimane la stessa collezione di credi teologici, feudali e di altre tendenze che prevalevano nei suoi tempi. Come uomo vivente e come Re, egli sembra essere stato il solito tipo orgoglioso, aristocratico, avvezzo al comando, che accetta senza riserve il suo rango, i suoi emolumenti e le proprie benemerienze. I suoi codici di onore sono quelli abituali. Amleto suo figlio è stato fin dall’infanzia imbevuto di tutte queste credenze e non le ha mai messe in dubbio, ma la sua natura egoica è più rivolta alla filosofia e all’apprendimento. Il Re padre di Amleto, quando era vivo, aveva ritenuto che la punizione fosse l’unica risposta adeguata a qualsiasi offesa ricevuta. Di recente, quale kamarupa, egli ha rimuginato sull’ingiustizia che ritiene di aver subito per essere stato iniquamente privato di continuare a vivere sulla terra, e dei suoi beni. Il bruciante senso dell’ingiustizia e la conoscenza del tradimento di suo fratello e della falsità di sua moglie, incitano alla piena attività tutti i principi dei suoi desideri più bassi. Egli si rende conto solo di due cose: la vendetta che brama, e suo figlio come l’unico che possa eseguire tale vendetta nella vita fisica.

Questo potentissimo desiderio è ciò che lo rende capace di materializzarsi a quelli che vivono, e la sua richiesta di vendetta al figlio, sebbene non espressa ampollosamente, è imperiosa e coercitiva. “Vendetta” significa, naturalmente, uccidere il Re fratello e zio, e riconquistare il trono. Ma una richiesta di vendetta del genere è in se stessa sbagliata. È quasi del tutto egoistica, ed è quindi contro la legge della Natura. Se ricordiamo, come dovrebbero gli studenti di Teosofia, che ciascun uomo non è solo figlio di suo padre o il membro di una famiglia, ma è un Ego indipendente ed un essere settuplice, con le proprie virtù, con i propri vizi, e con il proprio karma che si manifesta su ciascuno dei sette piani, ci si rende conto che un tale atto di vendetta non può colpire un uomo solo esternamente, come comunemente si suppone. Il pensiero e l’atto dell’assassinio deve ripercuotersi attraverso il totale, quindi, colpire la vita intera e la natura di quello che uccide. La conoscenza e l’intuito di Atman, o del Sé Superiore che è in ogni uomo, sono la vera norma etica; secondo questa conoscenza e



questo intuito, la vendetta e l'assassinio non sono mai giusti; e la Voce di questo Sé è udita come "rimorsi di coscienza" in qualsiasi uomo che non sia in un certo senso come assordato dalle sue indebite azioni.

Qual'è, allora, dal punto di vista superiore, il rapporto di Amleto con questo kamarupa e con la sua richiesta? Durante il colloquio effettivo, sebbene egli rabbrivisca di paura, è convinto che l'apparizione sia il residuo vivente di suo padre, capace di muoversi, di parlare, e di proclamare la verità. A questo punto, accetta pienamente le parole dello Spettro. Il suo consenso immediato, nei primi eccitati momenti, è una conseguenza naturale del suo affetto filiale nonché delle sue credenze dovute all'educazione, come, appunto, il falso senso dell'onore che richiede delitto per delitto. Ma anche la sua mente è stata a lungo pregna di sospettoso rancore verso lo zio. Quindi, mentre lo Spettro parla, Amleto non ha il minimo potere per rendersi conto che la richiesta di vendetta può essere discutibile, o percepire quello che il kamarupa incarna e che vuole instillare in lui. Il rancore dello spettro si riversa completamente su di lui, che pur non essendo propriamente ossessionato dal kamarupa, tuttavia dal principio alla fine del dramma rimane sotto la sua influenza.

Precedentemente, Amleto, sebbene possedesse un'innata bontà, ha accresciuto l'egoismo attraverso il compiacimento dell'intelletto. Prevalentemente mentale, ha gratificato se stesso con anni di vita e di studio ininterrotto all'università, assorbito in questo, invece di diventare a casa sua il compagno prediletto e il consigliere, quindi il protettore del suo adorato padre, contro i progetti dello zio e il subdolo opportunismo di Polonio. Così egli è diventato passivo verso la vita reale, lontano da essa. Sebbene riconosca molta colpa nel suo passato, non si sforza di diventare migliore. In lui, il primo motore non è lo Spirito bensì la mente intellettuale inferiore. Ben allenato nella logica e nell'analisi, è però lento a distinguere fra i suoi moventi ingiusti e quelli giusti, o ad analizzare il soggetto del suo pensiero eticamente. Altresì, è incapace di assumere a corte un'autoritaria posizione concreta (e probabilmente lo zio contava su questa sua debolezza); è come incapace di percepire la causa vera del suo dilazionare e del suo esitare. Così, col passare dei giorni, benché verifichi che il kamarupa è autentico e che le informazioni da lui date sono vere, egli non fa un progresso morale sufficiente a percepire che la richiesta di vendetta è indebita, che è semplicemente convenzionale, e che la sua promessa di compiere la vendetta con il mezzo tradizionale dell'assassinio ha posto la sua intera vita su una base falsa attraverso un errato concetto del dovere.

Invece di rendersi conto di questo, Amleto partecipa al rancore espresso dal kamarupa e lo alimenta, e così non riesce a scoprire il pericolo che c'è in un "contatto con i morti" di questo genere. Egli non comprende che, nell'ignoranza generale concernente i morti, la fiducia e l'obbedienza di un uomo in un'esperienza di questo genere può impedire l'attenzione dovuta ai doveri effettivi nel mondo dei viventi. Sebbene egli abbia la percezione di essere parte di una nazione, il suo pensiero, come quello del kamarupa, è molto più rivolto a compiere la vendetta che non a far luce sulla malvagità della corte e a servire il popolo danese. Nei suoi discorsi e in quelli del kamarupa non c'è mai un riconoscimento preciso degli obblighi ad essi dovuti. Il vecchio Re padre di Amleto, come gli altri regnanti del suo tempo, è vissuto per la sua soddisfazione e la sua gloria personale. Il patriottismo di suo figlio non è più elevato.

Ma attraverso tutti i suoi equivoci e le sue omissioni, Amleto finisce con l'avere degli "scrupoli di coscienza" che riguardano la vendetta. Molto interiormente – troppo lontano perché lui possa interpretarli per quelli che sono – questi messaggi gli sono inviati dal suo Sé Egoico Superiore per stimolarlo a combattere. Le sue esitazioni, i suoi dubbi, sono in parte dovuti a questi ammonimenti del Sé Superiore che egli non comprende. Essi sono infatti resi indistinti dalla pigrizia della mente, dalla sua forte avversione all'azione, che è un'altra ragione dei suoi indugi.

Attiva ed acuta è la mente di Amleto – solo alla superficie; ed è appagata nell'usare queste sue qualità. Ma sotto la superficie c'è uno strato di densa passività, una pigrizia ed un'inerzia pesanti, una resistenza ad ogni cambiamento. La maggior parte degli uomini deve combattere con molta di questa inerzia mentale. In Amleto la sua Volontà nella vita esteriore è rapida, persino violenta; ma interiormente l'altra struttura della sua Volontà rimane spesso sommersa nel più profondo strato dell'inerzia psichica. Gli ammonimenti dell'Egoico più elevato, la Coscienza, che lotta per stimolare questa massa pesante, per renderla meno densa e meno refrattaria allo spirituale, non hanno molte possibilità. La ragione di ciò è che nelle vite passate, come nella presente, tali ammonimenti sono stati troppo poco ascoltati da consentire ora un'azione scorrevole, per cui c'è un deposito mentale di torpidità.

Occupandosi molto intellettualmente della filosofia, Amleto non ne ha afferrato le fasi più profonde che sono rigeneranti in senso morale. Egli è stato appagato attenendosi sia alla religione che alla morale prevalenti. Una tale inattività nel raggiungimento del pensiero più elevato, una tale inerzia psichica, sono dovute alla mancanza dell'applicazione pratica di quanto il suo intelletto ha immagazzinato, al fatto di aver fallito nel mettere al servizio degli altri e di se stesso la propria crescita nell'intendimento etico. Di quest'applicazione pratica, specialmente a beneficio degli altri, il dramma non dà quasi nessuna prova. Questo fallimento, attuale e precedente, nel rendere utile ciò che egli conosce, è la ragione per cui l'Ego ha una siffatta difficoltà nel guidare Amleto ad esaminare la giustizia morale di questo assassinio a scopo di vendetta che egli ha promesso di compiere. L'ammonimento egoico lo porta ad esitare – solo a questo – poiché perfino quando trova il Re usurpatore in preghiera, non c'è in lui impulso alcuno che lo spinga verso la misericordia. Avvertendo l'ipocrisia di lui, egli percepisce solo un motivo di più per una vendetta ancora più feroce, per una “più orrida rappresaglia.” Così, invece di riconoscere qualche suggerimento della sua natura più alta, egli si biasima violentemente – “tira fuori il suo cuore con le parole” – per la sua indolenza, per il suo ingarbugliato procrastinare e la sua apparente incapacità. Comprendendo così poco il suo Sé più profondo, egli o piomba nel cordoglio più nero per la sua inazione, o si lancia a capofitto in un'azione improvvisa spesso incauta.

Questo indugio lo danneggiò fin dall'inizio, non appena lo Spettro scomparve. Perfino nelle prime autentiche espressioni del suo ardente desiderio di fare qualcosa, il suo veemente impulso è infiacchito dall'analisi intellettuale e dalla ricerca, come uno studente, delle sue “tabelle” (il suo quaderno per le annotazioni) per annotare le proprie conclusioni riguardo allo zio, al suo paese e all'infelice situazione – annotarle per che cosa? Per qualche attività da svolgersi nel futuro?

I commilitoni della guardia lo implorano di dare loro qualche spiegazione circa lo Spettro. Per non rispondere, e difendere la sua vita privata, gli balena l'idea di “inscenare una farsa” (recitando la parte del pazzo), il che implica proprio questo – azione nel futuro, indugio nel presente; perché, non sapendo cosa fare, si sente incapace, e perché, sotto l'impressione della sua coscienza e l'effetto della sua inerzia, egli, in realtà, *non vuole* agire. Questo immediatamente si trasforma in autocommiserazione – “Il tempo è invero fuori da ogni congiuntura”; ma “O maledetto rancore che sempre io ritenni essere giusto!” Così, pur percependo un bisogno di azione ma incapace a decidere quale sia l'azione da compiersi, egli fa una pausa, lascia che i giorni scivolino mentre lui recita la farsa della pazzia, filosofeggia e rimugina. Gradualmente arriva a giustificare tutto questo a se stesso – per covare i dubbi dello Spettro e le sue informazioni, per credere che potrebbe trovare prove migliori “che toccano di più il fondo nei confronti di queste.” Così per molte settimane egli, alternativamente, va alla deriva o si butta a capofitto; va alla deriva nell'amore per Ofelia, causando la rovina mentale di lei; si butta a capofitto nella Scena del Dramma che dà precisamente la solida prova per

“impigliare la coscienza del Re usurpatore,” trova come conseguenza l’opportunità più appropriata alla sua vendetta (mentre il Re è in preghiera), ma la mette da parte, pensando di rendere tale vendetta ancora più completa. Quindi, immediatamente dopo, durante un accesso di collera contro sua madre, si tuffa in un’azione impreveduta e non progettata che fa perdere la vita al padre di Ofelia, Polonio, che egli uccide mentre lui stava ascoltando nascosto dietro un tendaggio. Dopo un groviglio di questo genere, egli permette, forse per un sentimento di autolesionismo, che il Re, furioso contro di lui, lo scacci dal Paese come persona pericolosa.

