

Elio Franzini¹

I linguaggi di Re Lear

Abstract

The essay explores King Lear's diverse languages, particularly focussing on the Fool's use of puns – which, not coincidentally, becomes prominent after Lear's division of the kingdom. By exposing the rupture between appearance and substance, between truth and meaning, the play's linguistic games reveal the semantic, ethical and ontological crisis that is inherent in the birth of modernity.

Keywords

King Lear, Language, Modernity

Re Lear è, come è noto, un'opera di particolare densità tematica, spesso ritenuta, nell'infinità di contributi critici che le sono stati riservati, quasi la "sintesi" del teatro di Shakespeare, forse perché ne racchiude insieme gli innumerevoli paradossi. In questa vastità di contenuti, sempre con il timore di non rispettare pienamente la "lettera" dell'opera, la complessità stratificata del testo e la specificità del suo tempo storico, una scelta che ne afferri alcuni orizzonti filosofici si assume notevoli rischi e in prima istanza la sovrapposizione di occhi del tutto distonici rispetto allo sguardo shakespeariano. In questo intrico di strati, si possono solo cogliere alcuni temi, che peraltro tra loro si intersecano, conducendo ad alcune postille conclusive.

Il primo tema tocca la questione del linguaggio e, in particolare, il gioco linguistico del Matto, che ha, come è noto, in questo dramma, una funzione essenziale, divenendo l'*alter ego* di Cordelia e quasi il contraltare di Lear. Senza dubbio, in quest'opera come in altre di Shakespeare, il gioco linguistico è all'interno di una tradizione che trova riscontri nell'intera cultura europea: il *wit*, il *witz*, l'*agudeza*, l'*esprit*, l'acutezza sono termini che si trovano in numerosi autori secenteschi, segnando il passaggio dalla retorica all'estetica e inaugurando quel percorso semantico che vedrà tali concetti trasformarsi in

¹ elio.franzini@unimi.it.

quello onnicomprensivo del “gusto”. In questo caso, i giochi linguistici del Matto – esempio di straordinaria retorica – si avviano e scatenano quando Lear rinuncia al trono: nel momento in cui perde la sua sostanza regia, ciò che attribuisce al potere un peso ontologico, gli rimane soltanto il suono della voce, il paradosso vuoto e pervasivo della parola, che attraverso il Matto lo trascina in un vortice che lui stesso ha generato e che non riesce più a controllare. Sembra quasi di essere inseriti in un gioco linguistico dove, per dirla con Wittgenstein, la corrispondente forma di vita ha spessore soltanto nella dimensione linguistica, alludendo a una senile tracotanza che non ha indicività alcuna, che non porta verso nulla che non sia la perdizione, che non vede più la realtà del mondo e delle cose.

Qui si innesta un secondo tema, utile forse per ricordare che Shakespeare vive, e contribuisce a delineare, quelli che si potrebbero chiamare gli albori della modernità, anche dal punto di vista sociale e politico. Il termine modernità è senza dubbio plurisemantico ma, in questo caso, non vuole sottolineare un orizzonte generico o attualizzante, bensì cogliere attraverso questo dramma alcune tracce di quei temi su cui storicamente nasce quella modernità che, per dirla con Habermas², è il nostro “progetto incompiuto”. Modernità che certo in Shakespeare va inserita nelle vicende che vive l’Inghilterra, ma che, negli universi rappresentazionali che costruisce, mette in luce le passioni più radicali del suo tempo, come forse è funzione tradizionale del teatro drammatico, recuperando tuttavia per loro un senso sociale in una nuova sostanza scenica che supera sia l’insensatezza del linguaggio sia il potere della retorica che Cartesio, nel *Discorso sul metodo*, indicava come un pericolo formativo a cui il tempo moderno doveva sottrarsi.

La prima conclusione possibile è allora, a questo punto, del tutto consequenziale: Shakespeare, attraverso la grandezza poetica della sua opera, si presenta come immagine degli albori contraddittori della modernità, disegnando, come in molte espressioni filosofiche coeve, un mondo che progressivamente prende coscienza di poter fare a meno della trascendenza, aprendo uno spazio aperto, e di conquista, di un universo del tutto immanente, presentato con la radicalità passionale propria a un senso in formazione di un’epoca che sta cogliendo, e in modo tragico, i segni del proprio mutamento.

² Ci si riferisce a Habermas 1988, dove appunto Habermas parla della modernità come di un percorso incompiuto.

