

Giuseppe Di Giacomo<sup>1</sup>

## *Re Lear. “Essere maturi” in un mondo abbandonato alla cecità e alla follia*

### Abstract

*Drawing on Jan Kott, the essay emphasises how in King Lear the tragic and the grotesque dimensions are but two sides of the same coin, since a tragic situation becomes grotesque when both the alternatives of a forced choice are equally paradoxical, absurd or damaging. Hence the modernity of this Shakespearean tragedy and its closeness to Samuel Beckett's theatre: indeed, it is only in King Lear that the great tragic scenes are enacted through a farce. In King Lear there is no redemption, as Lear's pain is neither redeemable nor redeemed, and, in this sombre vision of reality, faith becomes absurd. “Ripeness is all”, Edgar maintains, and such ripeness is indeed the ability to live and die with the awareness that life is, despite everything, a cruel path towards a truth to conquer.*

### Keywords

*Redemption, Grotesque tragedy, Ripeness is all*

Come sostiene Jan Kott, in *Shakespeare nostro contemporaneo* (Kott 2006: 92-128), nel nuovo teatro le situazioni tragiche si trasformano in situazioni grottesche. Nel mondo classico un esempio di situazione tragica è la necessità di scegliere tra due valori contrastanti: così, ad esempio, Antigone è condannata a scegliere tra l'ordine terreno e l'ordine divino, tra gli ordini di Creonte e gli imperativi etici. È il principio stesso della scelta, nel quale uno dei due valori deve per forza venire distrutto, che è tragico, e la crudeltà sta nell'esigere una simile scelta, nell'imporre una situazione che non ammette compromessi e nella quale una delle due alternative è rappresentata dalla morte. La situazione tragica si trasforma in grottesca quando entrambe le alternative della scelta imposta sono altrettanto paradossali, assurde o compromettenti. È quanto troviamo nel teatro moderno, nel quale il destino, gli dei e la natura sono stati sostituiti dalla storia, che è l'uni-

---

<sup>1</sup> giuseppe.digiacomo@uniroma1.it.

co punto di riferimento, l'ultima istanza che riconosce o rifiuta la ragione all'agire umano. In questa concezione la storia è un teatro senza spettatori, in cui non ci sono che attori; nessuno guarda la rappresentazione poiché tutti vi prendono parte. Il copione di questo grande spettacolo è stabilito in partenza, e comprende un epilogo necessario che chiarisce tutto. Il mondo della tragedia e quello del grottesco hanno una struttura simile: il grottesco riprende gli schemi drammatici della tragedia e pone le stesse domande fondamentali. Questo scontro tra due filosofie e due teatri diventa particolarmente violento nei periodi di grandi rivolgimenti, quando l'ordine dei valori viene distrutto e non c'è più appello a Dio e alla Natura: è allora che il personaggio centrale del teatro diventa il buffone. Egli accompagna il sovrano scacciato nel suo crudele vagabondaggio nella notte gelida che incombe sul mondo e che non ha fine; in quella notte gelida che nel *Re Lear* farà diventare tutti pazzi (Shakespeare 2015: 3.4).

Dopo che gli hanno strappato gli occhi, Gloucester vuole buttarsi in mare dalle rocce di Dover; a condurlo è il suo stesso figlio, il quale finge di essere un pazzo, sì che entrambi hanno raggiunto il fondo della miseria umana. Come mette in evidenza Kott, sulla scena non ci sono che due attori: uno recita la parte di un cieco, l'altro fa la parte di un uomo che recita la parte di un pazzo; avanzano insieme per arrivare in cima al monte da cui Gloucester dovrebbe buttarsi, ma in realtà avanzano in pianura. Questa scena è una pantomima, che ha un senso soltanto se viene rappresentata su un tavolato piatto, e quando Gloucester salta nel vuoto i due attori si trovano entrambi ai piedi della rupe immaginaria. Del resto, in un teatro di tipo naturalista, con un vero precipizio dipinto, questa parabola shakespeariana perderebbe il suo senso. Sempre secondo Kott, nel *Re Lear* la scena resta vuota dal principio alla fine: non c'è nulla, all'infuori di quella terra su cui l'uomo compie il suo viaggio dalla culla alla tomba, sì che il suo tema è una domanda sul senso di questo viaggio. In questa tragedia non solo non c'è il Cielo cristiano, ma non c'è neanche quel Cielo in cui credevano gli umanisti, e questo fa del *Re Lear* una tragica derisione di tutte le escatologie, della teodicea cristiana e della teodicea laica, dal momento che in essa crollano entrambi i sistemi di valore: quello medievale e quello rinascimentale. Quando questa pantomima finisce, resta soltanto la terra deserta sulla quale è passata la tempesta che si è lasciata dietro rovine e distruzioni. Come mette in evidenza Kott, quella pantomima che gli attori recitano sulla scena non solo è grottesca, ma è una farsa filosofica, la stessa farsa che ri-

troviamo nel teatro moderno. Così l'*Atto senza parole* chiude il *Finale di partita* di Beckett e in un certo senso ne è l'interpretazione definitiva; è rimasta un'unica situazione, che è la parabola del destino universale dell'uomo: in questo finale del *Finale di partita*, l'uomo deve perdere e non può fuggire dalla situazione impostagli; l'unica cosa che può fare è rinunciare, rifiutarsi di continuare quel gioco.

Solo nel *Re Lear* le grandi scene tragiche ci vengono mostrate mediante una farsa, e tuttavia queste scene, come il tentato suicidio di Gloucester, hanno un senso solo se esistono gli dei: sono una protesta contro la sofferenza e contro l'ingiustizia del mondo. Ma se gli dei non esistono, né esiste un ordine morale del mondo, il suicidio di Gloucester non cambia e non risolve nulla: non è che una capriola su una scena vuota. È l'attesa di Godot, che non arriva mai; se gli dei non ci sono, esiste solo la morte: il suicidio non muta il destino dell'uomo, si limita semplicemente ad affrettarlo, cessando di essere una protesta per diventare l'accettazione della totale crudeltà del mondo. Dopo il suo grottesco suicidio Gloucester, privo di vista, parla con Lear, privo di ragione, e Kott mette ancora una volta in evidenza come tra Estragone e Vladimiro si svolga un dialogo molto simile a questo; in particolare Pozzo, il cieco di *Aspettando Godot*, e Gloucester, si sarebbero capiti benissimo: "Un giorno io sono diventato cieco, un giorno diventeremo sordi, un giorno siamo nati, un giorno moriremo [...] partoriscono a cavallo di una tomba, il giorno splende un istante, ed è subito notte" (Beckett cit. in Kott 2006: 113). Shakespeare dice la stessa cosa con meno parole: "Gli uomini debbono sopportare / l'uscita da qui come la loro entrata. / Essere maturi è tutto" (Shakespeare 2015: 5.2.10-1).

A parte il tema dell'“essere maturi”, che passa inosservato a Kott e sul quale ritornerò successivamente, il critico sottolinea come il tema del *Re Lear* sia il disfacimento e il crollo del mondo: contrariamente infatti a quanto accadrebbe nei drammi regali e nelle tragedie, il mondo non torna a risorgere; nel *Re Lear* non c'è un giovane Fortebraccio che sale al trono di Danimarca, né un freddo Ottavio che diventerà Cesare Augusto, né il nobile Malcolm che dopo i delitti di Macbeth restituirà di nuovo "sonno alle notti"; e se negli epiloghi delle cronache e delle tragedie il nuovo re invitava tutti all'incoronazione, nel *Re Lear* la cerimonia dell'incoronazione non avverrà, giacché non c'è più nessuno che Edgar possa invitare, essendo tutti morti. Le parole di Gloucester si sono avverate: "Questo grande mondo si consumerà nel nulla" (Shakespeare 2015: 4.6.132-3). Qui tutti i legami si

spezzano e tutto ciò che è chiamato legge divina, naturale o umana, si infrange; l'intero ordine sociale va in frantumi, fino a toccare il fondo. All'inizio c'erano un re, una corte, dei ministri, poi ci sono solo quattro mendicanti che vagano per la campagna tra la pioggia e il vento. Anche i nomi sono inutili: ormai ognuno è solo l'ombra di se stesso, come dice Lear: "C'è qualcuno qui che mi conosce? Questo / non è Lear. Cammina Lear così, / parla così? [...] / Chi può dirmi chi sono?" (Shakespeare 2015: 1.4.218-22) e il Matto gli risponde: "L'ombra di Lear" (Shakespeare 2015: 1.4.223).