Una volta sola l’ammonimento interiore penetra con successo attraverso queste nubi che impediscono di vedere – cioè, quando è proprio la sua vita ad essere appesa a un filo. Allora, per un’azione predisposta, apprende che il Re lo ha realmente condannato a morte, riesce a fuggire e ritorna – ma non senza consegnare le sue guardie (i suoi primi amici!) alla *loro* morte, un atto inutile ed ingiustificabile. La sua coscienza, sia per ciò che è giusto sia per ciò che è iniquo, è quasi ridotta al silenzio. Ancora, egli passa ulteriormente all’inabilità; la sua vita, l’obiettivo e l’opportunità sono sprecati. L’azione del dramma riflette questa debolezza ma senza perdere d’interesse, perché questo sprecarsi nell’impotenza è il dramma.

Ancora una volta, verso la conclusione, il monito superiore lo avverte del grave pericolo che corre la sua vita, e potrebbe salvarlo; ma questa volta egli non obbedisce. Rifiuta di dare ascolto alla “divinità che ha già forgiato la sua fine.” A questo punto un turpe intrigo del Re procede con pieno successo, intrappolando Amleto nelle sue pieghe mortali, e ben presto avvolgendo in esse per errore la Regina ed altri. Allora Amleto percepisce quello che è successo, e alla fine appaga se stesso scagliandosi sul Re e costringendolo a morire. Quanto è impotente la sua vendetta, quanto inutile!

Considerando Amleto e gli altri personaggi principali come persone una volta viventi, e questa storia come, in una certa misura, la loro storia vera, un teosofo restringe al Karma la descrizione di quel presente e le indicazioni per il futuro. Vite sprecate, nature alterate, opportunità perdute, ripetizione ed angoscia in arrivo – perché tanto poco di quel presente è stato compreso e rettificato. Eppure, nel dramma non c’è fatalismo. Amleto non è mai una volta costretto da qualche forza esterna ad una linea stabilita di azione. Egli ha sempre il potere della scelta, e la possibilità che ha ogni uomo di spazzar via le sue tentazioni e di agire secondo le sue intuizioni superiori.

Le fasi della storia di *Amleto* mostrano che questo dramma fu sempre popolare, per svariate ragioni, sia per gli attori che per gli spettatori. Nel diciannovesimo secolo fu lodato da alcuni critici tedeschi come la più grande realizzazione di Shakespeare. Se è accettata come l’opera più grande, dev’essere perché *Amleto* propone i problemi di un vasto numero di uomini. Quali sono questi problemi? Il primo e il più importante, la pigrizia psichica o l’inerzia mentale, che acceca il loro discernimento, riduce al silenzio la loro voce superiore, soffoca le loro aspirazioni; poi, l’intellettualismo della vita, che è immaginato come il conseguimento più alto; altresì, l’insistenza sulla vendetta attraverso la punizione o la morte, quali mezzi per correggere il male; inoltre, e questa è forse la peggiore, il rimuginare sui morti ed essere fuorviati dalla loro reale o supposta influenza. Essendo tutto questo karmico, tutto è dovuto alla presente o passata trascuratezza abituale degli uomini che disobbediscono ai loro moniti superiori, e seguono ciò che è convenzionale ed egoistico invece di ciò che è essenzialmente vitale ed utile in generale agli uomini compagni della loro vita.

Intorno a noi ci sono costantemente uomini che si dibattono sotto questi errori, che necessitano di essere compresi ed incoraggiati e, quando è possibile, avvertiti e guidati. Il fatto istruttivo è che questi critici che hanno inizialmente affermato l’alto valore di tale dramma, hanno trovato in esso un’immagine di se stessi. Cercando nelle loro vite si hanno le prove che essi sono stati del tipo di Amleto – le loro menti brillanti ma instabili, l’andamento dell’azione non molto più decisa o veramente perspicace di quella di Amleto, ed i loro fini

forse non più ricchi di valori spirituali di quelli di lui. Infatti, il nesso quotidiano dei problemi presentato in questo dramma, è quello che gli conferisce il suo potere più irresistibile. A parte gli effetti speciali e lo stile tipico di quel periodo, è sul livello delle qualità morali e sulle necessità dell'umanità in generale che si sostiene la classificazione singolare e l'alto valore di questo dramma.

Questa applicabilità alle vite quotidiane degli uomini spesso non può essere riconosciuta consciamente, tuttavia il dramma porta a coloro che sentono un'affinità con Amleto una misura del suo potere consuntivo. Se essi sono abbastanza intelligenti spiritualmente da penetrare realmente nelle cause più profonde e negli effetti del carattere di Amleto, possono beneficiare molto dall'istruzione seminascosta "in questo personaggio". L'applicazione pratica di questa istruzione nella vita reale era ciò che gli Adepti ispiratori di Shakespeare speravano sempre d'incoraggiare. Essi prestarono quindi, naturalmente, un'attenzione particolare alla raffigurazione di *Amleto* come un dramma.

# GIULIO CESARE

(all'incirca 1599)

## UN'INDAGINE SULLA VIOLENZA E SULLO SPARGIMENTO DI SANGUE

La trama – Alle *Vite* di Bruto, Cesare e Antonio – di Plutarco,<sup>1</sup> si ispirò Shakespeare per questa sua celebre tragedia imperniata sugli eventi che precedettero, accompagnarono e seguirono la fine di Giulio Cesare.

Durante la festa dei Lupercali, un indovino presagisce a Cesare: “Guardati dalle Idi di Marzo!” Intanto Cassio irretisce Bruto, il figlio adottivo di Cesare, nella congiura contro lo stesso Cesare, divenuto ai suoi occhi un dittatore assoluto e un tiranno, un Dio vivente che sta per ricevere dai senatori la corona regale. Bruto, dopo molte esitazioni, si convince, in nome della libertà, che Cesare deve essere ucciso. Sono le Idi di Marzo. Cesare ha passato una notte insonne – sua moglie Calpurnia ha sognato che lo stavano assassinando, e lo scongiura di non recarsi in Campidoglio; lo stesso avvertimento lo fanno gli àuguri. Ma Cesare non li ascolta, si reca in Campidoglio, e lì viene assassinato al grido di: “Libertà, indipendenza, franchigia!” Antonio, il prediletto di Cesare, si scontra con Bruto e con gli altri congiurati. Porta il cadavere di Cesare sulla piazza del Foro e ne celebra il memorabile elogio funebre. Commosso ed eccitato, il popolo rimpiange Cesare ed invoca la morte dei congiurati: Antonio guida la vendetta contro gli assassini. Bruto e Cassio arruolano un esercito contro Antonio e Ottaviano. Il fato precipita su Bruto – Porzia, la sua fragile moglie, si suicida inghiottendo carboni ardenti, e durante la notte che precede la battaglia finale, gli appare lo spettro di Cesare che gli annuncia la sconfitta a Filippi. Fatto prigioniero, Bruto si trafigge con la sua spada.

---

Le manovre di un governo sono di così grande importanza nella vita umana e i suoi problemi, che non possono non attirare l'attenzione di un grande drammaturgo; e l'interesse degli Adepti per gli stessi problemi si fonde con quelli del drammaturgo allo scopo di incrementare le sue percezioni e le sue intuizioni. I drammi politici non erano per Shakespeare un campo nuovo, quando egli si avvicinò alla storia di Giulio Cesare. I suoi molti drammi tratti dalle cronache inglesi erano in sostanza problemi politici e governativi, e attraverso la sua fedele ricostruzione storica gli fornirono uno studio vario di membri del Consiglio e di cospiratori, della plebaglia e degli eserciti, di patrioti e di speculatori, e di buoni o di cattivi re e regine. Quindi, il dramma *Giulio Cesare* esibisce la trattazione di un esperto negli effetti drammatici e anche nei grovigli della natura umana.

Per molte generazioni Roma aveva avuto una forma repubblicana di governo, in cui il popolo aveva voce in capitolo nelle cose che lo riguardavano. Ma poi le condizioni minacciarono seriamente questi diritti popolari; i cittadini repubblicani si trovarono ad

---

<sup>1</sup> Si pensa che Shakespeare abbia seguito la traduzione delle *Vite* fatta da North: *Julius Caesar* e *Marcus Brutus*.

affrontare un grande ampliamento della monarchia e una riduzione dei privilegi del popolo. Cesare aveva mantenuto le precedenti forme governative, ma le aveva quasi svuotate di validità. Gradualmente aveva rafforzato le misure che gli dettero dappertutto l'intero controllo degli affari romani. Il suo governo era stato ritenuto all'inizio una dittatura necessaria ma temporanea; comunque era stato riletto, e programmò piani permanenti e di maggiore importanza. Egli fu il primo ad usare nell'elenco dei suoi titoli la parola *Imperatore*; e molte delle politiche da lui introdotte divennero pietre fondamentali dell'Impero successivo.

Il perno di questo dramma tragico è Bruto, un uomo di nobile natura e di moventi non egoistici, consapevole di essere un *leader* principale e tradizionale fra i cittadini repubblicani, del fatto che essi non simpatizzavano con la politica di Cesare, e che egli era portato, dal proprio senso del dovere ed ancor più dalle sollecitazioni del suo partito, ad aiutare un movimento per realizzare un cambiamento. Il problema era come questo dovesse essere fatto. Egli vi aveva meditato a lungo, prima che Cassio suggerisse la congiura e l'assassinio di Cesare.

Nessuno di questi due uomini realizzò il fatto principale – che la soluzione del delitto deve sempre andare incontro al fallimento finale, a causa dell'abbruttimento morale e dell'ingiustizia ad esso inerenti. Nelle condizioni romane del tempo questa soluzione aveva poche possibilità di successo, sia pure temporaneo, poiché in verità la maggior parte dei cittadini aveva perduto, eticamente, il suo diritto alla libertà per la trascuratezza delle proprie responsabilità sotto il governo liberale. Alle aggressioni politiche di Cesare molte persone delle classi più elevate, sebbene non desiderassero un re, rimasero passive; mentre la plebe era poco più che una marmaglia, che passava repentinamente da un *leader* ad un altro, da una politica ad un'altra opposta. Eppure quelli che come Bruto sostenevano la libertà popolare non realizzarono l'indebolimento della sopravvissuta politica; non compresero che se anche avessero avuto successo come cospiratori, difficilmente avrebbero potuto aspettarsi un supporto morale duraturo per qualche governo che avessero potuto creare.