Nell'ovvia e profonda unitarietà del teatro di Shakespeare, questi orizzonti tematici legano tra loro, anche considerando la vicinanza temporale della loro scrittura, *Re Lear* e *Macbeth*. Qui appaiono i grandi temi shakespeariani: la regalità, la follia, il tradimento – tutti orizzonti che hanno un forte afflato simbolico, all'interno dei quali si nasconde e si rivela quella che si è chiamata la “modernità” di Shakespeare. Modernità che, per evitare ogni genericità, si manifesta in prima istanza nella profonda esigenza di una nuova concezione del potere sovrano che, proprio negli anni in cui Shakespeare scrive il dramma, si stanno già evidenziando, riflettendosi nelle relazioni che legano tra loro i personaggi. Si pensi – ed è forse uno dei momenti più espliciti – alla parte conclusiva, quando Edgar – cosciente dell'idea della crisi sistemica che incombe – recita: “Noi dobbiamo accettare il peso / di questo tempo triste. / Dire ciò che sentiamo e non / ciò che conviene dire” (Shakespeare 2014: 5.3.322-3). È un segno del tutto cosciente ed esplicito che si sta inaugurando un'epoca in cui si deve risemantizzare il concetto stesso di regalità, aprendo una crisi che non è solo politica (o definitoria), ma essenzialmente etica e semantica. Una crisi, dunque, non “retorica”, ma sostanziale, che usa del gioco linguistico per rivelare un mutamento ontologico in atto. *Re Lear* è un re giusto e assennato e, a differenza di altri lavori shakespeariani, il suo dramma prende avvio non per un esercizio scorretto del potere, bensì in virtù di un atto di libero arbitrio che nasce nel momento in cui Lear stesso vuole scindere l'“essere re” e il “dirsi re”. Nel linguaggio di Wittgenstein, come già si è accennato, ciò significa che Lear separa la forma di vita (e il suo spessore ontologico) dal gioco linguistico, mostrando quanto sia fragile (e ambiguo, e arbitrario) il rapporto tra le parole e le cose. La sua follia nasce qui, nel momento in cui ritiene che il potere simbolico (quello della regalità) possa vivere indipendentemente dalla sostanza delle cose.

Un'ulteriore provvisoria conclusione induce allora a ipotizzare che la crisi che Lear evidenzia sia in primo luogo “simbolico-linguistica”, segnando l'incapacità di discernere, basandosi solo sulla parola (ed è quasi un luogo comune del dramma), tra ciò che è vero e ciò che è falso, tra il senso reale degli eventi e la loro apparenza, cui si accompagna – in virtù del fatto che la simbolicità del potere è divenuta mera allegoria – l'impossibilità del re di distinguere questi confini. Lear non sa più cogliere la parola “vera”, quella di Cordelia, che respinge la retorica vuota delle sorelle e, in modo del tutto consapevole, non dice “niente”. Un niente carico di “sentire” e che, proprio per tale mo-

tivo, non si può “dire”, nel quale si mostra come sia carnalmente inutile la dimensione di un linguaggio incapace di indicare la realtà di un senso. A volte, come testimonia Cordelia, l'autenticità non ha parole attraverso le quali esprimersi, ma non per questo è meno autentica e profonda, sottolineando come una parola priva di sentire, con le sue retoriche, può avvolgere senza dire nulla. È quella che il grande scrittore di fantascienza Dick chiama la “penultima verità”³: quando i retori rischiano di essere i veri padroni del mondo subentra, come in Cordelia, un coraggio nuovo, quello di mostrare le cose come sono, senza nasconderle con le parole, costruendo un orizzonte di certezza che conduca a una verità “ultima”, non sottomessa al linguaggio e in cui ci si interroghi sui nessi fondativi tra verità, significato e mondo. Shakespeare, come in seguito Dick, fa dunque riflettere sui limiti di una verità che si identifica solo con il linguaggio se questo è ridotto a penultima verità, a formula vuota, a quegli espedienti retorici che sono lontani dal buon senso che dovrebbe, secondo Cartesio, dominare il mondo. Dummett osserva che oggi spesso si crede che “una spiegazione filosofica del pensiero sia conseguibile attraverso una spiegazione filosofica del linguaggio” (Dummett 2001: 13). Invece Shakespeare insegna che “verità e significato possono essere spiegati solo insieme, come facenti parti di un'unica teoria” (Dummett 2001: 13). Ma, perché ciò accada, è necessario “rappresentare”, uscire dalla parola autoreferenziale e costruire nuove “forme di vita”, cioè modalità relazionali e rappresentative in grado di guardare attraverso i fenomeni, cogliendone (ed è una funzione del teatro) le intrinseche possibilità.