"È la piaga dei tempi quando i pazzi / guidano i ciechi!" (Shakespeare 2015: 4.1.46-7); è Edgar che conduce Gloucester accecato verso la rupe di Dover; ed è precisamente il tema del *Finale di partita* – continua Kott – che Beckett per primo ha individuato nel *Re Lear* e, dopo avervi tolto ogni dimensione di azione, ha ripetuto in tutta la sua nudità. Nel *Re Lear* all'inizio gli dei hanno un nome, poi diventano semplicemente "gli dei", i grandi e terribili giudici di lassù, che prima o poi dovranno pur intromettersi nell'azione; ma gli dei non si intromettono, tacciono. Sventure, sofferenze e crudeltà hanno un senso anche quando gli dei sono crudeli: è l'ultima probabilità teologica di giustificare le sofferenze. Gloucester, dopo che gli sono stati cavati gli occhi, dice: "Noi siamo per gli Dei come le mosche per i monelli: / ci uccidono per il loro spasso" (Shakespeare 2015: 4.1.36-7). In questa prospettiva kottiana, i dialoghi che troviamo in *Finale di partita* e in *Aspettando Godot* sarebbero simili a quelli del *Re Lear*: "Lear: 'Leggi' / Gloucester: 'Come? Con le occhiaie?' / [...] Lear: 'Cosa? Sei pazzo? Come va questo mondo si può vederlo senza occhi. Guarda con le orecchie'" (Shakespeare 2015: 4.6.140-8). Se Lear e Gloucester invocano gli dei, credono nella giustizia, si appellano alle leggi della natura, solo il Matto vede la forza nuda, la crudeltà nuda e l'avidità nuda: egli, dunque, non si farebbe illusioni e non cercherebbe conforto nell'esistenza di un ordine naturale e soprannaturale, in cui il male verrà punito e il bene premiato. Per lui Re Lear, che continua ad attaccarsi alla finzione della maestà, è ridicolo, e tanto più ridicolo in quanto non se ne rende conto.

Anche per Harold Bloom (Bloom 2006: 369-414), come già per Kott, nel *Re Lear* non c'è alcuna redenzione: il dolore di Lear non è redimibile né redento, e la fede diventa assurda di fronte a questa cupa visione della realtà; in questa prospettiva *Re Lear* si presenta come la più tragica delle tragedie: essa è una tempesta alla quale non segue alcuna schiarita, con la conseguenza che neppure l'amore rie-

sce a redimere. Dello stesso avviso è Massimo Cacciari (Cacciari 2015: 7-42), secondo il quale nel *Re Lear* la crisi di ogni ordine assume un timbro esplicitamente apocalittico anche se si tratta di un'apocalisse desacralizzata: il Cielo non redime la tempesta che regna sulla terra, né il tempo tende a una Fine che dia a esso un Senso finale; anche la sofferenza è prodotta senza ragione e, in quanto tale, non è "salvata". Insomma, nell'atto finale non è possibile scorgere alcun nuovo inizio, alcun "ordine nuovo": nessuna fede, neppure la più pallida fiammella, fonda qui la speranza che a essa segua un giorno del Signore.

Lear, che ormai ha compiuto ottant'anni e si sente privato di ogni interesse, intende trascorrere almeno gli ultimi anni della sua lunga e faticosa vita a godersi in tranquillità il successo delle continue lotte che ha sostenuto per la sicurezza del potere. Vorrebbe dunque suddividere, finché è ancora in vita, l'eredità, i possedimenti e il paese tra le sue tre figlie, rinunciando in tal modo alle proprie funzioni e mantenendo per sé soltanto il nome e le prerogative di re. A questa decisione segue la drammatica caduta, in modo forse più radicale di quanto si possa pensare, poiché solo poco tempo dopo l'uomo ancora potente comincia a domandarsi se c'è qualcuno in grado di riconoscerlo. Al termine di questo processo di conoscenza, iniziato con la rinuncia al potere e che conduce il re alla pazzia attraverso una serie di umiliazioni, in questo che è forse il più grande dramma sulla scoperta di sé di tutta la letteratura, Lear ha compreso qualcosa su se stesso, sugli esseri umani, sul carattere auto-distruttivo e patologico del potere e della sovranità: la divisione del potere è stata una decisione politicamente sbagliata, ma è soltanto l'ultima di una lunga serie di azioni politiche e atti analoghi.

Del resto, il paese di cui disponeva in modo incontrollato l'aveva conquistato lui stesso in passato, e il mondo si era ridotto per lui a una carta geografica che, senza esitazione, decide di dividere dapprima in tre parti e, in seguito, in due. È in questa decisione che è insita la componente autodistruttiva della concezione patrimoniale dello Stato, e non nell'errore umano di Lear o delle figlie ingrate. Lear non sembra comprendere affatto il senso politico dell'atto che compie, nel momento in cui divide il regno tra le figlie, e questo è parte della sua tragedia: non si può e non si deve dividere il regno, né l'eredità; Lear si comporta come se il regno fosse una sua proprietà, non della corona. Nella cornice di questa pratica piuttosto inconsueta, Lear commette due gravi errori, che nascono inevitabilmente e logicamen-

te dalla sua ormai naturale concezione del mondo e degli esseri umani, appresa in decenni di esercizio del potere. Il primo errore consiste nell'aver dimenticato nel corso degli anni, durante il suo fortunato regno, che il potere stesso si fonda da sempre sulla violenza fisica, su un titolo difeso con la violenza, i cui presupposti materiali sono irrinunciabili se non a costo di perdere il potere conquistato, e con ciò anche tutto il resto. Il secondo errore è che, proprio in quanto re, non conosce le figlie, credendo a ciò che vede e sente: prende per vero l'apparenza e le parole – ciò che in realtà, come risulterà chiaramente, è solo la verità delle relazioni di potere e non quella delle relazioni tra gli uomini.

Quando la terza figlia, Cordelia, si mostra incapace di fingere e non riesce a parlare la lingua convenzionale degli interessi e del calcolo del potere, Lear non la comprende, dal momento che nella politica i sentimenti umani sono degenerati a funzioni di conquista del potere e della sua conservazione. Non solo l'onestà, la lealtà e la verità sono inutili, ma simili valori restano del tutto incomprensibili per il potente, il quale li considera con diffidenza e li fraintende. Lear non conosce davvero le sue figlie e non le ha mai capite perché, chiuso nel ruolo di sovrano, non poteva né conoscerle né comprenderle; per questo motivo il suo errore ha una logica e una forma propria, la logica e la forma della patologia del potere. Lear è quasi disorientato dal comportamento imprevisto e contrario alle regole di Cordelia, ma rimane fedele a se stesso come personaggio politico forte e rapido nelle decisioni: il regno sarà diviso in due e la storia potrà continuare. Così il dramma sembra da principio favorire il punto di vista del cinismo secondo il quale in questo mondo conta solo l'apparenza, ed essa, in effetti, ha valore per lo sguardo impreparato.