Non esiste scampo alcuno alla Legge karmica, che è il risultato di un governo del popolo che lo fa e che vive sotto di esso; e causare un cambiamento con la violenza significa indubbiamente provocare in reazione altra violenza. I romani di quel periodo, essendosi aperti, per la loro fiaccata fibra morale, a una dittatura, potrebbero essere considerati fortunati per aver avuto un dittatore prudente e moderato come Cesare. Le sue tendenze imperialistiche erano abbastanza evidenti, ma Bruto, nel condannarlo, sembra aver dimenticato che Roma non era più da tempo una piccola città-stato. Essa aveva conquistato con la guerra vaste colonie lontane e province abitate da popoli di svariate civiltà; e Cesare era l'unico generale che avesse mostrato la capacità di dominare i problemi che sorgevano da queste condizioni.

Assassinare un *leader* simile, era il modo più inefficiente possibile per liberare lo stato dalle sue politiche senza cadere nell'anarchia. La mancanza di una prudente direttiva nei congiurati è provata dall'inavvertenza di questi fatti. Inoltre, essi erano in gran parte mossi da risentimenti personali, e Cassio ne era il rappresentante principale. Solo Bruto era libero da moventi egoistici. Egli diceva: "Non conosco cause personali per rifiutarlo, ma solo collettive". Eppure l'opposizione di Bruto a Cesare ed all'imperialismo era in parte dovuto al costume e alla teoria. Era sia un sentimento che un impegno da uomo di stato. Dei repubblicani nei quali raffigurava l'unica politica valida, egli considerava i pesanti sacrifici. A Cassio replicava: "In qualsiasi senso mi esortate ad agire, io ne ho già qualche sentore."

Dimostrava così che il pensiero della violenza verso Cesare aveva già eccitato i suoi sentimenti, sia a favore che contro tale aggressione – e che i due Sé che combattevano in lui la "guerra" interiore, nonché le "passioni contrastanti" che egli stesso riconosceva, lo stavano tormentando.

In una siffatta "guerra interiore" il Sé superiore dovrebbe essere sempre la propria guida e, letteralmente, il proprio "angelo custode;" dovrebbe impedire al Sé inferiore di diventare un

demone delle tenebre; dovrebbe sempre respingere la violenza, gli intrighi e i tradimenti, che facilmente portano al delitto. Ma il Sé inferiore si abbarbica alle sue opinioni, non vede soluzione ai problemi eccetto quella del proprio desiderio, e diventa così tanto cieco che spesso, attraverso la mera disperazione o la prostrazione per il conflitto, esplose in azioni estreme irreparabili. Lo stesso Bruto descrive esattamente questa situazione:

“Tra il primo impulso a compiere un’azione terribile ed il suo effettivo compimento, tutto il tempo che s’interpone è simile a un incubo o ad un sogno pauroso; il nostro genio e gli strumenti di morte tengono allora consiglio; e lo stato dell’uomo, simile ad un piccolo regno, soffre quindi la natura di un’insurrezione.” (Atto II, scena I)

Ma sebbene Bruto vedesse dentro di sé quest’immagine, la sua mente inferiore non seguì l’avvertimento in tal modo trasmesso. Egli rimaneva teorico. In un’esperienza del genere, proprio prima del punto culminante dell’esplosione, c’è un intervento tanto massiccio del Sé inferiore che la forza del Sé superiore difficilmente riesce a superarlo; quindi, non può impedire l’ “Insurrezione.”

Così fu con Bruto. Quando decise di entrare nella congiura per guidare la rivolta e partecipare all’assassinio di Cesare, prese questa posizione ritenendo che la nobiltà degli scopi, che pensava fossero simili ai suoi, potesse giustificare il mezzo ignobile dell’assassinio. In realtà, così come descritto nel dramma, Bruto non ebbe la sagacia che si supponeva avesse. Lui e Cassio dissentivano continuamente sul modo di destreggiarsi, e Bruto insistette su una via che contribuì al loro fallimento finale. E se potette esserci una piccola giustificazione prima dell’assassinio di Cesare, ciò prova che dopo non ne fu trovata alcuna, quando, come risultato, essendo le condizioni più recenti peggiori di quelle che avevano preceduto la rivolta, il paese passò attraverso una lunga guerra civile.

Dal punto di vista della Teosofia, questa storia è sovraccarica di brutalità e di tragici errori morali – tradimento, cospirazione, assassinio, suicidio – questi sono i grandi crimini; quelli minori sono molti di più. *Ma sia il popolo, la cui storia fu allora raccontata, sia gli spettatori ai quale il dramma fu offerto, non considerarono gli eventi come indicativi di una misura particolare di depravazione. Piuttosto il contrario.* E tutt’ora, il racconto costituisce una delle storie eroiche della “magnificenza che fu Roma.”

I modelli e i costumi morali della civiltà romana si diffusero con le sue conquiste da un capo all’altro dell’Europa, poiché tutti i paesi conquistati adottarono le usanze e gli ideali dell’Impero. Attraverso essi sopravvivono ancora – e muoiono. I Romani, per la maggior parte, non erano né studiosi né meditativi; vivevano una vita avida di sensazioni, di lussuria ed eccitamento, colma di ostinazione e di auto-glorificazione. Furono quindi crudeli, ignoranti del principio della vita ed irriverenti verso essa, essendo per lunga abitudine mentale forti nella consuetudine di uccidere, deboli nell’impulso della pietà; erano un popolo guerriero, sanguinario.

L’assassinio e il suicidio non sono né capiti né deplorati da uomini che vivono sotto simili ombre buie. Giudicati dalla Teosofia, sono entrambi fra i crimini peggiori, poiché intaccano le vere fondamenta della Natura. Essendo lo scopo della Vita un lungo sviluppo dell’anima verso lo Spirito, questi crimini, attraverso il contatto e l’esperienza con la materia, innalzano antiche ed estese barriere che si elevano contro un’ulteriore evoluzione verso l’alto. Bloccano il progresso sia dell’assassino che dell’assassinato. Le condizioni di entrambi dopo la morte generalmente non sono conosciute o persino prese in considerazione, la morte essendo intesa sia come “la fine di tutto” sia – per la maggior parte delle persone religiose – come un mezzo per “conoscere tutto.”

Gli Insegnamenti della Teosofia sono molto precisi su questi argomenti. L’uomo è in

essenza un essere spirituale, senza corpo, senza forma. Entrando nella vita terrestre egli assume un corpo allo scopo di vivere, di imparare e di evolvere con gli altri esseri simili a lui e diversi da lui, che hanno raggiunto lo stadio dell'evoluzione terrestre. Solo attraverso un corpo siffatto un uomo può compiere azioni su questo piano. L'assassinio uccide il corpo fisico, ma niente di più. Se la mente e l'anima sono state malvagie, rimangono semplicemente malvagie; esse formano ancora un'entità mentale.

Il Karma di un assassinio come quello di Cesare non poteva che essere terrificante – per lo stato, con la guerra che seguì, e per i congiurati, variando secondo la natura dei loro moventi individuali. Il dramma ci mostra solo due di questi congiurati.

Dopo un lungo incerto conflitto, i congiurati avevano raccolto le loro forze per un tentativo finale. I presagi funesti erano stati frequenti, perfino lo scettico Cassio ne aveva avvertito l'autenticità. Bruto, che aveva tremato all'idea del fallimento, era troppo afflitto, sopraffatto dal dolore per il disperato suicidio della moglie e per il modo atroce con cui essa lo aveva compiuto. Su entrambi gli uomini incombeva il peso schiacciante di uno sterile lottare e di una causa persa. Il conflitto seguente fu solo una lotta contro il tempo – e un tempo breve – un combattimento confuso da direzioni incerte ed equivocate; la nidiata di Nemese, che offuscava il campo simile ad un drappo funebre. Cassio, che si sforzava di capire il meccanismo della battaglia, disse della sua vista fisica che essa “era sempre annebbiata.” Ma non erano state annebbiate anche la sua vista morale e politica, quando lui e Bruto s'intrappolarono nella congiura? In quei momenti finali questa cecità lo condusse ad una morte inflittasi da sé. Anche Bruto che, indotto dal l'errore, mostra “ai pensieri propensi degli uomini cose che non sono,” diventa vittima della paura e della fiducia eccessiva. Alla fine entrambi gli uomini si uccisero a causa dell'ignorante orgoglio. Per loro, il suicidio era meno terribile che l'essere portati come prigionieri attraverso Roma fra gli scherni degli amici e dei subalterni di prima.

I romani ritenevano che il suicidio per lealtà verso un amico o verso una causa, o per sfuggire al disonore, fosse encomiabile. In questo caso tre persone si servirono di tale mezzo, per sfuggire a ciò che consideravano peggiore della morte; una quarta fece la stessa cosa per disperazione – una pietosa amplificazione e debolezza psichica. In nessuno di essi vi era un'idea precisa di quello che sarebbe successo dopo. La morte appariva loro simile ad una parete nuda. Essi vi salivano sopra – saltavano oltre – e tutto era finito; senza responsabilità, senza effetti buoni o cattivi, null'altro che il niente.

Ma le leggi della Natura, così come sono stabilite dalla Teosofia e anche dalla Scienza fisica, dichiarano che le energie concentrate in una forma vivente non possono andare incontro alla distruzione. Sono solo cambiate nella loro apparenza. Dopo aver animato la forma, la lasciano nuovamente, demolendo così quella forma; ma le energie sono esse stesse ancora impegnate a modellare altre forme. La Teosofia applica questo anche alle molte e svariate energie che costituiscono un uomo vivente. Ecco perché non può esserci nessuna parete vuota della morte, con il niente sull'altro lato.

Nel caso di una persona che si uccide, come in quello di una assassinata, queste energie, cioè, quei pensieri e quei sentimenti che compongono la sua mente e la sua anima, dopo l'espulsione dal corpo fisico sono, come prima, sia viventi che connesse. Esse subiscono necessariamente un'azione e una reazione continue fra loro stesse. In pensieri come quelli del delitto o del suicidio, gli uomini hanno immesso la tremenda energia della volontà. Questi pensieri si sono fusi con tutte le altre linee di pensiero, ed hanno colorato il periodo della vita. Insieme, hanno formato un'unità mentale, congiunti dalle leggi di Coesione della Natura. Appena cessa la Coesione che forma un uomo individuale, l'apposita legge della Dispersione fa a pezzi l'unità ed invia altrove le energie. Per un essere che è rimasto nel suo corpo, questo



momento diventa il momento naturale della morte. Ma per un'entità che è stata gettata fuori dal suo corpo, il potere di Coesione fra le energie della mente non è distrutto. La capacità di pensare continua; e poiché essa non ha ora esperienze oggettive nuove, è costretta ad occuparsi di quelle che ha avute; specialmente di quei più recenti e potentissimi pensieri che l'hanno portata al suicidio. Quindi, chi si uccide rimaneggia inevitabilmente le linee del suo elucubrare che l'hanno condotto al suo ultimo atto terreno – la sua disperazione, i suoi errori, i suoi desideri infruttuosi, le azioni malvagie, e l'arbitrario eliminarsi. Egli fa questo per mesi o anni, fino al momento in cui la Coesione fra le sue energie non giunge alla sua fine naturale e legittima.