I continui e quasi ossessivi giochi linguistici del Matto – forse illeggibili, ma chiarissimi se rappresentati sulla scena – sono dunque il costante e disperato richiamo a Lear da parte del suo contraltare, che lo invita a cercare un legame profondo tra verità e significato, sfuggendo a parole prive di forza semantica, a quella stessa illusione linguistica che lui ha messo in atto. Con ciò si impara – scoperta barocca lasciata in eredità al moderno – che le leggi dell'espressione non sono soltanto quelle del senso o del controsenso formale: l'insensatezza di alcune espressioni (non-senso) e la trasgressione di alcune leggi della logica formale (controsenso formale) conducono su un piano di incoerenza che non ha significato alcuno. D'altra parte, non tutte le in-

³ Cfr. Dick 2000, il cui tema è quello del rapporto tra la retorica e il potere politico.

coerenze hanno questo destino: se alludono a un universo estetico, a un orizzonte di espressività non formale, allora possono far comprendere che esiste una complessa impalcatura ideale dell'espressività che si riferisce a un mondo di esperienza dove l'universo immaginativo eccede quello della forma. L'immaginazione creativa porta a esistenza – e a coerenza – anche oggetti, forme, strutture, riferimenti, idee, controsensi linguistici che non hanno nel reale, o nella struttura formale del discorso, un riferimento diretto. L'assenza di un nesso logico, come il “nulla” di Cordelia, non entra in una spirale nichilistica, bensì è il richiamo all'esigenza di un senso profondo e autentico, che conduca sui suoi stessi fondamenti, al di là delle apparenze.

Appare in tal modo una costante drammatica di Shakespeare, qui evidenziata al suo massimo grado: esiste una logica della costruzione artistica che non solo non è riducibile a categorie logico-formali, ma che vede nell'incoerenza materiale, nel controsenso, un'eccedenza che può dire il falso e l'incoerente rispettando la forma del linguaggio, dando consistenza, al tempo stesso, a mondi possibili che hanno un senso espressivo, che tali controsensi e incoerenze contribuiscono a costruire. Ci si può spingere ad affermare che vi sia in quest'opera una “necessità del controsenso”, senza il quale il dramma non potrebbe svilupparsi: esistono sottili instabilità che percorrono le unità di significato, apparentemente solo linguistiche, costruendo insieme che non procedono né per contrapposizioni radicali né per risoluzioni razionali, bensì dialogando, facendo convivere il senso e il controsenso, la coerenza e l'incoerenza.

Si può dunque giungere a un'ulteriore conclusione. Il linguaggio senza più un riferimento mondano e sostanziale, giocato sul controsenso, rende Lear cieco e copre di un velo la tessitura complessa della realtà. Quale allusione drammatica a questo scarto, il Matto avvia i suoi giochi linguistici, attraverso i quali si mostra come il linguaggio di per sé sia menzognero. Si indica così, attraverso questo paradosso, la strada di un recupero di una simbolicità alla quale tuttavia Lear non si piega: proprio da qui, da questa discrasia, nasce la sua follia, e il dramma intero (con un'analogia, in questo caso, più che al coevo *Macbeth*, all'*Otello*). Come *Macbeth*, Lear, incapace di comprendere, si “chiude” dunque in un suo mondo, si distacca dalla realtà, si mostra in essa e per essa inadeguato, non sa dare “sostanza” a un mondo che pure ha cercato di modificare. Il Matto (e va ricordato che Strehler fece recitare a una sola attrice questo ruolo e quello di Cordelia) segna così da un lato il distacco e la tensione all'unità con la figlia,

cioè la frattura con un modo moderno, non retorico, di intendere la relazione simbolica con il potere, ma dall'altro è anche la "misura" dell'*hybris* di Lear, l'anticipazione concreta della sua follia, l'incapacità di cogliere una nuova tessitura simbolica.