Il fatto è che l'apparenza non è identica all'essenza, e quest'ultima può essere riconosciuta soltanto da un occhio istruito a livello filosofico e scientifico. Non solo l'apparenza non si identifica con l'essenza, ma in genere essenza e apparenza si contraddicono l'un l'altra, e Shakespeare mostra appunto un tale paradosso come una delle conseguenze e implicazioni relative all'esercizio del potere; il fatto è che alla sana ragione umana appaiono una follia la non veridicità dell'apparenza nel mondo della politica e il difficile e lacerante processo di conoscenza di ciò che è l'essenza, al di là del potere e del mondo dei potenti che, senza saperlo, in realtà sono i veri folli. Così l'intero dramma del *Re Lear* è attraversato dalla metafora dell'occhio e della vista, e non è un caso che a un certo punto viene detto che, come va

questo mondo, si può vederlo anche senza occhi. Nel *Re Lear* le innumerevoli immagini relative alla vista e agli occhi inducono a credere che il dramma ruoti attorno ai simboli della visione e della cecità, culminando nella tragedia di Gloucester. L'accecamento di quest'ultimo potrebbe essere anche un episodio melodrammatico, accidentale, se non fosse immerso in una trama di espressioni che fanno tutte riferimento al vedere. Questo motivo della visione fa affiorare di continuo, nel corso del dramma, il problema del vedere e quello conseguente della visione interiore. È noto che Lear riacquista la ragione nella pazzia e che Gloucester, al contempo, impara a "vedere" nella cecità: l'intero dramma sarebbe dunque imperniato su questo duplice paradosso. Dopo che Lear ha abdicato, involontariamente ha posto le condizioni per poter "vedere", per conoscere la verità sul carattere auto-distruttivo del potere; la riduzione della schiera dei cavalieri inizia a fare aprire gli occhi a Lear e, quando è spogliato totalmente sia del suo potere reale che di quello simbolico, può diventare un uomo, un uomo che vede. Lear ora è del tutto spodestato e il mondo così come lo aveva conosciuto gli crolla addosso: è in questo modo che comincia a cercare la verità dietro l'apparenza. Cordelia rende possibile a Lear, non più cieco, l'unico momento felice della sua vita nell'affetto tra padre e figlia che si riconoscono reciprocamente sulla via della comune prigionia: al di là del potere.

Il dramma è ambientato in un'Inghilterra pre-cristiana ed esamina l'uomo nella sua natura e al limite del suo essere; è un dramma di forti contrasti, di crudeltà e annientamento, e la tragedia filtra attraverso ogni cosa, lasciando il suo segno. Ogni cosa è fuori controllo e nulla accade come dovrebbe: niente è come sembra, e l'intera struttura dell'universo appare frammentaria e paradossale. Il nulla, del resto, fa molto presto il suo ingresso trionfale nel *Re Lear*: quando Cordelia risponde che non ha "niente" da dire, e quando Lear, dopo il rifiuto di Gonerill, si sente definire dal Matto come l'ombra di se stesso: essere ombra è essere nulla. Ci sono altri riferimenti al nulla in tutta la tragedia che, non a caso, può essere definita come l'irrompere del nulla, il trionfo del non-essere sull'essere, e la stessa riduzione al nulla non è altro che la scoperta di sé *come* nulla. Solo verso la fine della tragedia, Lear finalmente acquista quei pensieri e quelle emozioni che all'inizio gli sfuggono. A differenza di quanto avviene in altre opere shakespeariane, nel *Re Lear* non c'è alcun intervento sovrannaturale: non ci sono fantasmi né streghe né indovini; si tratta di un dramma del tutto naturalista: le mostruosità e gli sconvolgimenti che

racconta fanno parte tutti dell'ordine naturale. Non si evoca alcun principio sovrannaturale, né alcunché di ineffabile o di divino, e il male, che in altre tragedie shakespeariane è relativamente confinato, anche se molto presente – pensiamo a Iago, Macbeth, Riccardo III e altri – nel *Re Lear* invece è dilagante e fa tutt'uno con l'aria che si respira. Allo stesso modo, anche il bene è presente e fondamentale, in particolare nei personaggi di Cordelia, Edgar, Kent e Albany. Si ha l'impressione di due forze universali diametralmente opposte, che agiscono attraverso i personaggi, e ciò contribuisce alla grandiosità cosmica di tutta l'opera.

Se la base della visione tragica è l'essere nel tempo, allora tale visione considera la morte come l'evento essenziale della vita stessa. Nella tragedia greca la morte appare come castigo per l'aggressore e insieme come premio per la vittima, e il fatto che in essa un'energia infinita si muova verso la morte significa che la tragedia prende le mosse da un impulso sacrificale. A volte il contratto sociale stipulato alla fine di una tragedia ha un significato estremamente profondo, come nell'*Oresteia*; a volte esso si esprime, sempre nella tragedia greca, attraverso i commenti finali del coro; altrove invece, come in Shakespeare, è solo una possibilità suggerita senza convinzione. L'esperienza tragica è la coscienza che il finito e l'umano sono ancora, mentre l'infinito e l'eroico non sono più. Nella *Nascita della tragedia* Nietzsche descrive il senso del finito e del limitato come l'aspetto “apollineo” della cultura greca; il senso dell'infinita energia eroica Nietzsche lo identifica con il “dionisiaco”: esso, anziché definire l'individuo entro lo schema delle cose, lo libera, facendolo disperdere nel gruppo dei fedeli in preda all'orgia sfrenata. La tragedia appartiene all'esistenza, mentre la concezione socratica della conoscenza dà inizio a una tradizione di pensiero essenzialista. E se, come sostiene Nietzsche, la tragedia muore con Socrate, e quindi con Platone, essa ritorna in auge con Seneca, al quale di solito vengono associati gli elementi melodrammatici del teatro elisabettiano. Al pari di Seneca, infatti, i primi drammaturghi elisabettiani potevano fare a meno del coro, avendo elaborato una retorica ricca e complessa; inoltre, gli dei, che sono essenziali alla concezione greca della tragedia, non lo sono veramente in quella di Seneca. Anche agli elisabettiani interessano poco gli dei, considerati come personificazione delle forze della natura; di conseguenza, le situazioni sociali e morali hanno un ruolo assai più importante nella tragedia elisabettiana che in quella greca, dove la catastrofe si deve soprattutto agli dei, perché i delitti sono offese

contro di loro. Inoltre la tragedia elisabettiana non solo non presenta gli dei, ma evita ogni allusione esplicita alla concezione cristiana del divino. Comunque, Shakespeare è diverso dalla maggior parte dei suoi contemporanei, in quanto per lui il senso del tragico è fortemente radicato nella storia.

Lear precipita nella follia e la stessa natura si presenta a lui sotto la forma della follia, cioè l'uragano e la tempesta. Nella brughiera, un'ombra impazzita si scontra con un mondo di ombre impazzite, perché il mondo in cui viene descritto l'uragano lo fa sembrare non più un semplice uragano, ma il ritorno al caos, la distruzione degli stampi che davano forma alla natura. Chiave di volta di questa scena è la preghiera di Lear, che non viene rivolta a una divinità ma ai diseredati della terra; in questa preghiera Lear ritrova la propria identità umana, sebbene in un contesto molto diverso da quello dell'autorità regale, e subito dopo fa la sua comparsa il Povero Tom, che mostra a Lear il punto di arrivo del suo viaggio alla ricerca della propria natura. Il problema infatti si pone in questi termini: cosa rimane di un uomo, una volta che si elimini il suo contesto sociale e culturale, per contemplarlo unicamente come un oggetto facente parte del mondo fisico? "E dunque l'uomo non è niente più di questo?", si chiede Lear perplesso; ma ha già avuto la risposta: "Tu sei la cosa in sé" (Shakespeare 2015: 3.4.98-102), afferma, cominciando a strapparsi di dosso i vestiti, che sono tutto quanto rimane del suo legame con la società umana. Il Povero Tom cerca di ergersi tra Lear che gli sta dinanzi e l'abisso del non-essere che gli sta alle spalle, abitato da tutti i demoni, per insegnare a Lear come toccare il fondo della natura senza cadere nell'abisso del nulla.