Nel breve squarcio della storia vista in questo dramma, questo è quanto i suicidi sono obbligati a fronteggiare – Bruto e Cassio che continuano sempre a dare forma alla loro congiura, che conducono le loro battaglie vincitrici o perdenti, e che alla fine scagliano se stessi fuori dalla vita; Porzia, “la fedele ed onorabile” moglie di Bruto, obbligata a sopportare sempre e continuamente la smania per la sua assenza, il dolore per il successo dei nemici di lui, e l'angoscia mentale della tortura di uccidersi trangugiando fuoco. E così come gli assassini, anche quei suicidi che erano cospiratori sono costretti a ripetere sempre le pugnalate date a Cesare. Questo è il tormento particolare, mai in altro modo sperimentato, che essi procurarono a se stessi con il suicidio. Non potevano dire, come Bruto immaginava di dire, “Cesare, continua ad essere,” semplicemente uscendo dai loro corpi fisici. La loro quiete non avrebbe potuto essere ottenuta così facilmente – poiché essi avevano turbato troppo profondamente l'equilibrio delle forze della Natura.

Il fatto spiacevole è che Bruto ne era al corrente. Il mattino dell'ultimo giorno, egli e Cassio ebbero un colloquio (Atto II, scena I):

*Cassio:* “Se perderemo questa battaglia... cosa, allora, hai deciso di fare?”

*Bruto:* “Anche per la norma di quella filosofia per la quale biasimai Catone per essersi dato la morte, cosa non lo so. Sarò forse in errore, ma mi sembra codardo e vile, per tema di crolli futuri, anticipare il termine della nostra vita. Armandomi di pazienza, mi conformerò alla previdenza di alcuni poteri superiori che ci governano quaggiù”.

*Cassio:* “Allora, se perdiamo questa battaglia, sarai soddisfatto di essere trascinato al trionfo per le strade di Roma?”

*Bruto:* “No, Cassio, no! Non pensare, tu, nobile romano, che Bruto entrerà mai in ceppi a Roma; egli ha un'anima troppo grande.”

Però a Bruto venne meno la forza di obbedire alla filosofia che conosceva, che lo avrebbe portato a fronteggiare i suoi risultati ed, effettivamente, ad “aspettare la previdenza dei poteri superiori che governano”. Egli in tal modo dimostrava a se stesso di essere un teorico nella sua filosofia – così come lo era nell'arte del buon governo.

## LO PSICHISMO DEL DRAMMA

Questo dramma mette in evidenza alcuni fenomeni psichici insoliti, per la maggior parte della profezia. Per quanto i romani in generale conobbero o praticarono un pò l'antica filosofia orientale, tuttavia conservarono alcune delle vecchie credenze che concernevano la predizione del futuro. A queste erano mescolate molte superstizioni e falsità. L'esagerazione dell'irreale fu forse esemplificata nel resoconto del terrificante temporale e degli avvenimenti misteriosi nella notte che precedette la morte di Cesare; ma alcuni di questi avvenimenti,

comunque, potrebbero essere riconosciuti dai teosofi come possibili fatti psichici.

I fenomeni profetici non concernevano solo gli individui ma toccavano anche gli eventi politici più importanti – la morte di Cesare e il fallimento e la morte di Bruto. I teosofi sanno che gli Adepti, benché non s'immischino in particolari politiche temporanee né tentino d'interferire con "l'impulso generale delle relazioni cosmiche del mondo," sorvegliano e lavorano per il beneficio sia individuale che nazionale. Uno di Loro disse: "Non ci fu mai un'epoca prima o durante il cosiddetto periodo storico, in cui i nostri predecessori non modellassero gli eventi e non "facessero la storia." I fenomeni psichici genuini sono fra i mezzi usati dagli Adepti per "modellare gli eventi" attraverso gli individui che sperimentano i fenomeni. Potrebbe darsi che i disturbi della "eccezionale disposizione del tempo" proprio prima della morte di Cesare, fossero usati o addirittura in parte prodotti come ammonimenti consultivi, da Adepti invisibili che in quel periodo agivano per il bene di Roma. Se il popolo nell'insieme avesse riconosciuto che gli eventi paurosi erano in verità "cose portentose che Essi mettevano in evidenza nel clima" e se avessero preso a cuore questi ammonimenti, avrebbero potuto, anche allora, trovare un modo per migliorare le loro condizioni etiche e politiche. Se gli Adepti prestavano un'attenzione particolare a Roma, Cesare, quale capo del Governo, doveva naturalmente essere il centro principale per la loro osservazione. Prevedendo attraverso la loro percezione spirituale i pericoli per lui imminenti e sapendo che la sua morte non sarebbe servita a niente, Essi potevano imprimere pubblicamente le loro istruzioni attraverso le profezie degli indovini, e, più occultamente, attraverso i sogni. Questi mezzi poterono invero essere usati.

Gli indovini e gli enunciatori di verità erano uomini in possesso di un certo grado di chiaroveggenza naturale, che rafforzavano con vari mezzi per mettere a fuoco i loro occhi e la loro attenzione, finché le loro menti erano chiuse alle cose esterne e si aprivano alle condizioni visibili nella luce astrale. Questa luce circonda e compenetra la terra, e in essa sono impressi gli eventi passati e futuri che possono essere interpretati da coloro che ne conoscono il modo.

L'indovino, che sia stato usato dagli Adepti o no, in questa storia proclamò fedelmente il suo messaggio di pericolo per Cesare alle Idi di Marzo; ma egli incontrò un fato che è comune a tutti gli enunciatori di verità, poiché fu dichiarato da Cesare un visionario ed un ignorante. Il mattino delle Idi lo mise in guardia di nuovo, ma con risultati non migliori. Per Cesare, era un momento di esibizione e di autogratificazione.

L'arte di indovinare è oggi ben conosciuta, sotto altri nomi, come in passato – e forse troppo (o troppo poco) avvalorata. La differenza è solo esteriore. Lo stesso è per i sogni. Un gran numero di persone intelligenti crede che i sogni abbiano un valore di predizione, ma non osano confessarlo. La Teosofia dichiara che queste esperienze interiori hanno una certa validità e ne fornisce una spiegazione esauriente. Quella che riguarda la predizione è appena stata indicata.

Quanto ai sogni, alcuni provengono da cause psicologiche ed hanno poco valore. Quelli che sono importanti scaturiscono dalla natura Egoica più profonda. H. P. Blavatsky disse: "L'Ego è l'attore, l'uomo reale, il vero sé umano... Nei sogni egoici o reali... qualcosa di ciò che fu visto, fatto o pensato dall'Ego s'impresse sul cervello fisico...i nostri sogni sono quelli che furono lo stato di veglia e le azioni del vero Sé, la confusionaria raccolta di ciò che al momento del risveglio diventa più o meno distorta dalla nostra memoria fisica. Dato che i sogni sono le impronte reali di "cose viste," di "fatti testimoniati," essi possono convogliare nel cervello fisico, e lo fanno, avvenimenti che per l'uomo non sono ancora presenti. I sogni premonitori, come quello di Calpurnia, sono "reali" e richiedono "la cooperazione attiva dell'Ego interiore... I sogni profetici ... sono impressi nella nostra memoria dal Sé Superiore, e sono generalmente comprensibili e chiari: sia una voce che si ode, sia la previsione dell'evento che sta per sopraggiungere." Ci sono anche "sogni ammonitori per altri che sono

incapaci di essere contattati da essi.” Cesare era uno di questi “incapaci.” Può darsi che l’acuta intuizione portò Shakespeare ad ampliare la versione di Plutarco, in modo che il racconto del sogno fatto da Calpurnia su Cesare e la successiva interpretazione che di esso fecero i congiurati, corrispondessero esattamente; poiché in tal modo poteva essere reso noto che la “cooperazione egoica” necessitava di un sogno ammonitore. Inoltre, lo sforzo messo in atto dal Sé Superiore di Calpurnia potrebbe essere indicato dalla dichiarazione di Cesare che ella “*tre volte* gridò nel sonno “Aiuto! Uccidono Cesare!” Il sogno di un altro personaggio, il poeta Cinna, del pericolo imminente su Cesare, e la sua disattenzione ad interpretarlo come un riferimento alla sua morte, rinforza sottilmente, anche se potentemente, i significati occulti del sogno ammonitore di Calpurnia e la noncuranza di Cesare verso di esso. Non c’è dubbio che per Shakespeare e per la gente del suo tempo i sogni e le altre forme di profezia avevano l’importanza ad essi attribuiti in questo dramma, e non c’è nemmeno dubbio che l’Insegnamento teosofico, mentre analizza molto attentamente gli esempi specifici, riconosce la realtà di tali esperienze in generale.

L’altro importante fenomeno psichico accadde a Bruto nella sua tenda, la notte prima dell’ultima battaglia (Atto IV, Scena 3). “Un’apparizione mostruosa, che gli gelò il sangue e gli fece rizzare i capelli, e che gli si presentò come il suo cattivo spirito” (Plutarco, *La vita di Bruto*); una “terribile e strana visione di una figura gigantesca e spaventosa, ferma vicino a lui.” Essa gli disse che nella prossima battaglia l’avrebbe vista di nuovo: “il suo cattivo genio,” “il suo demone malvagio.” Bruto interpretò questa visione come lo spettro di Cesare che lo preavvertiva che la sua “ora era giunta.” L’immagine, comunque, non dice mai di essere lo spettro di Cesare, né Plutarco la chiama così. La Teosofia spiega che un “fantasma,” giudicato tecnicamente, è il doppio astrale di un uomo che visse precedentemente e che come tale deve apparire simile a quell’uomo. L’entità della visione di Bruto apparteneva indubbiamente ad un’altra categoria.

Per comprendere ciò è necessario esaminare l’antica credenza che gli uomini hanno degli spiriti che sono presenti accanto a loro. La *Encyclopaedia* di Hasting ne dà una valida interpretazione. Vi si afferma che “uno spirito malvagio era spesso concepito come uno spettro,” talvolta il fantasma di un “eroe”, possibilmente uno che era stato assassinato; in alcune storie “i due termini sono usati senza distinzione.” La visione di Bruto vi è citata come l’esempio di un demone malvagio “particolarmente attaccato a un individuo.” Ma non tutti i demoni (*daimones*) erano necessariamente malvagi. Nel *Fedone* (107 D) Platone affermava: “Ogni uomo ha un daimon distinto che lo assiste durante la vita e dopo la morte.” Menandro disse: “Alla nascita di ogni uomo un daimon buono assume il proprio posto, per iniziarlo nei misteri della vita.” Parimenti Hasting afferma che “Si riteneva che un daimon vendicatore fosse scelto per punire i crimini di una particolare famiglia.” Plutarco disse di Cesare: “Il grande genio che lo assisteva durante il corso della sua vita, anche dopo la sua morte rimase come il vendicatore del suo assassino.” Hasting osserva inoltre: “Dai pitagorici fu sempre sostenuta una credenza nei demoni, specialmente come raffiguranti le anime dei morti... Tutta l’aria, essi dicevano, era piena di anime, e queste sono chiamate demoni ed eroi.”<sup>2</sup>

Queste credenze sono avvalorate in generale da H.P. Blavatsky, sebbene espresse con sfumature più rigorose di significati occulti:

“Daimon era un nome dato dai popoli antichi... ad ogni genere di spiriti, sia buoni che cattivi.”