Si verifica così una vera e propria lotta di linguaggi, che è contrasto tra visioni del mondo, dalle quali, come direbbe Kundera, scaturisce il senso di quella narrazione moderna incarnata dal *Chisciotte*, che vede il mondo come ambiguità, attraversato da controsensi, senza che trionfi una sola verità assoluta, ma dove il *wit* insegna i modi per uscire dal suo assoluto dominio. L'uomo, Re Lear, come Chisciotte, sogna un mondo "in cui il bene e il male siano nettamente distinguibili, e questo perché, innato e indomabile, esiste in lui il desiderio di giudicare prima di aver capito" e in cui "l'infinito perduto del mondo esterno viene sostituito dall'infinito dell'anima" (Kundera 1988: 22). Ma questa incapacità di cogliere i nessi tra verità e significato, fondando il proprio giudizio, lo perde, e il sogno si trasforma in follia, in insignificanza, in morte. Nell'impossibilità di far dialogare linguaggio e realtà è racchiuso un elemento essenziale della modernità, cioè "l'incapacità di sopportare la sostanziale relatività delle cose umane, l'incapacità di guardare in faccia l'assenza del Giudice supremo" (Kundera 1988: 21). A Lear manca, come osserva Cacciari (Cacciari 2015), la conoscenza disincantata della realtà effettuale e in questo è vicino a Chisciotte, quasi maschera di un'autorità disarmata che esala all'istante.

La parola vuota, la morte dell'anima che coincide con la morte della parola insignificante sono i suoi sigilli: in un cortocircuito di senso che, con evidenza, come è stato scritto notoriamente da Jan Kott (Kott 2007), sarà uno tra i principali modelli poetici di Samuel Beckett. Un cortocircuito (ancora una volta in apparenza solo linguistico) in virtù del quale, a segnalare che la nascita di un mondo nuovo richiede sempre fratture tragiche, e non si risolve dialogicamente, bensì con l'interruzione della comunicazione, cioè con la morte, come accade con *Cordelia*, *Finale di partita* e *Aspettando Godot* quasi divengono "riscritture" di questo dramma, o meglio della sua struttura simbolica, pur all'interno di una modernità divenuta cosciente di se stessa e dei suoi percorsi di definizione culturale e linguistica. Ciò accade perché Beckett, come Shakespeare, coglie un'essenza della finzione teatrale, una sua possibilità intrinseca, cioè una mimesi che imita qualcosa che non si sa ancora che cosa sia, divenendo una testimonianza senza fondamento certo: è la ritualità di un rito privo di mito, ovvero

senza contenuto o senza oggetto, quella stessa che porta alle sue estreme conseguenze il nulla di Cordelia o le parole del Matto.

Ma qui, nella nascita shakespeariana della modernità, nel tentativo drammaturgico di costruire la rappresentazione concettuale di un mondo nuovo, esistono ancora oggetti e situazioni, i paradossi danno luogo a eventi, a drammi, a lacerazioni passionali: si è certi che un Godot debba arrivare e che l'attesa non sarà vana. Per cui il gioco linguistico si fonda su una metafora forte, non su una testimonianza che ha perso la propria tensione teleologica, e che quindi ancora segna, come nella tragedia classica, i mutamenti epocali, radicandoli nel più carnale tra i rapporti, quello tra padre e figli (o figlie, come in questo caso). È nel quadro di tale relazione che si insinua un'altra idea essenziale: se in Beckett l'uomo è già presentato come ente vuoto, Lear deve ancora vivere la sua caduta per rendere evidente lo stacco temporale, il tempo nuovo che da essa deve generarsi con la creazione di rinnovati sistemi assiologici (etici, politici e sociali).

La folle caduta di Lear, proprio perché è carnalmente legata a un originario nesso simbolico, prende avvio all'interno di una modalità espressiva che spesso si ritrova in Shakespeare, sottolineandone l'originarietà, cioè la congiunzione tra amore e potere: Claudio sposa la regina, madre di Amleto, per usurpare il trono del fratello, in ugual modo si comporta Riccardo III. Con atteggiamento opposto alla consapevolezza liberatoria di Prospero, Lear vuole sostituire il potere, che sta cedendo alle figlie, con qualcosa che non può essere misurato o valutato, e nemmeno generato al di fuori dei rispettivi ruoli biologici e affettivi, cercando di mercanteggiare qualcosa di eterno e naturale (il legame affettivo) con un elemento contingente e mutevole. Il rifiuto di Cordelia di scendere su questo terreno simbolico è tuttavia finalizzato a produrne uno nuovo, che ha necessità di nuove modalità espressive, che passano attraverso il rigetto di un intero sistema, inaugurando, come si è detto, un orizzonte "moderno" incomprensibile a Lear, che non scinde tra sfera privata e rappresentazione pubblica. Si ricordi, per esempio, che l'elaborazione del metodo cartesiano, nel *Discorso*, avviene all'interno di una stanza chiusa, in cui Cartesio, nel calore di una stufa, indaga se stesso sino allo spasimo, ma con la finalità di offrire una nuova rappresentazione del mondo, "fuori" dal calore di una stanza in cui pure il processo si è delineato. La scissione tra interno ed esterno, nella sua tragicità, è finalizzata alla costruzione di un mondo, e di un metodo, nuovi.