Quella di Gloucester è una tragedia intelligibile sotto il profilo morale; al pari di Edipo egli subisce l'orrore dell'accecamento ma, di nuovo come Edipo, ha una morte relativamente serena. Fisicamente isolato dall'azione Gloucester, a differenza di Lear, tenta di distruggersi materialmente con il suicidio. Edgar gli appare, come a Lear, sotto diverse spoglie, e con lo stesso fine di impedirgli di cadere nell'abisso del non-essere. Gli dei della tragedia greca, come hanno constatato i critici elisabettiani, è possibile assimilarli alla natura: essi sottolineano l'aspetto moralmente incomprensibile della sofferenza umana. Lear si lascia incantare dalle parole vuote, ma trema e poi crolla al cospetto di una parola sola, il "niente" pronunciato da Cordelia la quale, dicendo "niente", rifiuta al padre le parole di cui questi è desideroso. Cordelia testimonia del vero amore: chi prova l'amore non

può fingerlo a parole, come vorrebbe il padre. Cordelia dice tutto con quel “niente”; le sorelle invece dicono quello che non sentono. Cordelia insegna che è miserevole un amore misurabile e non risponde alla domanda “quanto?”. È quella domanda – “Quanto mi ami?” – ad aprire nella tragedia lo spazio e il tempo all’azione pericolosa di chi agisce senza misura umana e adopera la quantità come criterio. Le altre due sorelle invece non comprendono, non amano, ma contano.

Il fatto è che Cordelia prende atto dell’impotenza del *logos* e, dicono “niente”, intende che non ha “niente da dire”. Quello che emerge è il silenzio della parola che pretende di dire, di spiegare, di giustificare, di interpretare. Il “niente” di Cordelia fa tutt’uno con il silenzio e, come tale, è un attacco frontale alla “pienezza” di parole reclamata dal padre. Cordelia, insomma, dice troppo, poiché dice “niente”. E se Lear non chiede altro che parole, il Matto che è in Cordelia ha pronunciato l’impronunciabile: questo potrebbe spiegare il fatto che, uscita di scena Cordelia, compare nella scena successiva proprio il Matto. Soltanto dopo, si fa largo in Lear il primo abbozzo di auto-consapevolezza, grazie all’affermazione del Matto che lui non è altro che un’“ombra”. Il Matto è un personaggio della tragedia di Lear, uno fra i tanti, sebbene essenziale come pochi; eppure, egli è fuori dalla trama, e proprio per questo può essere considerato come facente la funzione del coro nella tragedia greca, partecipando alla tragedia come interprete, critico, e non a caso è lui il primo commentatore di quanto accade, del come e del perché.

Lear e le sue figlie Gonerill e Regan, in fin dei conti, non sono altro che persone normali: prendono tutto quello che possono; è Cordelia, invece, a fare scandalo, è lei a far emergere nel sistema il suo non-senso. Proprio perché la risposta di Cordelia si rivela ben diversa da quella che Lear si aspettava, ne segue che sin dall’inizio della tragedia i fatti non corrispondono alle aspettative, e si afferma la legge dell’imprevedibilità, che è poi anche quella del caso. La realtà si rifiuta di lasciarsi chiudere entro un ordine razionale, e il principio che la governa, anzi, si rivela essere il caos, che travolgerà tanto il regno di Lear quanto la sua stessa mente; e se a una qualche logica la realtà si conforma, si tratta di quella folle del capovolgimento, del mondo alla rovescia. Shakespeare sembra addirittura accanirsi, nel *Re Lear*, nell’evidenziare in ogni possibile modo l’impossibilità di trovare nel reale un qualsiasi principio d’ordine sul quale fondare un sistema di valori. Dalla *tabula rasa* dell’intero sistema di valori scaturisce la fortissima tensione religiosa interna al dramma, fitto più di ogni altra opera shake-

speariana di interrogazioni a un trascendente chiuso nel proprio impenetrabile silenzio. Gli dei restano fino all'ultimo sordi non solo alle invocazioni di Lear, ma anche a quelle di Gloucester e di Edgar, che solo a partire dal quarto atto tentano di sostituirli con una religiosità fondata sui valori umani della solidarietà e della *pietas*, nel tentativo di arginare il dilagare del caos e del male. L'implacabilità di quest'ultimo è evidenziata dal perpetuo ripetersi dell'ingiustizia, la sola legge che sembra regnare nel mondo di *Re Lear*, mentre il gioco delle corrispondenze – che lega tra loro le parti dell'opera – si rivela volto a illustrare l'esplicarsi di un principio anti-provvidenziale, sottolineando l'ironia tragica della sorte che si abbatte sul capo degli innocenti: sebbene infatti in *Re Lear* anche i malvagi scontino con la morte i loro misfatti, la legge del contrappasso punisce in modo più efferato gli errori che le colpe, infierendo, in particolare, sulle patetiche figure dei due grandi vecchi, Gloucester e Lear, che pagano la loro ingenua sconsideratezza l'uno con la perdita degli occhi e l'altro con quella della “vista” della ragione.

Edgar incarna pienamente l'idea dell'essere uomo e si presenta globalmente come la figura più positiva del dramma. Deposti i vestiti, che nel mondo segnalano la qualità di un individuo, egli non è più nessuno; ha assunto l'aspetto di un pazzo e in questo stato si aggira in un bosco, solo e indifeso: la sua situazione prefigura quella in cui verrà a trovarsi il vecchio re all'inizio dell'atto successivo. Edgar ha la necessità di recitare e cambia più volte il proprio ruolo. Nel corso del terzo atto recita la parte del Povero Tom perseguitato da un demone, e lo fa in modo assai convincente, anche per il fatto che questo demone esiste effettivamente e si chiama Edmund. Nel corso di questa scena il suo ruolo si mescola a un altro – per Lear egli è il “filosofo”, il “saggio tebano”. Nel quarto atto, dopo l'incontro con Gloucester, Edgar subisce un'altra metamorfosi, trasformandosi in guida del padre, all'interno di quel disegno allegorico che in questo stesso atto prende forma. Subito dopo il tentativo di suicidio messo in atto dal padre, Edgar si presenta con un'identità totalmente “altra” rispetto a quella di Povero Tom che aveva sin qui accompagnato Gloucester: ora Edgar assume la fisionomia nobile e composta della guida morale, dell'angelo salvatore. Edgar è alla lettera l'*altro* figlio di Gloucester, quello rifiutato. È però anche l'*altro* uomo, uomo che ha fede e persuade il padre che la potenza divina è giusta e benefica. Al padre colpevole del grande peccato della disperazione insegnherà la gratitudine: “gli Dei [...] ti hanno salvato” (Shakespeare 2015: 4.6.74), “La tua vita

è un miracolo" (Shakespeare 2015: 4.6.55), gli spiegherà. Parlare di miracolo significa immettere il salto suicida di Gloucester nell'ordine del significato, sventando così il massimo pericolo, il pericolo che non si dia il senso, che quello che ci accade non abbia significato. Certo, Edgar mente, le cose non sono andate così; ma la sua voce ci ricorda, soprattutto alla fine, che la ricerca del senso è necessaria all'uomo. Nella sventura pur sempre ci rimane la facoltà umanissima di condividere il dolore del nostro prossimo; forse quel che trattiene i viventi dall'azzannarsi come fanno le crudeli sorelle non è che l'arte della compassione, tanto che si potrebbe addirittura sostituire la compassione umana alla giustizia divina.

Sta di fatto che, per effetto di questa metamorfosi, Edgar non ha più un nome; in un certo senso egli è più che mai un *nulla* in questa fase del dramma, in cui il suo antagonista Edmund appare, per contro, sul punto di essere *tutto* attraverso l'appropriazione del titolo (cioè del nome) e dell'eredità del fratellastro. La "cancellazione" dell'identità di Edgar raggiunge il punto estremo nella scena del duello con lo stesso Edmund, nella quale egli si presenta privo, oltre che del nome, persino del volto, reso invisibile dall'elmo che lo copre, fino al momento in cui, davanti a Edmund morente, svela la propria identità, riacquistando, in un solo gesto, tutto ciò di cui era stato defraudato dal fratellastro. Shakespeare sembra aver presente in *Re Lear*, più che in altre sue opere, l'elemento di sacralità originariamente insito nella tragedia, e il darsi di quest'ultima sia come rappresentazione dei grandi misteri dell'esistenza sia come catarsi del terrore generato da essi. Ma qui il sentimento del sacro si muove in una sorta di vuoto e resta privo di un referente, non essendo all'opera sottesa la fede nell'esistenza di un principio trascendente; non per nulla vi si parla spesso degli dei – ossia di entità alle quali già gli elisabettiani non assegnavano più alcun valore ontologico – ma mai di Dio. A parte l'intenzione, come s'è detto, di "spettacolarizzare" l'evento, parrebbe non esserci dunque in Lear l'intenzione di conferire ad esso maggiore solennità religiosa, enfatizzandone l'aspetto rituale. Ma egli dimentica che il rito deve avere un carattere rigorosamente impersonale e che l'officiante deve porvisi soltanto come mediatore e non come protagonista. Mettendosi invece al centro di esso, Lear priva la propria figura del necessario distacco ieratico, e crea le condizioni per quell'abbandono alle emozioni destinato ad avere le conseguenze nefaste che sappiamo. Risultato di tale abbandono è anche un altro elemento rituale interno al primo, il terribile anatema lanciato a Cordelia in un

climax drammatico di grandissima intensità, nel corso del quale Lear si abbandona a uno scoppio d'ira e ripudia la figlia minore, privandola dell'eredità.