“... La parola “demone” ... nel significato datogli da tutta l’antichità, stava per Spirito

---

<sup>2</sup> *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, ed. da James Hastings, iv, 590.

Guardiano, un “Angelo”, non un diavolo di origine satanica. Satana... è semplicemente la personificazione del male astratto, che è l’arma della Legge karmica e del KARMA. È la nostra natura umana e l’uomo stesso, poiché è detto che “Satana è sempre vicino all’uomo ed inestricabilmente intessuto con esso.” Si tratta solo di quel potere che è in noi, latente o attivo.”

“Porfirio, parlando degli spiriti malvagi, disse: “I Demoni sono invisibili, ma sanno come rivestirsi di forme.”

“Il destino che... ogni uomo va intessendo attorno a sé è guidato sia dalla voce sovrumana dell’invisibile *prototipo* (l’Angelo Guardiano) esterno a noi, sia dal nostro astrale più intimo, o uomo interiore, che troppo spesso altro non è che il cattivo genio dell’entità incarnata che si chiama uomo.”<sup>3</sup>

Questi passi citati sembrano indicare che l’Apparizione a Bruto era una forma che fu assunta da quel complesso di energia-pensiero – erano “i peccati ed i crimini incarnati nell’intenzione” – i propri e quelli degli altri, che causarono quei mali giganteschi dell’assassinio e della guerra. L’apparizione, mostrandosi in una tarda ora della notte, quando Bruto era esausto e tormentato, con la mente in uno stato di passività astrale, lanciò nella visione interiore di lui una realizzazione spaventosa della propria responsabilità. La sua ora in verità era giunta.

Quella “apparizione terribile in forma umana, ma di statura prodigiosa e di aspetto orrendo” era anche un incorporamento compatto di ciò che gli atti disumani dei congiurati avevano estratto dallo stesso Cesare nei suoi ultimi momenti di vita. Proprio prima di pugnalarlo lo avevano insidiosamente supplicato di far tornare in patria Publio Cimbro che Cesare aveva esiliato – e il loro movente era di trovare nel rifiuto di lui una pubblica giustificazione per l’assassinio. Stupito e in un crescendo d’irritazione, Cesare aveva alla fine rifiutato con un’arrogante magniloquente autoesaltazione. Allora, con i pugnali, penetrarono in lui paura, rabbia, risentimenti brucianti, e una profonda tristezza per l’inganno e l’ingiustizia esercitati su di lui. Tutti questi sentimenti erano dominanti nella propria mente al momento della sua morte fisica. Ed è certo che questa massa di poteri ambiziosi e coscienti, di delusioni e di desideri, di odio e di paura, che costituivano la mente di colui che “stava a cavallo del mondo come un Colosso,” non poteva essere deviata dalla vita dall’improvviso tradimento dei pugnali di supposti amici, senza far persistere nella morte una profonda malinconia e una violenta furia di vendetta. Questo carico di sentimenti, per la sua natura spaventosamente feroce, si sarebbe raffigurata in un’immagine orrenda a vedersi.

C’è, quindi, una particolare e sottile ragione della visita a Bruto di quest’immagine orrenda, sia come un genio malvagio che come un rappresentante di Cesare. Questa ragione è rintracciabile nel bagno di sangue raffigurato da Shakespeare con ripugnante orrore. Bruto ne propose l’esempio, quando gridò (Atto II, Scena I):

“Inchinatevi Romani, inchinatevi! E bagniamo le nostre mani nel sangue di Cesare, fino ai gomiti, e spalmiamone le nostre spade... E mentre brandiamo le armi insanguinate sopra le nostre teste, gridiamo: Pace, indipendenza e libertà!”

---

<sup>3</sup> Da *Raya Yoga o Occultismo* di H. P. Blavatsky - Edizione Astrolabio, Roma., 1981. – n.d.t.

In tal modo Bruto decuplicò ed avvelenò i vincoli magnetici fra Cesare, se stesso, e gli altri assassini. Poiché il sangue ha molte qualità magnetiche potenti.

Fu la natura magnetica e portatrice di vita del sangue che portò a credere nel suo potere misterioso, e causò pratiche del genere di quelle indicate nella frase di Shakespeare: “Uomini valenti insisteranno per avere tinture, coloranti, reliquie e competenza.” Varie religioni hanno insegnato la venerazione del sangue e il suo potere sacramentale di unire in qualche vincolo forte e sacro coloro che lo condividevano, che erano toccati o “purificati” da esso. Sebbene queste credenze fossero naturalmente e facilmente degradate in eccessi selvaggi, niente poteva distruggere le qualità peculiari del sangue. In questo caso tali qualità agirono non solo per creare un vincolo particolarmente stretto fra Cesare e i suoi assassini, ma cementarono in un’unità più forte quelle terribili forze psichiche espulse dalla mente di Cesare al momento della sua morte. Bagnando le loro mani nel suo sangue e agitando le lame insanguinate delle loro spade, attirarono su se stessi quelle sorprendenti forze della natura che si riunirono e divennero visibili nella figura mostruosa che apparve a Bruto a causa dell’assassinio di Cesare, e che, nelle parole di Plutarco, era “il vendicatore” che perseguitò” in ogni angolo della terra tutti coloro che erano implicati in esso, non permettendo a nessuno di sfuggire.”

L’antico filosofo cinese Lao Tse disse pacatamente:

“Se un regno è governato secondo il Tao gli spiriti dei morti saranno pacifici come lo è il popolo, e non molesteranno nessuno, poiché sono governati dal Tao. Quando questa armonia prevale fra i viventi e quelli che sono morti, le loro influenze buone sono congiunte.”

Nel sangue di Cesare oltre al magnetismo c’era un altro legame, una ragione ancora più occulta dell’apparizione a Bruto. Fra i due uomini c’era anche un magnetismo dell’anima. Essi erano amici, legati da affetto. Bruto era stato salvato da Cesare dai pericoli relativi alla politica, e aveva ricevuto onori e cariche. Cesare aveva fiducia in lui. Bruto spezzò tutti questi vincoli magnetici dell’anima, li lacerò in brandelli palpitanti da cui grondavano i fluidi eterici della sconosciuta vita interiore.

Inoltre, poiché Bruto era sempre il centro e il fautore principale dell’unità di azione che costituisce il dramma, può darsi che Shakespeare lo considerasse un simbolo sintomatico sia eticamente che drammaturgicamente; un simbolo che rappresentava se stesso, i suoi compagni cospiratori, l’intero governo e lo stato, mandati in frantumi dal suo tradimento, dalla sua mancanza di saggezza e dalla sua effettiva incompetenza politica. Quando lo si valuta così, e quando le sue possibili realizzazioni sono confrontate con i suoi effettivi fallimenti, Bruto e il dramma che lo descrive dominano fra i grandi risultati tragici della creazione di Shakespeare – immagini che colpiscono il cuore della nobiltà, accecata da idee false per ciò che costituisce il dovere dell’uomo verso se stesso e gli altri individui, come pure verso il suo paese e il suo governo.

## SHAKESPEARE E GLI ADEPTI

“Gli Adepti asseriscono che Shakespeare, senza esserne cosciente, fu ispirato da uno di Loro.” (W.Q. Judge – *Echi d'Oriente*).

L'affermazione citata può naturalmente sollevare la questione del perché tale aiuto fu dato a Shakespeare, e quale prova di quest'aiuto traspare dalle sue opere. Ma l'insegnamento teosofico dichiara che ogni attività che sia sufficientemente umanizzante da spargere un piccolo bagliore è portata, dalla sua stessa luce, sotto la diretta osservazione di Menti superiori; nessuna sorpresa, quindi, dovrebbe scaturire dall'affermazione che Shakespeare ricevette aiuto dagli Adepti che guidavano in Occidente il Movimento Teosofico. Poiché certamente la fioritura letteraria e drammaturgica del periodo elisabettiano in Inghilterra dovette attirare un'attenzione particolare sugli individui che la producevano. Questi Adepti intuirono negli sviluppi drammaturgici del tempo un mezzo scevro di sermoni per chiarire il giudizio di molte persone sui problemi della loro vita, osservando quesiti simili ai propri e le loro conseguenze, così come erano presentati nei teatri.

La superiorità di Shakespeare non fu invero conosciuta appieno dai suoi contemporanei; ma le Anime più mature percepirono chiaramente che, sebbene egli manipolasse la stessa miscela di bene e di male, materiale degli altri scrittori, non si proponeva di schiacciare il male se non mettendo meno enfasi su di esso. Egli, infatti, ricevette dal suo pubblico, sia delle classi più basse che di quelle elevate, una maggiore attenzione e, in generale, raggiunse nelle sue commedie un'apertura più umana di quanta se ne potesse trovare in altre. Anche i suoi Sonetti, più di quelli di altri poeti, lasciavano intravedere lampi dell'ira divina che trascina gli uomini all'Inferno; però, disseminate nei suoi primi lavori, c'erano gocce “del latte dell'umana tenerezza” che costituivano la prova evidente della generosità dell'anima dalla quale scaturivano. Così il primo Shakespeare esibiva inconsapevolmente quel tipo di apertura mentale che è necessaria per ricevere l'Influenza di un Adepto, e per operare sotto di essa.

Le prove di questa ispirazione sono rintracciabili nelle opere che hanno un carattere interiore, poiché il campo dell'azione drammatica più alta è fondamentalmente nell'anima e nella mente. L'interiorità delle commedie di Shakespeare ha sempre imposto lo studio da questo punto di vista, studio che è, di per sé, una delle prove ricercate. *Ecco perché uno studente di Teosofia non deve presuntuosamente aspettare di arrivare a conclusioni di gran lunga differenti da quelle usualmente ottenute, ma deve solo percepire occasionalmente le loro ragioni e le loro basi più profonde.* Né Shakespeare deve essere considerato uno dei rari esseri che sono sotto l'osservazione particolare di un Adepto fin dall'infanzia. Come altri uomini più comuni, Shakespeare dovette meritarsi il suo aiuto, e quando lo ebbe, non ne realizzò appieno la natura e l'origine, ma lo sentì come una vitalità più acuta, più penetrante, della sua mente superiore. Le possibilità più elevate radicate profondamente in lui furono quelle che l'Ispirazione dell'Adepto stimolò ad un'attività più possente.

Vennero allora influssi più vigorosi di percezione, visioni più allineate nella mente e nell'anima, che rivelarono energie di carattere fino a quel momento a lui quasi ignote. Cause remote, risultati, e complicazioni imprevedibili, gli divennero chiari. Connessioni segrete, o impulsi sottili fra essere ed essere, furono da lui percepiti. Fu scoperto sia che l'ignoranza porta alla rovina, sia che l'intuizione salva. Egli si sforzò intensamente di incorporare queste percezioni nei suoi personaggi. Quindi il lavoro creativo di quest'uomo sul carattere comincia ad essere molto approfondito ed ampliato per la sua inconsapevole fugace visione della Psicologia orientale, la Conoscenza dell'Anima, che deve, in verità, aver costituito l'essenza dell'Influenza Superiore inviatagli, e che portò a quelle manifestazioni delle Verità della Vita

riconosciute dagli uomini come operative in quel mondo ravvisato nelle più grandi commedie di Shakespeare.