Questo forse intende Victor Hugo quando, tra i primi, inserisce i drammi di Shakespeare nella categoria del “grottesco”, che è, come scrive Hugo, la manifestazione della duplicità sublime del suo teatro, dove la tragedia è scontro tra valori radicali. Shakespeare, scrive Hugo, è la terra, il globo perché la terra “vede e percorre il cielo”, lo conosce “sotto i suoi due aspetti, oscurità e azzurro, dubbio e speranza”. Duplicità che la rappresentazione scenica enfatizza senza risolvere, dal momento che, come scrive Hugo, tutto in lui “è nell’antitesi” (Hugo 1990: 133), che è il sigillo consapevole del mondo moderno. Un mondo che vive tra passioni aperte, poste nella loro nudità, a volte atroce proprio perché le inserisce in un testo polisemico che, come osserva Lombardo (Lombardo 2010), trova nella rappresentazione la capacità di afferrare un’allusività e simbolicità che esprime l’essenza del tempo storico al di fuori di qualsiasi mero “realismo” o di uno sterile “mimetismo”.

Le fonti di Shakespeare sono, come di consueto, piuttosto banali, come leggende popolari o casi di cronaca: ma esse vengono trasfigurate all’interno di una costruzione del personaggio che, anche sul piano linguistico, si riferisce con più frequenza ai canoni della commedia che della tragedia. Per esempio, Lear e il suo contraltare maschile – su cui si costruisce una vicenda parallela finalizzata a enfatizzare la struttura passionale della rappresentazione –, cioè Gloucester, incarnano il modello del *senex iratus*, colpito da *hybris*, che genera altrettanti caratteri tradizionali come la cupidigia, la superbia, l’ira, e, sopra tutto, l’annullamento della capacità di riflettere su di sé. Lear infatti, a differenza di Macbeth, non prenderà mai coscienza del proprio percorso e dei propri errori: retaggio di un mondo antico che, come si è più volte sottolineato, non riconosce nuovi orizzonti linguistici. Sembra quasi che Lear assuma il modello “classico” del *De cohibenda ira* di Plutarco, testo peraltro che Shakespeare amava molto (e non è l’unico testo classico che in lui si sente echeggiare), quasi a enfatizzare che questo vecchio sovrano si comporta per quel che, tradizionalmente, deve essere un re, generando una contraddizione irrisolvibile nel momento in cui scinde *potestas* e *auctoritas*, con un gesto forte che tuttavia, proprio perché politicamente pericoloso, non può non originare conseguenze drammatiche, dal momento che, come si è detto, la capacità di compiere un atto “moderno” non è sufficiente per farne comprendere a Lear gli effetti epocali.

Si è così giunti al punto decisivo: attraverso una serie di giochi linguistici, che mettono in relazione conflittuale il rapporto essenziale

tra sostanza e apparenza, Shakespeare vuole rappresentare un mondo in mutamento e le sue intrinseche duplicità: ed è consapevole che solo *rappresentandole, mettendo in scena* i paradossi di un'epoca che sta mutando i suoi parametri di riferimento, e le passioni che essi suscitano, si può mostrare un mondo nuovo, ormai privo di un potere trascendente, dove la perdita progressiva di identità da parte di Lear avviene in un'esperienza di dolore priva di qualsiasi possibilità di redenzione, quasi un'iperbole senza fine (che è la figura retorica più utilizzata nel dramma e la più amata nel Seicento, come dimostra Cartesio). La struttura narrativa del dramma è "classica" (e ciò non accade sempre in Shakespeare), in cui il recupero di un equilibrio dopo una rottura (equivoca o immotivata), avviene attraverso uno spettacolo di passioni che tuttavia, a differenza che nella tragedia classica, è totalmente esibito, nella consapevolezza moderna che rappresentare le passioni (come Diderot teorizzerà) è l'unico modo per cogliere l'essenza del teatro, rappresentare l'irrappresentabile, sfida che, sul piano linguistico, si traduce nel *wit* che il Matto scatena.