Come in molti altri momenti solenni della tragedia, si chiama qui in causa il sacro, e il protagonista lo invoca per dare una sanzione divina al ripudio della figlia: un rito terribile di separazione, dal quale non potranno che scaturire, in una serie di reazioni a catena, discordie e distruzioni. Qui Lear appare veramente una figura appartenente al mondo barbarico della Britannia pre-cristiana: i suoi riferimenti al sacro rinviano ad arcaici culti cosmologici e alle forze elementari che governano la vita e la morte. Ma la dimensione della ritualità di questa scena è soprattutto interessante per il paradosso al quale essa dà luogo: in un dramma nel quale gli anacronismi abbondano, questa scena e questo comportamento di Lear appaiono effettivamente consoni all'epoca e al mondo in cui si colloca originariamente la sua storia. Senonché quest'ultima, di fatto proiettata nel presente di Shakespeare, diventa un dramma rinascimentale di intrigo e questa attualizzazione – proprio in ciò sta il paradosso – rende Lear una figura anacronistica, pateticamente fuori posto con le sue passioni elementari, la sua emotività e la sua ingenuità in un mondo regolato da sofisticati codici di comportamento. Un secondo anatema viene scagliato da Lear nel corso della quarta scena del primo atto, questa volta nei confronti di Gonerill. Anche qui l'ira di Lear si scatena con gli accenti di una grandiosità apocalittica, a suo modo veramente regale. Ma soprattutto analoghi sono qui i riferimenti al sacro, identificato non più con le forze cosmiche ma con la Natura stessa, da lui chiamata in causa per farsi agente di distruzione, per rendere sterile la primogenita o per darle una prole degenera e ingrata. In tal modo anche la natura, che dovrebbe presiedere alla vicenda della generazione e della vita, si inscrive nel grande paradigma del capovolgimento, del mondo alla rovescia.

Se con Lear l'elemento rituale si colloca su un piano pagano, diverso è il caso delle scene che chiamano in causa Edgar e Gloucester all'interno di una parabola collocata nel quarto atto: una parabola profondamente cristiana nello spirito, rivendicante valori come il perdono, il pentimento, il riconoscimento della sacralità della vita, la sottomissione al volere divino. È in questo contesto da teatro religioso che certi gesti e certe battute assumono carattere rituale, mettendo in luce, al tempo stesso, un rapporto d'opposizione con quelli che chiama in causa Lear: ai riti pagani di *separazione* ai quali danno lu-

go i terribili anatemi di quest'ultimo, si contrappongono implicitamente quelli cristiani di *unione* che hanno ripetutamente luogo nel corso del quarto e del quinto atto, a partire dal momento in cui Edgar (per il momento ancora il "matto") accetta di accompagnare Gloucester verso la rupe di Dover, dalla quale questi si vorrebbe gettare, rivolgendo agli dei prima una preghiera in cui "si scusa" con loro per poi invocare, significativamente, una "benedizione" su Edgar che si contrappone alle maledizioni lanciate da Lear sulle figlie.

L'ultima rappresentazione nella rappresentazione è costituita da ciò che Lear "vede" attraverso l'acquisizione di una vista diversa, grazie alla quale nel finale le labbra di Cordelia si muoverebbero; così egli può spirare, ricevendo dall'"occhio" della follia quella consolazione che la ragione gli nega. Tanto gli spettatori nella scena quanto quelli esterni *devono* vedere qualcosa che oggettivamente non avviene; qui si dà il caso di un'ottica doppia, per effetto della quale lo spettatore vede simultaneamente il medesimo "oggetto", Cordelia, attraverso lo sguardo sbigottito di Edgar, Kent, Albany – ai quali si offre l'immagine di un inerte cadavere – e quello allucinato di Lear, che in esso scorge invece i segni della vita. Il "miracolo" è invisibile a tutti eccetto a chi disperatamente lo desidera, e miracolo resta per lui grazie alla sua morte, unica possibile testimonianza dell'esistenza di una Provvidenza che, una volta tanto, ha pietà degli uomini.

L'incontro fra Gloucester e Lear, che ha luogo nel quarto atto, ancora una volta chiama in causa il paradigma della vista. A trovarsi di fronte sono qui due ciechi: Gloucester, il quale non può materialmente vedere Lear, che a sua volta non riesce a mettere a fuoco la figura dell'interlocutore, dal momento che è tutto immerso nella propria attività visionaria e tutto preso dalle proprie farneticazioni. Nella parte finale, a proposito dell'incontro tra Lear e Cordelia, proprio quando sembra che solo un cambiamento in meglio sia possibile, lo spettatore non può non constatare che non c'è limite al peggio: perseguito un calcolato effetto, Shakespeare, con queste battute finali, crea nello spettatore delle attese che, una volta deluse, acuiranno ancor più in lui il senso dell'enormità dell'ingiustizia di cui Lear è vittima. In una sognante prefigurazione della prigione insieme alla figlia, vista come paradiso proprio in quanto separazione insieme a lei da chiunque altro, Lear proietta nel futuro la visione di un'esistenza a due, ma di futuro ai due ne resta ben poco. Sempre più Lear sarà un uomo a cui il nome di padre importa più di quello di re, un uomo preoccupato non del potere ma dell'amore perduto. Per quanto lo riguarda, una volta

riconciliatosi con Cordelia, tutto è risolto: non desidera riavere il trono, non ambisce a tornare a corte; desidera una gabbia dove lui e la figlia amata scambiandosi benedizione e perdono pregheranno, canteranno, si racconteranno storie: insomma, Lear e Cordelia guarderanno dall'alto alle vicende del mondo terrestre; il fatto è che, una volta ritrovato l'amore della figlia, al re spodestato non importa altro che di stare con lei. La finale affermazione di Edgar che "Gli Dei sono giusti" (Shakespeare 2015: 5.3.169) sembra clamorosamente contraddirsi il senso globale dell'opera: vera tale affermazione può apparire unicamente entro la cornice in cui viene inserita, quella di una rappresentazione del reale di tipo sostanzialmente fiabesco, in cui si rispecchiano un'ingenua fede nella giustizia e una religione monolitica, a-problematica, che non potevano non apparire anacronistiche al drammaturgo nel clima dell'Inghilterra giacomiana, in un mondo privo di certezze e di valori sicuri che stava tormentosamente vivendo il travaglio del passaggio dal Rinascimento alla modernità.

Secondo Andrew C. Bradley (Bradley 2007: 276-389), *Re Lear* è la cosa più grande scritta da Shakespeare, ma non gli sembra il suo migliore dramma, dato che lo considera inferiore ad *Amleto*, a *Otello* e a *Macbeth*. Se, infatti, quello che costituisce la particolare grandezza del *Re Lear* è l'immensa prospettiva dell'opera, con la quantità e varietà di profonda esperienza che contiene, invece la principale debolezza strutturale del *Re Lear*, sempre secondo Bradley, deriva principalmente dalla duplice trama che, fra le tragedie, è una particolarità propria di questa: il numero di personaggi essenziali è così folto e gli avvenimenti verso la fine così fitti, che l'attenzione del lettore, portata rapidamente da un centro di interesse all'altro, subisce un eccesso di tensione. Bisogna dedurne che Shakespeare, premendogli l'effetto drammatico delle grandi scene e certi effetti non interamente drammatici, si curò eccezionalmente poco della verosimiglianza, introducendo quel che era adatto o efficace per lo scopo del momento senza preoccuparsi d'altro. Resta comunque il fatto che questo intreccio di sfondo, pur non facendo che ripetere il tema della storia principale, ci fa assistere a qualcosa di universale: non tanto a una lotta tra singoli individui quanto a un conflitto fra le forze del bene e del male operanti sulla terra, quasi che Shakespeare considerasse Amore e Odio come le due forze fondamentali dell'universo.