Chi insegnava la Sapienza Antica non poteva, in quell'epoca, presentarsi apertamente come Adepto. Essi lavoravano come filosofi e anche attraverso altri individui o gruppi la cui natura o la cui attività lo consentivano. Il loro proposito incessante era precisamente quello di diffondere attraverso tutti i canali possibili la propria Saggezza, o Conoscenza Psico-Spirituale, la quale, nelle parti che concernono l'uomo, poteva appropriatamente essere chiamata "Psicologica" mentre più tardi sarebbe stata conosciuta come "Teosofia." Per gli Adepti, quindi, fu solo un'espressione naturale del loro proposito di gettare una luce particolare sul dramma quale presentimento dell'azione umana e della fonte della sua Anima, e dare un aiuto particolare alla nobile mente di un drammaturgo che otteneva largo consenso di pubblico.

Un grande creatore di personaggi inventati è grande perché è capace d'incorporare con veridicità, nelle persone ritenute immaginarie, le esperienze che persone vere hanno avuto, sia nelle loro vite attuali che in quelle passate. Più particolarmente, egli è grande perché nella memoria dell'anima del suo passato egoico vi sono le qualità e gli effetti di una vasta gamma del Tessuto della Vita, e perché questa ricchezza mentale giace abbastanza vicino alla propria coscienza presente da permettergli di trarre da essa alcune fasi delle sue prime vite e personalità, allo scopo di reincarnarle o di introdurre ancora una volta in una *sembianza* di carne. Inoltre, questa ricchezza del suo passato, in maniera simile alla ricchezza del suo presente, risulta da una fusione delle sue esperienze individuali attuali con l'osservazione e la comprensione profonda delle vite di altri esseri umani. Così, consapevolmente o no, un riproduttore di personaggi del genere, possiede ed usa costantemente un vasto potere intuitivo che si è conquistato attraverso Ere di esperienza e di osservazione di vario genere.

Queste affermazioni possono dare un'indicazione del perché Shakespeare, Sofocle e altri dei più abili creatori di personaggi non abbiano usato per i loro ritratti ciò che è presumibilmente ideale, emblematico, o desiderato. Essi non si accontentarono di presentare le immagini necessariamente più insignificanti offerte dalla loro fantasia, o la struttura della trama formata dalla logica del loro cervello. Essi hanno invece scelto personaggi veri e avvenimenti reali, una sezione trasversale di vita così come è stata vissuta. Da una genuina inquietudine visionaria sono entrati nell'essenza reale, nel colore e nella stabilità della Vita vissuta. Dal grande Registro della Vita, hanno letteralmente rivissuto quella parte da essi considerata, l'hanno racchiusa proprio nei loro sé, ed hanno così sperimentato abbastanza naturalmente una più ampia porzione di vita e una più sicura indicazione del loro potere incarnante che si manifesta. Poiché il Registro della Vita, quando è ancora una volta ravvisato mentalmente nella realtà presente, porta inevitabilmente, nelle raffigurazioni inventate, un'innegabile capacità di convincimento.

La ragione sta nel fatto che il Potere immaginativo posseduto dall'uomo, la sua "Facoltà regale," come insegna la Teosofia, è operante con la sostanza vivente perfino quando produce raffigurazioni inventate. Lo stesso grande Potere, l'Immaginazione, è attivo, sia che elabori un essere umano vivente o il vivido ritratto di una persona, sebbene operi naturalmente su piani differenti della Natura e sotto leggi differenti. A volte, l'Immaginazione opera assieme al Desiderio e alla Volontà prodotti dall'essere vivente. In seguito l'Immaginazione, cooperando sempre con i suoi due aiutanti necessari – il Desiderio e la Volontà – trasporta in un'altra fase della Vita una copia o una versione mentale di quello stesso essere. In ciascun caso la genuina Sostanza akashica è la base dell'Azione immaginativa. Sia l'essere vivente che la raffigurazione inventata sono il risultato di un desiderio di creare, un desiderio di infondere energia agli atomi vitali attraverso la Volontà e in conformità all'immagine che prima era Pensiero o Mente.

Il Potere che crea immagini si manifesta a due grandi livelli, ordinariamente conosciuti

come immaginazione e fantasia. La differenza fra queste due non è, così come è comunemente affermato, tanto fondamentale e rigorosa quanto lo è la distinzione fatta dalla Teosofia. Nella psicologia dell'Adepto la distinzione è profondamente inerente alla costituzione interiore dell'uomo e corrisponde alla differenza fra i suoi principi superiori ed i loro aspetti, o riflessi, inferiori. Dei due, l'Immaginazione è il Potere creativo. La fantasia è, tecnicamente, il potere imitativo, un riflesso più debole, o addirittura alterato, del Potere superiore. Entrambi producono Immagini, entrambe modellano il Tessuto della Vita in altre forme di Vita; ma la Fantasia è meno "regale" nelle sue fogge e nei suoi risultati. La Fantasia lavora con materiale più grossolano, con materia più densa, in uno stadio più basso dell'evoluzione, con materia meno plastica; e quindi i suoi risultati spesso, nell'irrealtà, sono più distorti. Inoltre, la Fantasia lavora di frequente con scopi meno nobili, e comunque opera sempre con una quantità minore del Fuoco dinamico della Vita.

Per questo l'arte immaginativa che (tecnicamente considerata) incarna principalmente la Fantasia, possiede realmente minore quantità di vita. È anemica, sbiadita, e non può toccare intimamente la vita dei suoi osservatori. Questa è la vera ragione del perché i grandi creatori di personaggi scelgono per le loro raffigurazioni esseri reali e storie autentiche. Comunque, nell'attività e nella produzione esteriore di menti come quella di Shakespeare, i risultati del potere inferiore della Fantasia che crea l'Immagine, simile a una seta luccicante, sono attraversati dalla luce del Potere superiore: l'Immaginazione.

I lettori o gli spettatori dell'arte immaginativa sentiranno molto profondamente questa distinzione teosofica, e quindi apprezzeranno le descrizioni dei caratteri ottenuti dall'Immaginazione e resi da questa come "viventi;" mentre, pur amando di più o di meno i ritratti della Fantasia, li riconosceranno come provvisori o semplicemente temporanei. *Sogno di una notte di mezza estate* e *La Tempesta*, ad esempio, sorpassano entrambe le istanze di un'incantevole Fantasia. Ma *La Tempesta* è qualcosa di più, è anche una più ampia, una più profonda personificazione delle qualità ricavate dai piani superiori dell'esistenza dell'uomo, in cui domina l'Immaginazione.

A questo punto va ricordato che l'influenza dei Mahatma non è diretta ai piani fisici bensì a quelli interiori, e particolarmente ai piani superiori della natura umana. Per cui, un uomo "ispirato da un Adepto" sperimenterà certamente una quantità superiore di Potere Immaginativo, specialmente nelle sue fasi più elevate. Questo spiega l'apparizione, nell'opera di Shakespeare, dell'immaginazione drammatica trascendente che concordemente tutti i critici le riconoscono, sebbene rimangano perplessi nello spiegarla. Essi hanno anche rilevato, con sorpresa, la grande espansione del potere creativo, dell'intuizione percettiva e dell'abilità drammaturgica mostrata dalla produzione del periodo shakesperiano centrale, se paragonata con i suoi primi tentativi. Molti critici hanno considerata questa espansione come improvvisa, e l'hanno messa in relazione particolarmente con le tragedie, dichiarando che questa espansione dev'essere stata illuminata da qualche esperienza tragica vissuta proprio dallo stesso Shakespeare.

A queste affermazioni un teosofo potrebbe rispondere che l'espansione era l'effetto, come pure la prova, dell'Ispirazione dell'Adepto, e potrebbe suggerire che essa era già in atto, molti anni prima del periodo delle tragedie. Nella maggior parte dei casi un'ispirazione del genere non insorge mai improvvisamente. Essa è simile ad un'alba; e il suo progredire e crescere dipende dal merito che continua a dimostrare di avere chi la riceve. Queste risposte non negano del tutto la possibilità che Shakespeare abbia avuto egli stesso delle remote esperienze infelici. Molto probabilmente le ha avute, ed i Chela del suo Adepto se ne servirono. E ciò perché gli Adepti lavorano con i mezzi naturali e volgono a vantaggio dell'uomo la maggiore ricettività a cui l'Anima può essere pervenuta con la sofferenza.

Prima del periodo dell'Influenza mahatmica ci furono le prime "Cronache" che includevano argomenti sia comici che tragici, e le prime Commedie. Queste indicavano



vagamente e debolmente le linee generali degli interessi e delle capacità di Shakespeare. Uno dei primi effetti che tale ispirazione ebbe su di lui può essere raffigurato in *Romeo e Giulietta*, questa tragedia suprema degli impulsi ciechi, puerilmente ostinati nei vecchi come nei giovani. Il grande rilievo dato alla follia delle ostilità tra le famiglie sembra indicare una Guida del genere. Un’Ispirazione rintracciabile anche nel vigore infuso in alcune Cronache e nelle Commedie associate a esse, in cui il vizio incontra il suo giusto epilogo, ma già con vera pietà. Il materiale storico e i personaggi erano, in queste commedie, per un vasto pubblico che assisteva alle rappresentazioni teatrali, e i risultati erano così giusti e liberi da ogni fastidiosa moralità, che devono avere indotto molte menti a vedere più chiaramente che quello che seminavano avrebbero raccolto. Sembrerebbe quindi che in queste commedie erano all’opera sia l’Immaginazione che l’Influenza superiore. E nelle commedie e nelle tragedie datate dai critici verso il 1600, sono pienamente rilevate ciascuna fase del Potere dell’Immaginazione. Un livello notevole di questo Potere è evidenziato nelle Commedie più belle, *Come vi piace*, *Molto rumore per nulla*, e *La dodicesima Notte*. Queste appartengono all’Influenza di quel periodo non solo per l’intrinseco divertimento puro e onesto e per l’esempio da esse dato, ma anche per le gemme di saggezza filosofica che contengono e che sono profferite al momento opportuno da quasi tutti i personaggi. Queste commedie sono un diletto perenne, piene di una luce solare che è contrastata solo da ombre più supposte che reali. *Il Mercante di Venezia* è effettivamente più nobile di quanto appare; le ombre si approfondiscono, la lotta e lo sforzo s’intensificano, e la tragedia di Shylock è, per un momento supremo, spersonalizzata nella tragedia di una razza. Qui ci fu certamente una piccola parte della trasmissione diretta dell’Influenza. Nonostante tutta la malvagia spietata vendetta di Shylock, chi abbia uno sprazzo di genuina umanità non può assolutamente mancare di udire l’insegnamento basilare della Fratellanza dato dall’Adepto con quel grido:

“*Non ha un ebreo occhi? Non ha un ebreo mani, organi, sensi, affetti e passioni?*”

L’immediatezza della risposta che suscita in noi questo grido, è invero un’altra testimonianza dell’Influenza dell’Adepto.