Il potere, la sua gestione e la sua sostanzialità, diviene la metafora viva di un mutamento esistenziale che coincide con quello di un'epoca: ma questi processi sono visti "dall'interno", in una esibizione che non ha ancora l'autocoscienza dei cambiamenti che si rappresentano, e che intende rappresentarli proprio per acquisire una consapevolezza pubblica e sociale. Come scrive Sciacaluga (Sciacaluga e Sanguineti 2008-2009), regista di una recente messa in scena del dramma, qui Shakespeare ha ancora l'ossessivo desiderio di concettualizzare le questioni che riguardano l'esistenza, cercando contemporaneamente di inventare le parole giuste per definirle. Per cui, come afferma Sanguineti (Sciacaluga e Sanguineti 2008-2009), che ha tradotto il testo, non si è di fronte (come sarà in Cartesio) a una consapevolezza teorica o filosofica (come spesso vedranno i posteri), bensì alla volontà di ribadire l'essenza del teatro come attribuzione di un senso a una vita che cambia nel suo essere rappresentata. Questo "*sublime feuilleton*" è un'immensa metafora dove non vi è – e per questo non è opera consapevolmente "moderna", ma segna come il *Chisciotte* l'esigenza di modernità – né psicologia né filosofia: Shakespeare, osserva Sanguineti, "non è portatore di alcuna idea etica", bensì soltanto di una "idea di teatro", dove neppure pensa "all'uomo in sé" (Sciacaluga e Sanguineti 2008-2009).

Rappresenta una "favola delle passioni" che, in una cornice che ha molti elementi "classici", ribadisce un eterno espediente drammatico

– cioè che le forze del male, per meglio agire, si nutrono delle inadempienze volontarie, delle negligenze di coloro che, i sovrani in primo luogo, dovrebbero invece gestire un insieme armonico. L'ordine morale non crolla per una consapevole riflessione del destino dell'uomo, bensì per omissioni di quegli stessi potenti che dovrebbero tenerle lontane e che invece, travolti come Lear dal proprio narcisismo, sembrano dimenticarlo. Il male qui, dunque, a differenza che in *Macbeth*, non è una presenza metafisica, o magica, bensì è del tutto immanente, è realtà vicina. Vi è, per usare un'espressione della Arendt, una "banalità del male", che il personaggio di Edmund ben rappresenta. Allo stesso modo vi è una banalità del bene, incarnata da Cordelia. Il suo *nothing* è forse il simbolo di questa duplice banalità, che indica come non vi sia nelle passioni – e in particolare nella passione che il potere in sé raccoglie – alcuna Provvidenza, alcuna teleologia, ma una sorta di immanenza antropologica, che è quasi impossibile teorizzare.

Se c'è Apocalisse è, come scrive Cacciari, un'apocalisse desacralizzata: "il tempo appare sì contratto in uno spasmo violento, ma tale spasmo non promette alcuna Parusia, alcun Giorno del Signore" (Cacciari 2015: 18). Siamo in una "maschera di Apocalisse", in una sua "rappresentazione": ricordando ancora Hugo, siamo nel grottesco, in un eccesso rappresentativo, in un paradosso sublime. L'eccesso, l'*hysterica passio* di Lear è stata a lungo studiata e analizzata, è totalmente al di fuori di un "progetto" metafisico: dissimulazione e inganno, scrive ancora Cacciari, "sono armi solo occasionali, mai strategiche, mai capaci da sole di conquistare il comando e di stabilire un effettuale governo" (Cacciari 2015: 18). Il vero "limite", si aggiunge, è la rappresentazione, la sua "necessità": tutto è finalizzato affinché il dramma si compia sulla scena. Non si prospetta qui, in sintesi, alcun consapevole "ordine nuovo": solo, classicamente, si mostrano passioni radicali che generano il dramma: è lo scontro di una *hybris* narcisistica (Lear) che si contrappone a una altrettanto assurda *hybris* della purezza (Cordelia).

Tuttavia, ed è questo il profondo tessuto epocale, questi due orizzonti non sono sul medesimo piano, bensì esprimono lo scontro tra due mondi, l'esigenza di un nuovo linguaggio, la necessità di dare ad esso una forma rappresentazionale. Rappresentare – non può essere dimenticato – mettere sulla scena delle passioni, significa anche "criticarle", cioè sottoporle a giudizio, discernerele, essere consapevoli di una "crisi" che lo scontro con la razionalità pone. Una crisi che si tra-

duce, da Shakespeare a Beckett, nell'esigenza teatrale di trovare nuovi modi per "mettere in scena", per "dare un linguaggio" a queste passioni – quel linguaggio che, come è noto, Beckett non troverà più, lasciando all'immaginazione solo la volontà di immaginare immagini morte.