Il *Re Lear* è, secondo Bradley, certamente la più terribile immagine che Shakespeare abbia dipinto del mondo: in nessun'altra delle sue tragedie l'umanità appare più pietosamente debole o più disperata-

mente cattiva. Se per certi versi *Re Lear* sembra il più eschileo dei drammi di Shakespeare, c'è da dire però che in un punto essenziale esso è diverso radicalmente dall'opera e dallo spirito di Eschilo, dal momento che il suo fatalismo è di una specie più oscura e più spietata; è vero che per Prometeo le catene di Zeus, signore e nemico dell'umanità, erano aspre, e che su Oreste ha pesato in modo insopportabile la mano del cielo; tuttavia, a una distanza non del tutto infinita ed eterna, vediamo al di là di questi tormenti la promessa di un'alba in cui mistero e giustizia diventeranno una cosa sola, e in cui equità e onnipotenza finalmente si uniranno. Ma – sostiene Bradley – all'orizzonte del tragico fatalismo di Shakespeare non vediamo un simile barlume di espiazione, una promessa di conciliazione in quanto tale: ricompensa, redenzione, equità, pietà, misericordia, sono qui parole senza significato; inoltre, qui non c'è bisogno delle Eumenidi, figlie dell'eterna Notte, perché qui vi è la stessa Notte. Le parole di Gloucester, a proposito del fatto che noi siamo per gli dei come le mosche per i monelli, danno la nota fondamentale di tutta la poesia dell'opera; non v'è una luce dall'alto di divina armonia o di divina saggezza. Se in Eschilo troviamo qualcosa come la luce della Rivelazione, qui troviamo solo tenebre; è vero, aggiunge Bradley, che di fronte ai drammi di Shakespeare ci è impossibile pensare alla "giustizia" o alla "equità", e tuttavia il mondo non è rappresentato come definitivamente abbandonato alle tenebre. A ben vedere, infatti, la nota fondamentale del *Re Lear* sicuramente non la si deve udire nelle parole uscite dall'angoscia di Gloucester, e nemmeno nelle parole di Edgar, "gli Dei sono giusti".

Più in generale, per quanto riguarda il tema della "follia" nel *Re Lear*, c'è da dire che Lear rappresenta la follia di quanti hanno ragione, totalmente ragione, contro gli altri, contro il mondo: ragione fino alla follia. È quanto sopraggiunge a Lear, quando arriva a un punto morto, davanti all'orribile constatazione di non aver mai amato e di non essere stato mai veramente amato. Egli appartiene alla tipologia di quanti donano senza potersi separare dal loro dono; come se essi volessero sopravvivere alla loro morte, assistere presenti-assenti al dolore che gli altri proverebbero, sorprendere allo stato puro l'amore degli altri per se stessi. È la tragedia grottesca dello spossessamento di sé spinto alle estreme conseguenze; tragedia dell'ingratitudine universale, dove anche la natura diviene del tutto ingrata. Lear ha dato il potere agli altri, ma non vuole che essi lo usino. Il donatore, essendo identico al dono, nel donare tutto aveva finito per donare anche se

stesso; e gli altri, nel ricevere quel “dono”, lo hanno “svuotato” totalmente. Le figlie di Lear non lo hanno reso folle, ma lo hanno reso alla follia che da sempre era la sua e che in questo allontanamento dal reale è esplosa, coinvolgendo tutto e tutti. Non c’è allora da stupirsi che egli non possa né pazientare né negoziare un compromesso: è questo rapporto col dono che qui definisce la follia, perché un tale dono implica una fusione così radicale con l’Altro da togliere ogni alterità. Per questo le figlie di Lear che hanno ricevuto il dono non possono misurare il loro potere se non tentando di annullare il donatore.

Sempre in questa prospettiva, è vero che alla fine Lear esce dalla pazzia, ma la sua mente rimane debole, e questa debolezza si mostra ancora più pateticamente nella cecità del vecchio re verso la propria situazione, quando lui e Cordelia sono prigionieri. Tuttavia questa cecità non solo è patetica per noi che sappiamo in quale modo saranno separati, ma è anche confortante, e alla fine, benché egli sia ucciso da un empito di dolore, a ben vedere si tratta non di dolore ma di estasi: improvvisamente, con un grido egli esclama, “Vedete questo? Guardatela! / Guardate le sue labbra! Guardate là, guardate!” (Shakespeare 2015: 5.3.108-9), queste sono le ultime parole di Lear; egli è sicuro, alla fine, che ella vive. Per noi, forse, il sapere che egli si inganna può rappresentare il culmine della pena: ma se rappresentasse solo questo, noi tradiremmo Shakespeare, e lo tradirebbe qualunque attore che non tentasse di esprimere, negli ultimi accenti, gesti e sguardi di Lear, un’intollerabile gioia.

Nel *Re Lear* il linguaggio non è solo strumento ma oggetto di rappresentazione; qui in particolare Shakespeare cerca di sanare la frattura verificatasi tra la parola e la cosa, tanto che il problema del linguaggio diventa componente centrale dell’opera. “Noi dobbiamo accettare il peso / di questo tempo triste. / Dire ciò che sentiamo e non / ciò che conviene dire” (Shakespeare 2015: 5.3.322-3), afferma Edgar alla fine della tragedia. Ma, per giungere a questa consapevolezza, a questa distinzione tra la parola “falsa” e la parola “vera”, occorreva passare attraverso la violenza e il dolore, la follia e la morte. Nel momento in cui Lear separa il nome di re dalla sostanza nella quale esso si invera, egli commette la colpa che determina la sua caduta. Il linguaggio, invece di illuminarlo, lo fa cieco, velando la realtà, e questo gli impedisce di comprendere l’inganno perpetrato ai suoi danni dalle figlie Gonerill e Regan. Allo stesso modo nell’intreccio secondario, nel quale la vicenda di Lear si riflette specularmente, Gloucester si fa ingannare dalle parole di Edmund, dalla falsa lettera che egli cre-

de vera (e la sua cecità fisica sarà il simbolo della cecità morale di Gloucester ma anche di Lear). Invano quelli che amano il vecchio re tentano di fargli comprendere quanto accade, di fargli intendere il vero significato delle parole che davanti a lui vengono pronunciate. Non ci riesce Cordelia, che alla parola falsa delle sorelle contrappone un “niente” che ha la forza, la trasparenza della parola vera, non Kent, che lo avverte dell’errore fatale che sta commettendo, e nemmeno il Matto, che tenta di strappare al re il velo dagli occhi. Lear non è solo ma lo diventa, e i discorsi pieni di rabbia sono espressione non di forza ma di impotenza, dal momento che le sue parole non modificano il reale, ma rimangono meri suoni; da questo punto di vista, le scene della follia sono anzitutto una rappresentazione della distruzione della parola.