Molti ammiratori di Shakespeare sono rimasti alquanto sconcertati nel considerare alcune delle sue rappresentazioni femminili. Da dove prese egli la Cordelia di *Re Lear*, l’Imogene del *Cimbelino*, l’Ermione del *Racconto d’Inverno*? Esse sono proprio la quintessenza della fedeltà in condizioni molto difficili e tragiche. Come fece a pensare alla Miranda de *La Tempesta* e alla Perdita del *Racconto d’Inverno*, dolci e ritrose come i gigli delle vallate; a Viola de *La Dodicesima Notte* che delicatamente si tiene nell’ombra e ne sarà ricompensata; e a Rosalinda che in *Come Vi Piace* è il vivace complemento, la giovane sorella di tutte loro, alla quale, nella Commedia *Molto rumore per nulla*, si contrappone Beatrice? Principalmente, forse, come poteva egli creare Porzia?! Eccellente materiale di studio potette trovarlo nelle due storie romane da lui poi rielaborate nel *Giulio Cesare* dove riprodusse Porzia, la nobile moglie di Bruto, e nel *Coriolano* Virginia, la moglie non meno nobile del leggendario patrizio.

Ma se c’è ragione di meravigliarsi per i personaggi femminili, perché non dovrebbe essercene per quelli maschili? Non si vedono anche fra essi, qualunque sia il loro rango, come molti siano “nobili di natura?” Ci sono Kent ed Edgard del *Re Lear*, Orazio de *L’Amleto* e Banquo del *Macbeth*, difensori discreti e fedeli della giustizia e delle loro informazioni particolari, simili alle travi che sostengono un edificio. Ci sono i più anziani che conquistano i cuori, il Duca di *Come Vi Piace*, Polisseno nel *Racconto d’inverno* e Gonzalo nella *Tempesta*, dove c’è anche quel raffinato studioso della vita e della Magia, Prospero, che è unico! Come lo è l’Antonio del *Mercante di Venezia* che infine si sacrifica per il suo giovane amico che considera un figlio. Accanto ad essi, ci sono i giovinetti romantici, il Ferdinando de *La*

*Tempesta* e il Florizel del *Racconto d'inverno*, mai in nessun modo fiaccati, eppure delicati come le fanciulle simili a fiori che essi amano. Affini a questi sono Benedetto in *Molto Rumore per nulla* e Orlando in *Come Vi Piace*, più anziani e con più esperienza del mondo, eppure non più scaltri dei loro maliziosi compagni dai quali sono molestati e canzonati. Di vedute più larghe è il Sebastiano de *La Tempesta*, e ancora superiore è il Bassanio del *Mercante di Venezia*, entrambi senza libertà di scelta nei loro matrimoni, eppure meritevoli di scelta. Anche i filosofici Bruto ed Amleto sono i tragici artefici con obblighi morali che loro non possono fare propri; e, come in sottile contrasto ad essi, l' Enrico V dell'omonimo dramma, il pazzoide principe di Hal dichiarato incapace, che cambia completamente quando si risveglia alle sue responsabilità e s'inoltra con fiducia nei doveri che sono categoricamente proprio i suoi, tanto da essere ricordato come il più amato di qualsiasi altro Re inglese.

Nella grande fabbrica del mondo shakesperiano, si muovono questi esseri; e nessuno di loro è "troppo puro e buono per il nutrimento quotidiano della natura umana." Non è di certo esagerato dire che per tre secoli questi uomini e queste donne sono stati gli ideali e i modelli, sebbene forse non riconosciuti, per la vita del pensiero di molte persone giovani.

Se questi modelli persistono ancora, alcuni di essi potrebbero essere facilmente rintracciabili nella vita degli inglesi contemporanei. Anche l'Italia, nonostante le storture ivi esistenti, produsse individui notevolmente generosi e di mente elevata.

Inoltre, non va dimenticato che tali esseri esistono sempre. Essi non spariscono completamente anche nei periodi più bui. Spontaneamente ed inconsciamente, sono le leve che sollevano l'umanità un pò più in alto nella sua evoluzione, e sono i portatori e gli usufruttuari delle verità tradizionali del genere umano e della Natura. Sono sparpagliati in tutti i ranghi e in tutte le condizioni, e senza di loro ci sarebbe ben poca speranza per il progresso del mondo. Tutti essi, per di più, sono affini; poiché la nobiltà che è in ciascuno di loro è del genere che appartiene alla natura egoica superiore dell'uomo.

Con una o due eccezioni, tutti questi personaggi di Shakespeare esibiscono o combattono una serie di passioni e di condizioni, costantemente in balia delle forze del bene e del male, che sono in opposizione, ma non del tutto squilibrate. Il pubblico dei teatri si rispecchiò in questi caratteri; il grande numero di questi personaggi, la loro convincente vitalità e la loro rispettiva importanza nel mondo di Shakespeare, possono fornire un'ulteriore prova dall'assistenza dell'Adepto. La vita mentale – la psicologia – da lui dipinta in questo campionario dell'umanità, è da chiunque riconosciuta come permanentemente vera, come genuinamente umana sotto qualsiasi condizione. Proprio com'è vera, peraltro, la vita mentale esibita dai due grandi estremi, da un lato le creature deboli in generale, come le donne meschine e gli uomini stupidi ivi inclusi alcuni pagliacci, e, dall'altro lato, quei caratteri che personificano una tale forza di volontà ed un tale potere dell'intelletto che necessariamente, quando la loro energia fu rivolta all'egoismo e al male, divennero le grandi eroine ed i grandi eroi tragici. Altri, creati dagli elisabettiani, sono invece volgari e viziosi, per lo più disgustosi, e le figure, nel loro tragico torreggiare, sono meno umane e vive di quelle di Shakespeare, mentre gli sfondi dei caratteri secondari sono meno chiari e vitali. L'aiuto dato a Shakespeare può essere sfociato in questa straordinaria umanizzazione dei suoi personaggi. Tale interferenza è indicata anche dalla grande differenza nel livello di umanizzare, presente nelle ultime commedie di Shakespeare, e le prime, con storie piuttosto meccaniche. Eppure, perfino queste sono considerate migliori delle corrispondenti opere iniziali di altri scrittori. Shakespeare, che fissava lo sguardo su una larga sezione della Natura dando così agli Adepti un più vasto campo di operazione, era per loro lo strumento migliore.

C'è, inoltre, un'altra ragione particolare del perché il carattere di quegli uomini e di quelle donne del ceto medio fossero un campo fertile per gli Aiutanti di Shakespeare. Per secoli le condizioni dell'Europa, sia belliche che monastiche, quasi distrussero tutte le forme di vita del ceto medio. I sistemi religiosi, politici e sociali furono tutti tagliati dalla stessa

stoffa dei personalismi e dei loro opposti, cioè l'infallibilità e l'ignoranza religiosa, la tirannia politica, i politicanti imbecilli, le Eminenze sociali messe su un piedistallo troppo alto per vedere la propria base, lumache gregarie che lasciano sempre la loro bava dove passano. Queste condizioni erano lo specchio della teologia contemporanea, sotto la quale la Mente e l'Anima erano o compresse o sopraffatte. Esistevano le virtù del proprio Paese, ma erano rinchiusse nelle fortezze. Le caratteristiche del cittadino e della collettività furono tanto deviate da diventare o un debito di riconoscenza del vassallo o un comportamento tracotante dei signorotti.

In quel sistema di vita le donne erano considerate dai loro padri come pegni preziosi nel combinare matrimoni principeschi per l'espansione dei domini; e dai loro mariti erano considerate degli importanti centri sociali per ottenere l'omaggio di un largo stuolo di cavalieri e di signorotti. Oltre a queste posizioni elevate c'era un numeroso seguito che scimmiettava l'omaggio reso dal signore alle dame; ancora più in basso, c'erano quelli che facevano un lavoro da schiavi nelle case, inosservati, semplici numeri, utili solo ad incrementare la riserva dei servi della gleba.

Per quanto concerne le donne e la vita matrimoniale, *Le Leggi di Manu* dicono: "Dove le donne sono onorate, lì invero i Deva si rallegrano; dove esse non sono onorate, lì tutti i riti sono davvero inutili." Ma l'onore di cui parla Manu non era quello tributato alle castellane; la sua radice non era economica. Era un onore tributato allo Spirito, un'espressione della comprensione vera delle funzioni spirituali della donna nel grande insieme dell'esistenza. Ancora, nel parlare della vita coniugale, che è certamente la migliore esemplificazione delle condizioni e delle persone della classe media dove gli uomini condividono le responsabilità con le donne, *Le Leggi di Manu* stabiliscono chiaramente il servizio fondamentale reso all'umanità dai rapporti familiari: "Come tutte le creature vivono sostenute dall'aria, così gli altri ordini (della società) esistono sostenuti dal capofamiglia." "Come tutti i corsi d'acqua e i fiumi vanno a sfociare nell'Oceano, così tutti gli Ordini affluiscono per fermarsi nel capofamiglia."

Le grandi *Guide* che trasmisero all'Occidente quegli Insegnamenti della Sapienza orientale dati al fine di aiutare l'evoluzione dell'umanità, avrebbero incoraggiato e rafforzato nella mente di Shakespeare il piacere naturale che provava nel creare dei personaggi del ceto medio, che gli erano congeniali perché egli stesso proveniva da quel tipo di vita familiare e continuava a sperimentarlo. Le figure tragiche superlative sono estremamente impresse nelle menti degli uomini, e sono grandemente elogiate, anche perché offrono delle opportunità all'ambizione egotica degli attori. Ma queste rivelazioni di poteri puramente personali, dirette a ricreare il male che c'è nell'umanità, possono essere state meno interessanti per gli Adepti, il cui scopo principale era d'inviare un influsso benefico a tutta l'Umanità. Probabilmente Essi hanno voluto incrementare la percezione innata di Shakespeare dei valori drammatici di questi personaggi della classe media, che erano i suoi modelli più belli della vera, naturale virilità e femminilità, sviluppati all'unisono.

Il mistero di dove egli trovasse esseri del genere è risolto se si percepisce che la pura immensa Natura li contiene tutti in un'unione fraterna, e che colui che collabora con la Natura impara il metodo per vederli e descriverli.

## L'OPINIONE DI SHAKESPEARE SULLA MORTE

Dal secolo 14° in poi ci fu in Europa un grande risveglio della cultura. Giordano Bruno si recò a Londra e divenne amico della Regina Elisabetta, sebbene qualche anno dopo fosse bruciato sul rogo in Italia perché credeva in quella che oggi chiamiamo la Conoscenza Teosofica dell'universo, dell'uomo e di Dio. Loyola, il grande Gesuita fondatore, era assunto al potere; Copernico viveva, gli insegnamenti di Pitagora erano tornati in auge, e Shakespeare scriveva le sue Commedie. Non c'è da sorprendersi, quindi, se troviamo molte verità circa l'uomo e l'universo disseminate nelle Commedie di Shakespeare. È illuminante leggerle fra le righe, come uno studente della Teosofia dovrebbe fare. Qui possono essere dati solo pochi esempi, ma è sperabile che siano sufficienti a rimandare il lettore alle Commedie e ad aiutarlo a vedere da sé come alcuni dei nostri principi teosofici siano stati praticamente enunciati prima del Movimento Teosofico Moderno.