Shakespeare, tuttavia, non è Beckett, se non altro perché è consapevole di vivere in un'epoca di passaggio, dove è crollato sia il mondo medievale sia quello rinascimentale, e si è immersi in una crisi – crisi di rappresentazione, appunto – che ha generato sia una nuova idea di scienza sia una rottura dell'unità cristiana a seguito della Riforma. Quella che si è più volte chiamata, come sigillo del *Re Lear*, assenza di trascendenza è dunque consapevolezza della realtà esistenziale che deve affrontare l'uomo moderno: si sta instaurando un nuovo ordine che, nella sua banalità, è tutto nelle mani dell'uomo, non al di fuori o al di sopra di esso.

Re Lear è allora, in conclusione, la tragedia alla ricerca di questa modernità, ancora incerta, contraddittoria, ma che prova a scoprire nuove scale assiologiche, dove, lo si voglia o meno, si deve fare a meno dell'ordine disegnato da un Dio trascendente e da un potere sovrano che da esso discende (la cui fine venne sancita nel 1649 con la decapitazione di Carlo I). Edgar, il personaggio che resta sulla scena, con le sue parole che chiudono il dramma, è, come scrive Lombardo, l'immagine di un uomo moderno, "consapevole dei propri limiti e della propria fragilità", ma anche della possibilità "di affrontare la realtà e di agire su di essa" (Lombardo 2014). È dunque un uomo che, superata la sofferenza, e pur attraverso la degradazione, può aspirare a fornire al mondo un nuovo ordine. L'uomo moderno è colui che è consapevole di potersi creare un proprio destino.

Ma proprio per tale motivo il cerchio si chiude. Un uomo che va alla ricerca delle possibilità di una libera scelta deve costruirsi il "proprio" teatro, il proprio modo di rappresentare il mondo, di cogliere non il substrato filosofico del proprio atteggiamento, bensì il suo orizzonte rappresentazionale. Shakespeare inaugura quella strada che seguiranno Diderot e Lessing. Come ben afferra Diderot, si può cambiare il mondo, tagliare la testa ai re, senza farlo davvero, bensì semplicemente rappresentando un ordine nuovo: i puritani, che tagliano la testa al re, vogliono chiudere, come più tardi Rousseau, i teatri. Ma non ha senso farlo quando si può raggiungere il medesimo scopo cogliendo un nuovo modo di concepire il rapporto tra libertà personale e spazio pubblico, "rappresentando", mostrando che la critica e il giu-

dizio prendono avvio dalla possibilità di una rappresentazione delle passioni.

Shakespeare non è certo filosofo, ma questa visione del mondo ha la propria filosofia, e Shakespeare è parte di essa, della ricerca che la filosofia intraprende verso nuovi linguaggi, dove il “Nulla”, il nulla verbale del Matto e il nulla emotivo di Cordelia, trovino, come Faust contro Mefistofele in Goethe, il proprio “Tutto”.

Non bisogna cercare lontano: questi uomini senza trascendenza alla ricerca del proprio destino, e dei modi per dirlo e rappresentarlo, sono vicini a Shakespeare, a volte, per così dire, fisicamente. Fare il nome, a questo proposito, di Francesco Bacone, non è improprio: Bacone, consapevole dell’avanzamento progressivo del sapere, disegna un orizzonte nuovo, dove è il soggetto – e non altri – a dovere “interpretare” la natura. È stato detto che si muove tra magia e scienza: e forse è proprio quello stesso orizzonte che Shakespeare in questo dramma presenta. Ma Bacone è vicino anche all’orizzonte politico in cui si pone Lear, al dibattito sulla riunificazione in un solo sovrano dei regni di Inghilterra e Scozia. Vi è peraltro un discorso di Bacone del 2 marzo 1607 che sembra proprio riproporre *Re Lear*: un re espulso e i doveri dei sudditi verso di lui. E il re, Giacomo Stuart, decise in una direzione che sembra tratta dagli insegnamenti del *Re Lear* di Shakespeare: mai separare la sovranità e la sua sostanza.