È la morte della parola a essere qui messa in scena, così come avviene nell'*Otello* e nel *Macbeth*; e tuttavia nel *Re Lear* troviamo una più vasta e cosmica ampiezza, sì che il frantumarsi di ogni progetto verbale diventa un ritorno al magma originario che non coinvolge soltanto Lear e i suoi compagni ma l’intera umanità. E tuttavia l’emergere di Lear dalla follia, alla conclusione dell’opera, è anche il suo riacquistare la parola vera e il suo imparare a comprendere il mondo. La violenza e il potere sono i più evidenti tra i temi del *Re Lear*, in cui sembrano rispecchiarsi le situazioni storiche e politiche del Novecento: l’angoscia e la solitudine, la disperazione, la follia e tutto ciò che lacera la nostra coscienza trovano nel *Re Lear* una drammatica prefigurazione, tanto più efficace e dolorosa in quanto espressa in un linguaggio molto vicino a quello della drammaturgia contemporanea; e tuttavia Agostino Lombardo non crede che Shakespeare sia “nostro contemporaneo” e che il suo mondo si possa identificare con quello di Beckett o di altri autori novecenteschi, come invece sostiene Kott (Lombardo 2015: VII-XVIII). Al contrario egli crede che noi possiamo veramente capire *Re Lear* solo rendendoci conto delle ragioni per cui esso è profondamente diverso. Il fatto è che, sempre secondo Lombardo, se in *Re Lear* c’è una discesa all’inferno c’è anche una faticosa salita verso la luce, dal momento che c’è il riconoscimento di alcuni fondamentali valori che possono dare un senso e una ragione alla vita stessa. “Essere maturi è tutto”, dice Edgar, e tale maturità è appunto la capacità di vivere e morire con la consapevolezza che l’esistenza non è, malgrado tutto, il gioco capriccioso degli dei di cui parla Gloucester, e nemmeno il “grande palcoscenico di pazzi” evocato da Lear, ma un arduo, lento, doloroso e crudele cammino verso una verità che

tutto contribuisce a oscurare ma che pure esiste e può essere conquistata, come l'hanno conquistata il Matto e Cordelia.

Nel *Re Lear*, insomma, è ancora possibile la tragedia – in senso greco, seppure con tutte le dovute differenze – proprio perché all'assenza di valori della “terra desolata” si può contrapporre un criterio in base al quale giudicare il giusto e l'ingiusto, il bene e il male, la verità e l'apparenza. E il *Re Lear* è la prima e la massima tragedia moderna, perché quest'ordine non è fuori o al di sopra dell'uomo, non è un ordine trascendente che è dato acquisire, come nella tragedia classica, attraverso un intervento sovrannaturale. Malgrado l'uso frequente di immagini attinte all'esperienza religiosa, quest'ordine è laico e umano, è la verità fatta dai valori che alcuni personaggi scoprono e incarnano per sé e per gli altri: la solidarietà, la giustizia, l'amore e la pietà. È vero che questi valori si scorgono e vivono tra le rovine, ma alcuni personaggi li hanno riconosciuti e fatti propri: essi sono uomini moderni che hanno dovuto conquistare con le loro forze, senza mediazioni trascendenti, il senso del bene e del male, del vero e del falso. Il palcoscenico alla fine è coperto di cadaveri, ma – sostiene Lombardo – non c'è bisogno di Fortebraccio: Edgar resta sulla scena, accettando il proprio destino, la propria condizione di uomo moderno. Perché Edgar (come Malcolm nel *Macbeth*), estenuato dall'esperienza patita eppure fortificato da essa, è appunto l'uomo moderno, consapevole dei propri limiti e della propria fragilità, ma anche della necessità di affrontare la realtà e di agire su di essa: è il nuovo “principe” che, reso maturo dal dolore e dalla stessa degradazione, potrà dare un qualche precario equilibrio al “mondo fuori sesto”. Insomma, rinunciando a vedere *Re Lear* soltanto con gli occhi di Beckett e leggendolo invece con gli occhi di un poeta che, ai primi del Seicento, indaga sul significato della vita e dell'uomo, secondo Lombardo noi non soltanto collochiamo l'opera nella sua giusta prospettiva, ma possiamo percepire la straordinaria qualità: essere, a un tempo, testimonianza della nascita dell'uomo moderno e metafora assoluta, universale della condizione umana. Fare invece del *Re Lear* un'opera “contemporanea” significa invero non solo deformarla ma ridurla, attenuarne la portata universale.

Gloucester crede negli dei, ma d'un tratto la volontà divina si fa misteriosa e lui non ne comprende più la logica, finendo per trovarsi disorientato, solo e inerme davanti a un'ipotesi agghiacciante: un dio cattivo, indifferente, che gioca con gli uomini come fossero mosche, che uccide per divertimento. Lui si dispera fino al tentativo di suicidio,

mentre Edgar lo accompagna nel viaggio di andata e ritorno dal precipizio di Dover, e lungo il tragitto lo persuade ad accogliere l'incomprensibile. Anche Lear, nella traiettoria della sua caduta, matura un'esperienza fondamentale: per la prima volta contempla la debolezza, la fragilità nel corpo altrui e la trova nel suo. Come giustamente sostiene Nadia Fusini (Fusini 2010: 271-350), è nella scena della landa che avviene la conversione di Lear: di fronte al ricovero, prima di entrarci, Lear si ferma, in dubbio se non sia meglio lasciarsi travolgere dalla tempesta esteriore, piuttosto che da quella interiore, quasi che il dolore del corpo lo distraesse da quello più forte che ha dentro. Quand'era seduto in trono, Lear non si era mai affacciato sulla condizione umana; poi le figlie lo hanno cacciato dall'alto palazzo del potere e si è trovato a scoprire altri mondi. Così Lear dal suo mondo scivola verso quell'altro mondo dov'è il Povero Tom, che è il mondo non del potere ma dell'esclusione; Lear è ora nella landa, nella terra sconosciuta degli emarginati, tra le vittime di un incomprensibile destino e, insieme al Matto, si avventura nel nulla: tutta la meditazione di Lear è in fondo intorno a quel nulla che, uscendo dalle labbra di Cordelia, e raccolto dal Matto, echeggerà per tutta la tragedia. Il tono apocalittico del finale si congiunge in questo modo alla questione dell'inizio, la grande questione del nulla. Alla fine della tragedia si constata con enorme amarezza che, se il mondo è alla rovescia, non sembra esserci chi lo possa raddrizzare; ed è in questo contesto che Edgar prende su di sé il peso del potere, affermando: "I più vecchi hanno sopportato di più: / noi che siamo giovani non vedremo tanto / né tanto a lungo vivremo" (Shakespeare 2015: 5.3.324-5).

A questo punto, mi sembra importante riprendere l'affermazione di Edgar, "Essere maturi è tutto", differenziandola da quella di Amleto, "Essere pronti è tutto": da un lato "The readiness is all" (Shakespeare 1995: 5.2.214), dall'altro "Ripeness is all" (Shakespeare 2015: 5.2.11); di fatto queste frasi parlano di tensioni che sono al centro della poetica di Shakespeare. Perseguitato ingiustamente da ciò che sembra il Male allo stato puro, Edgar decide di immergersi, d'un colpo, sino al fondo delle avversità, prendendo l'aspetto del mendicante e il linguaggio di un pazzo: è in questo modo che Shakespeare vuole spezzare il quadro troppo ristretto di un dramma privato e portare la questione sul piano dell'ingiustizia in generale, delle miserie e delle insensatezze che affliggono la società e l'umanità. Edgar, insomma, comprende istintivamente che non potrà trovare la sua salvezza che nel lavorare per quella degli altri, dovendo ciascuno liberarsi del pro-

prio egoismo e del proprio orgoglio, perché riprenda quello scambio che, solo, rende gli uomini autentici. Lear ha rivissuto, ha riattivato la colpa originale degli uomini, e in questo senso egli rappresenta più di chiunque altro nell'opera la nostra condizione più radicale, che è l'imperfezione ma anche la lotta, la volontà di riprendersi. Il vero oggetto dell'attenzione di Shakespeare è la vita dello spirito, di cui testimoniava Lear ed Edgar, e in una certa misura Gloucester e Albany, e che è designata dall'espressione "essere maturi".

Se nell'*Amleto* troviamo l'accettazione della morte, perché essa sarebbe il segno per eccellenza dell'indifferenza del mondo e quindi dell'insufficienza del senso, con l'espressione "essere maturi" si vuole indicare l'occasione di elevarsi a una comprensione veramente interiore delle leggi reali dell'essere, di liberarsi delle illusioni, di aprirsi a un pensiero della Presenza che assicurerà all'individuo il suo posto vivente nell'evidenza del tutto. In qualche modo, comprendere il *Re Lear* implica il far passare questa categoria dell'essere maturi in primo piano, sì che anche nel contesto in cui le forze notturne sembrano così forti, in cui la promessa cristiana non è ancora risonata, c'è tuttavia una ragione di sperare: essa è il filo che riunisce tutto e tutti, non soltanto il giovane e il vecchio.