Shakespeare accenna alla natura duale dell'uomo e allude all'anima come distinta dal corpo:

“Il suo corpo dorme nella tomba dei Capuleti, e la parte immortale di lei vive con gli angeli” (*Romeo e Giulietta*, Atto V, Sc. I).

Inoltre il Frate, mentre consola i genitori di Giulietta, mette in evidenza l'atteggiamento giusto verso chi è vivo e verso chi è morto:

“Questa bella fanciulla era una parte del cielo e una parte vostra; ora il cielo l'ha tutta, e questo per lei è il meglio: la vostra parte che è in lei non potete strapparla alla morte; ma il cielo custodisce la sua parte nella vita eterna. La vostra massima richiesta fu l'elevazione di lei; vederla progredire era per voi il paradiso: e piangete, ora che la vedete più in alto delle nuvole, in alto quanto il cielo stesso?... Non stimolateli più (i cieli) ostacolando la loro volontà superiore.” (*Romeo e Giulietta*, Atto IV sc. 5).

Ne *Il Mercante di Venezia* (Atto V, Sc. I), Shakespeare collega l'uomo ai pianeti ed ai soli:

“Non c'è neanche uno, neanche il più piccolo di questi globi, che percorrendo la sua orbita non canti come un Angelo, facendo coro ai cherubini dallo sguardo infantile; la stessa armonia è nelle nostre anime immortali; ma finché esse sono chiuse in questi rozzi rivestimenti di fango, non possiamo sentirla.”

Il seguente estratto da *Amleto* (Atto I, Sc. 2) ci fa pensare al *Ramayana* e alla *Gita*. Nel *Ramayana*, alla morte del Re Dasaradha, la corte è confortata dal pensiero che la morte viene per tutto. Nella *Gita* apprendiamo del ritorno ciclico dalla morte alla vita, e dalla vita alla morte. Ne *La Luce dell'Asia* abbiamo lo stupendo racconto di come il Buddha confortò Kisagotami per la morte del suo bambino, poiché in ogni casa in cui ella chiese un seme di mostarda trovò che qualcuno era morto. Qui, nell'*Amleto*, la Regina dice al giovane Principe di non piangere per suo padre, poiché “tutto ciò che vive deve morire, passando all'eternità attraverso la natura.” E l'usurpatore-assassino consola Amleto dicendo:

“... Dovresti saperlo, tuo padre perdette un padre; il padre da lui perduto perdette il suo; e che il superstite sia per qualche tempo stretto al suo tributo di dolore filiale, è bello; ma il perseverare in un ostinato cordoglio è segno di caparbia sacrilega, di un dolore non virile:

mostra una volontà molto errata verso il cielo, un cuore debole, una mente insofferente, un intelletto umile e non addestrato. Quando di una cosa sappiamo che deve essere, ed è cosa tanto consueta quanto qualsiasi cosa più comune lo è ai sensi, perché dovremmo noi, nella nostra stizzosa opposizione, consumarci il cuore? Vergogna! Questa è una colpa verso il cielo, una colpa verso il morto, una colpa verso la natura, una colpa assurda verso la ragione..”

La necessità dell'accettazione della morte è evidenziata anche nel *Giulio Cesare* (Atto II, Sc. 2):

“Di tante cose da me udite che suscitano meraviglia la più strana mi sembra che l'uomo abbia paura della morte. La morte è una conclusione necessaria: verrà quando verrà.”

Anche nell'Atto IV, Sc. 3, Bruto parlando della morte di sua moglie Porzia, dice:

“Meditando sul fatto che lei doveva morire un giorno, trovo la pazienza per sopportare ciò ora.”

Come nella *Gita* ci rivelano di meditare sulla morte mentre siamo ancora vivi, così in *Misura per Misura* (Atto III, Sc. 1), ci vien detto:

“... Ragiona così con la vita: Se io ti perdo, perdo una cosa che nessuno, che non sia un folle, vorrebbe conservare: un soffio tu sei, servile a tutti gli influssi celesti. Il meglio del tuo riposo è il sonno, che tu provochi spesso; eppure hai una paura grossolana della morte, che non è più di tanto.”

Nell'*Enrico V* c'è una lezione importante circa le conseguenze delle azioni di una persona e la preparazione di se stessi davanti alla morte (Atto IV, Sc. 1). La notte prima della battaglia di Agincourt, il Re, travestitosi, andò fra i suoi soldati e parlò con essi. Ne trovò alcuni che discutevano della battaglia imminente e biasimavano il Re per quello che sarebbe successo loro se la causa non era giusta. Sostenevano che essi dovevano obbedienza al Re, e che quindi non erano responsabili per la carneficina che sarebbe derivata dall'imminente battaglia. Williams dice:

“Se la causa non è giusta, è il Re che avrà personalmente un grosso conto da regolare un giorno; un conto spaventoso, quando tutte quelle braccia e gambe e teste mozzate nella battaglia, si ricongiungeranno nel Giorno del Giudizio e insieme grideranno: in questo luogo noi morimmo – alcuni bestemmiando, altri invocando un medico, altri le loro spose rimaste nella miseria senza di loro... Temo che siano pochi quelli che in battaglia fanno una buona morte – perché come può esserci una disposizione caritatevole verso qualcosa, quando tutti i pensieri sono di sangue? Ora, se questi uomini muoiono così infaustamente, sarà un guaio nero per il Re che li ha condotti a ciò; perché per loro disobbedire era contro tutte le regole della sottomissione.”

Ma il Re replica:

“Il Re non è tenuto a rispondere della fine particolare dei suoi soldati... Ogni dovere dei sudditi è del Re; ma l'anima del suddito è sua, del suddito. Quindi ogni soldato in guerra dovrebbe fare come fa ogni uomo che muore nel suo letto – lavare ogni granello di polvere della sua coscienza: e morendo così, la morte è a lui di giovamento.”

La stessa idea dell'importanza dei propri pensieri al momento della morte trapela nell'*Amleto* (Atto III, Sc. 3). Il giovane Principe, che ha giurato vendetta contro suo zio, lo

scorge mentre prega, e pensa che *in quel momento* lo ucciderà. Ma improvvisamente ricorda:

“Egli colse mio padre grossolanamente, sazio di cibo, con tutti i suoi peccati in piena fioritura, come i germogli a maggio... Che vendetta farei, se lo cogliessi nell’atto di purificare l’anima sua, allorché egli é pronto a varcare la soglia della morte? No. Inguaina la spada, e scopri un attimo più atroce: quando dorme gonfio di vino, o quando è in preda all’ira o quando, nel letto, si diletta nei suoi giochi incestuosi, o quando bestemmia, o in qualsiasi altra azione che non gli dia scampo di salvezza... Allora, mia spada, lo sorprenderemo, e gli daremo lo sgambetto; che tiri calci con i calcagni al cielo, quando l’anima sua sarà nera e dannata come l’inferno che l’aspetta!”

In molte Commedie si parla del Karma e del giusto atteggiamento verso di esso.

“E’ bene per gli uomini amare le loro pene presenti, traendone la lezione; così il loro spirito si alleggerisce.” (*Enrico V*, Atto IV, Sc. 1).

“Ci sono occasioni e cause, dei perché e delle motivazioni, in tutte le cose. (*Enrico V*, Atto IV, Sc. 1).

“Sanare non è sanare, ma è piuttosto corrosivo, per cose che non sono rimediabili.” (*Enrico VI*, Atto III, Sc. 3).

“...C’è una provvidenza particolare nella caduta di un passero.” (*Amleto*, (Atto V, Sc. 2).

Nel *Riccardo III* (Atto I, Sc. 4), c’è una lezione terribile: Clarence nel suo sogno pensava di essere sul punto di morte e d’incontrare gli spettri di coloro ai quali aveva nuociuto in vita:

“... Che angoscia enorme, mi pareva di annegare! E come orrendi all’orecchio lo strepito dei marosi, e davanti agli occhi tante funeste immagini di morte! Migliaia di squallidi relitti di naufraghi e migliaia di uomini che i pesci divoravano... Il mio sogno mi proiettava oltre la vita. Oh, adesso cominciava la tempesta entro l’anima mia! Passai, mi parve, oltre il fiume della malinconia, con l’irsuto nocchiero di cui parlano i poeti, nel regno della notte perpetua. Il primo che si fece incontro, laggiù, alla mia anima sperduta, fu il mio suocero illustre, il famoso Warwick, che gridò forte: “*Quale tormento appresterà il Signore delle Tenebre al traditore Clarence per il suo spergiurare?*” Così disse, e svanì. E allora si fece avanti un’ombra dalle sembianze simili ad un Angelo, con le chiome luminose immerse nel sangue, e gridò forte: “*Clarence è qui, il falso, il bugiardo, lo spergiuro Clarence che mi scannò nel campo di Twerksbury! Afferratelo, Furie, trascinatelo ai vostri tormenti!*”... Io questi misfatti li ho commessi, ed ora essi fanno testimonianza contro l’anima mia..”.

I due uomini inviati per ucciderlo parlano prima con lui. Clarence spera di sfuggire alla morte, ricordando loro che:

“ ... il grande Re dei Re nelle tavole della sua Legge ha comandato che non dovete uccidere: volete voi, dunque, disprezzare il suo comandamento e onorare quello di un uomo? Fate attenzione! Poiché Egli tiene la vendetta nella sua mano, per scagliarla sulla testa di coloro che infrangono la sua Legge.”

Uno dei sicari risponde:

“E anche sulla tua, allora, spergiuro, traditore ed assassino... Come puoi tu invocare la terribile Legge di Dio contro di noi, quando tu l’hai infranta in modo così grave?”

Qualcosa che è importante da ricordare: il diritto alle vita, sia di un uomo che di un insetto, in queste parole:

“... Un gigante che muore non prova, nella sua sofferenza fisica, maggior pena di quella dell’insetto che, passando, schiacciamo sotto il piede.” (*Misura per Misura* (Atto III, Sc. 1):

Questi sono solo pochi estratti. Altri aspetti della Filosofia teosofica si trovano ancora sparsi qua e là. “Noi disprezziamo i presagi” dice Amleto; l’afflizione non è nelle nostre stelle, ma in noi stessi”. Eppure c’è un destino che ci circonda, al quale dobbiamo piegarci, di buon grado e di tutto cuore quando in questo cosiddetto “destino” riconosciamo gli effetti di cause *da noi* impiantate, una Legge di suprema impersonale Giustizia che fa corrispondere ogni effetto a una causa che l’ha preceduto e fa di ogni uomo, quindi, il forgiatore e il creatore del proprio “destino.”

FINE