Shakespeare conosceva ovviamente questi passaggi politici, così come conosceva altre filosofie della sua epoca. Nadia Fusini ha infatti ricordato che nel personaggio di Edmund si celano molte idee dello scetticismo di Charron e dei primi libertini (Fusini 2010: 271-350). Così come vive in lui quello spirito che, pochi anni dopo, animerà un altro filosofo alla ricerca, a volte disperata, di un nuovo linguaggio per la modernità, cioè Hobbes: Edmund è un personaggio affascinante, a partire dal quale si colgono le conoscenze teoriche di Shakespeare, la sua capacità di disegnare, anche attraverso scritti o accenni sull’essere bastardo di Huarte ed Erasmo, l’insorgere di un ateo libertinismo, attraversato da volontà di potenza, nel mondo rinascimentale. Il moderno, in Shakespeare, va ribadito in conclusione, si affaccia in tutti i suoi volti nascenti, in tutti i suoi linguaggi dialogici.

Accanto a Edmund, consapevole del dualismo simbolico che è la modernità, vi è lo spirito baconiano dove l’uomo, e non Dio, è l’interprete della natura delle cose e la natura stessa, con spirito spinoziano, è una sorta di macchina “necessaria”, deterministica, priva di libertà, all’interno della quale, tuttavia, proprio perché siamo nel mon-

do dell'immanenza assoluta, l'uomo deve poter rappresentare una realtà diversa. La sua grandezza morale si manifesta nel far vivere, in questo universo tetro di necessità e di *hybris*, la libertà, la volontà, la scelta. Si tratta quindi – ed è un costante messaggio di Shakespeare – di trovare una misura tra necessità e libertà. E la misura è un altro simbolo della modernità, che rappresenta, quasi contraltare di Edmund e delle sue stesse sorelle, Cordelia. Possiamo dunque pensare questo scontro come la rappresentazione – tutta teatrale – dello scontro ideale tra Hobbes e Spinoza. Per entrambi la necessità domina sulla natura delle cose, per entrambi non vi è teleologia. Ma se per Hobbes a guidare il mondo è la “reciproca inimicizia”, la disumanità di una nuova cosmologia paradossalmente immanente, se a volte le parole del Leviatano sembrano somigliare a quelle di Edmund, non è questa, tuttavia, l'unica prospettiva presente nel *Lear*.

Non solo perché Edgar rappresenta, sino alle ultime battute, la ricerca del senso, l'idea pascaliana della sopportazione della necessità, ma anche in quanto, nel dramma, c'è la costante presenza/assenza di Cordelia, che sa scegliere, malgrado tutto: qui si pone Spinoza, con tutto il suo neoplatonismo paolino, con la consapevolezza faustiana che un nulla può trasformarsi in tutto. Si affaccia uno spirito biblico, la necessità cioè di far proseguire, con le proprie scelte, la vicenda umana, pur nell'assurdità delle cose.

Questi pensieri contrapposti sono alla ricerca non solo del loro linguaggio, ma della propria rappresentazione e della propria sostanza, del loro substrato mitico-simbolico in un mondo dove Dio, dilaniato tra troppe fedi, è solo alla superficie delle cose. Per fare ciò è necessario risalire al grado zero del linguaggio, che il Matto rappresenta: non contemporaneo linguaggio dell'assurdo, ma tentativo moderno di sottrarsi ai linguaggi precostituiti, archetipo del linguaggio nel grande teatro del mondo, che accompagna Lear alla ricerca di un'identità che ha ormai perduto e che disperatamente, e inutilmente, cerca di riguadagnare. Quando Hobbes scrive che l'intelletto è una specie di immaginazione che nasce dal significato delle parole istituito ad arbitrio, sta proprio cercando, come Shakespeare, un modo per superare tale arbitrio e fondare un ordine nuovo.

Bibliografia

Cacciari, M., *Re Lear. Padri, figli, eredi*, Caserta, Saletta dell'Uva, 2015.

Dick, P., *La penultima verità* (1964), tr. it. di V. Curtoni, Milano, Mondadori, 2000.

Dummett, M., *Origini della filosofia analitica*, Torino, Einaudi, 2001.

Fusini, N., *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2010.

Habermas, J., *Il discorso filosofico della modernità*, Roma-Bari, Laterza, 1988.

Hugo, V., *Sul grottesco*, Milano, Guerini, 1990.

Kott, J., *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), Milano, Feltrinelli, 2007.

Kundera, M., *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.

Lombardo, A., *Lettura del Macbeth*, Milano, Feltrinelli, 2010.

Lombardo, A., *Prefazione*, in Shakespeare, W., *Re Lear*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2014.

Sciaccaluga, M., Sanguineti, E., *"Feuilleton" sublime di avventura e follia, "Palcoscenico e foyer"*, n. 26, VIII (ottobre 2008-marzo 2009), p. 3.

Shakespeare, W., *Re Lear*, a cura di A. Lombardo, Milano, Feltrinelli, 2014.

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