L'"essere maturi" appare nel *Re Lear* come quella possibilità di esistenza a partire dalla quale i protagonisti di questa tragedia delle apparenze menzognere cessano di non essere che un'ombra. Questa priorità della dimensione interiore è d'altronde il senso della scena nella quale si vede Edgar, mascherato da folle, il buffone, che è folle di professione, e Lear, che perde la ragione, delirare insieme sotto la tempesta. Le piogge, i lampi e lo stesso cosmo che sembra andare in pezzi rappresentano bene la rovina del senso, lo stato reale di un mondo che noi abbiamo creduto abitabile; ma, a ben vedere, in quella capanna, dove sembra regnare soltanto la follia, lavorano molto più che nelle abitazioni sfarzose le forze che tendono al ristabilimento della verità; è là che la riflessione riprende, che si riforma l'idea della giustizia: questa notte di tempesta ci parla di alba. La brutalità degli dei e degli uomini, la fragilità della vita non sono nulla contro un'evidenza di solidarietà che unisce e che conforta. Nulla di questo genere appare nell'*Amleto* che, a differenza dell'universo di Lear, contiene solo tenebre. Questa "tragedia" esprime, di fronte all'*Amleto*, un atto di fede. In questo campo dell'errore, del crimine, di morti atrocemente ingiuste e in cui manca anche l'idea del Cielo, "il centro tiene", il senso sopravvive, assicurando valore, rendendo possibile la rettitudi-

ne, la dignità, e un rapporto con se stessi che si può dire felice. Ci rendiamo conto che le strutture del senso non sono che un ponte di fili gettato su abissi, ma anche che questi fili sono d'acciaio.

L'“essere pronti” e l'“essere maturi” si presentano, di conseguenza, come due attitudini irriducibili. L'una, la quintessenza dell'ordine di un mondo che sembra indifferente all'uomo; l'altra, il contrario di quest'ordine, quando la trama che sembrava incomprensibile lascia uno spazio, seppur minimo, all'azione degli uomini di “buona volontà”. E la questione più importante di tutto il teatro di Shakespeare è il significato che ha potuto prendere, in termini di possibilità effettive, questa opposizione fondamentale. Quando scrive il *Re Lear* e parla di “essere maturi”, non si tratta per Shakespeare della semplice ricostituzione di un modo d'essere passato, che la nostra condizione presente, votata allo scacco, sembra lasciare come sola possibilità per l'uomo, quell'“essere pronti” così come lo ha concepito Amleto. Si tratta invece del fatto che Shakespeare, a mio avviso, crede, in un modo o nell'altro, al valore ancora attuale dell'“essere maturi” di Edgar, dal momento che l'ordine, cioè il sistema di evidenze e di valori che ne è la condizione necessaria, non è forse del tutto o definitivamente scomparso ai suoi occhi, malgrado la crisi dei nuovi tempi; è quanto forse è testimoniato da alcune delle ultime opere di Shakespeare, come *La tempesta*. Dopo che il Medioevo cristiano aveva costruito un edificio con il cielo e la terra attorno all'uomo, Shakespeare pensa che resti nella natura e in noi ancora un ordine universale e profondo, quello della vita che, riconosciuta nelle sue forme semplici, amata e accettata, può fare rifiorire – come l'erba che cresce nelle rovine – la nostra condizione di esiliati dal mondo della Promessa. Del resto, Shakespeare ha compreso che la funzione della poesia cambierebbe con questa presa di coscienza; essa non sarebbe più la semplice formulazione di una verità già manifestata, già sperimentata sino in fondo da altri, ma dovrebbe fare apparire ciò che si nasconde nelle forme del quotidiano, nelle dissociazioni e nelle alienazioni della scienza e della cultura: è questa la responsabilità che essa si assume. Il che spiega la grandezza dell'opera di Shakespeare che, prima in Occidente a misurare l'ampiezza di un disastro, è anche la prima a cercare di indicare una possibile, seppur precaria, via d'uscita: è un senso, fragile e caduco, all'interno di un non-senso che non sarà mai totalmente redento.

Come decidersi, dunque, in questo movimento oscillatorio fra una concezione (come quella di Kott, di Cacciari e di altri) che vede nel *Re*

*Lear* un dramma dove non c'è alcun senso e dove ogni speranza è bandita, e una concezione (come quella di Lombardo e altri) che invece vi vede un qualche barlume di senso e di speranza? Il fatto è che non dobbiamo leggere in questa tragedia o la negazione radicale del Senso o la sua finale affermazione, l'affermazione cioè di un Senso con la S maiuscola. Forse l'antitesi tra questi due punti di vista non è così radicale, come del resto sostiene lo stesso Bradley quando afferma a proposito del *Re Lear*:

Il suo risultato finale e totale è quello in cui pietà e terrore, portati forse agli estremi limiti dell'arte, sono così uniti a un senso di legge e di bellezza, che noi sentiamo finalmente, non abbattimento e tantomeno disperazione, bensì consapevolezza della grandezza nel dolore, e della solennità nel mistero che noi non possiamo sondare. (Bradley 2007: 304)

Del resto, è proprio Beckett, nel suo condurci alla radice della questione del Senso, che ci può essere d'aiuto, se lo si interpreta in un certo modo, modo che a me pare il più appropriato. Non quello "vero" naturalmente, giacché non si può mai dire la "verità" di un'opera o di un autore: possiamo solo "interpretarli". Ora, è vero che, ad esempio, in *Finale di partita* o in *Aspettando Godot*, non c'è mai un punto finale, e quindi un senso finale, e che Godot non arriverà mai ma, come suggerisce lo stesso Beckett, quello che veramente conta non è "Godot" – comunque lo si voglia intendere: Dio, il Senso, la Morte in quanto Fine –, bensì "Aspettando". Si tratta di aspettare qualcosa che si sa non arriverà mai; ma quello che non arriverà è il Senso assoluto. E tuttavia, sebbene noi siamo consapevoli di questo, dobbiamo continuare ad aspettare, e quindi a cercare un senso, in quanto senso particolare che non è fuori della vita ma è nella vita, vale a dire nel non-senso della vita stessa. Si tratta allora non di scegliere tra il Senso e il Non-Senso, ma di cercare il senso nel non-senso, di *connettere* dunque senso e non-senso. In questa connessione il senso trovato si rovescerà sempre nel non-senso e, proprio per questo, dobbiamo continuare a cercare di nuovo un senso. Come scrive Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*, si tratta di mettere ordine nella stanza, un ordine e non l'ordine; o anche come troviamo nell'ultimo quadro non finito di Paul Klee, *Natura morta* del 1940, nel quale, se in primo piano vediamo petali di fiori morti in un'atmosfera di veglia funebre, in alto a sinistra uno spicchio di sole illumina un piccolo fiore che sta nascendo.

È questo il percorso, a me pare, che va dall'*Amleto* al *Re Lear* e continua con *La tempesta*; non c'è una "filosofia" di Shakespeare e, da questo punto di vista, il grande drammaturgo inglese è vicino a Dostoevskij, a Kafka e a Beckett: l'opera di Shakespeare è, allora, non un'epifania dell'Assoluto ma, come quella degli altri grandi scrittori sopracitati, è una testimonianza di quella connessione di senso e non-senso che caratterizza la grande arte "moderna" come la definisce Adorno.

### Bibliografia

- Bloom, H., *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo* (1998), Milano, Rizzoli, 2006.
- Bradley, A.C., *La tragedia di Shakespeare* (1904), Milano, Rizzoli, 2007.
- Cacciari, M., *Re Lear. Padri, figli, eredi*, Caserta, Saletta dell'Uva, 2015.
- Fusini, N., *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2010.
- Kott, J., *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), Milano, Feltrinelli, 2006.
- Lombardo, A., *Prefazione*, in Shakespeare, W., *Re Lear*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. VII-XVIII.
- Shakespeare, W., *Re Lear*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Shakespeare, W., *Amleto*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 1995.

© 2017 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.