

Alessandro Alfieri¹

“L’orgoglio che lei chiama schiettezza”. Considerazioni sul “libero parlare” nel *Re Lear*

Abstract

The essay highlights the meaning of Cordelia’s silence, within the plot of King Lear, in relation to the category of “cynicism”, outlined in contemporary philosophy by Michel Foucault and Peter Sloterdijk. Through the studies of David Hersteinow and Massimo Cacciari about King Lear, the dialectical nature of cynicism becomes evident: on the one hand cynicism in its immoral and negative connotation, and on the other hand kinism as revolutionary rejection of public conventions.

Keywords

Cynism, Bluntness, Parrisia

1. Il cinismo dialettico di Sloterdijk e il kinismo di Cordelia

Per comprendere la produzione culturale degli ultimi decenni, e per capire fino in fondo la società contemporanea, è indubbio che sia necessario fare riferimento a una categoria alla quale, non a caso, alcuni degli intellettuali e filosofi dei nostri giorni hanno dedicato un certo interesse, ovvero la categoria del “cinismo”; il cinismo ha attraversato una lunga gestazione, perché, pur sviluppandosi concretamente nel corso della secolarizzazione moderna, è anche vero che le sue origini risalgono a ben prima, arrivando fino alla cultura greca e alla filosofia classica. Non solo: la lunga esperienza del cinismo ha caratterizzato in forme diverse il XX secolo, riflettendosi nelle avanguardie artistiche, nei totalitarismi dittatoriali, nell’industria culturale capitalistica, fino ad arrivare all’attuale sfera massmediale dei *social network* ma anche nelle narrazioni tipiche della *popular culture*. Già negli anni Ottanta, Peter Sloterdijk, nel suo fortunato *Critica della ragion cinica*, ricostrui-

¹ alfioigt@libero.it.

sce il decorso e lo sviluppo storico e concettuale dell'idea di cinismo, dal cinismo filosofico classico per arrivare al Novecento; Sloterdijk parla di "dialettica" non a caso, dal momento che interpreta le due dimensioni del cinismo, ovvero quella progressista del *kinismo* come atto rivoluzionario e sovversivo che mette in discussione le norme che regolano lo *status quo*, e quella reazionaria propria delle strutture di potere funzionale al mantenimento dell'ordine, come due facce della stessa medaglia.

Nel percorso storico-filosofico di Sloterdijk, sarebbe intrigante inserire una figura determinante della cultura occidentale, che in alcuni dei suoi capolavori ha dato carne e corpo al cinismo come nessun altro nella storia, ovvero William Shakespeare. D'altronde, se assumiamo la posizione di Harold Bloom per il quale Shakespeare "inventò l'umano come lo conosciamo tuttora" (Bloom 2001: 16), diviene ancora più chiaro come l'immaginario moderno e in maniera ancora più evidente quello contemporaneo, segnati dal cinismo, non possano trascurare la loro derivazione dalla drammaturgia shakespeariana, perché proprio a essa si sono ispirati. In altri termini, sarebbe impossibile oggi comprendere la caratterizzazione tipica di alcuni episodi della cultura popolare odierna senza comprendere e tornare ai personaggi delle maggiori opere del Bardo. In questa occasione faremo soprattutto riferimento a *Re Lear*, una delle tragedie più complesse e profonde di Shakespeare, che si sviluppa a ben vedere su una continua contrapposizione dialettica, contrapposizione segnata da due diversi modi di comprendere la funzione della parola, in rapporto alla coerenza, al dovere e alla libertà.

Il cinismo nella sua accezione moderna (ovvero regressiva) si contrappone al *kinismo* classico, nel quale il ripudio delle norme e delle convenzioni coincide con un'emancipazione dello spirito individuale; il cinismo moderno è definito "falsa coscienza illuminata", "ossia la modernizzazione infelice della coscienza alla quale l'illuminismo ha lavorato, a un tempo, con successo e inutilmente. [...] la sua falsità viene ormai mediata dalla riflessione" (Sloterdijk 1992: 36).

Nell'analisi storico-filosofica attraverso la quale Sloterdijk mette a confronto le due facce che hanno caratterizzato il cinismo fin dall'antichità, e che nella cultura contemporanea entrano in corto-circuito rivelandosi a ogni passo una l'altra faccia della seconda, appare evidente in che senso il *kinismo* dell'antichità greca si distingue dal neocinismo della modernità, che però è sorto proprio per arginare e frenare la portata rivoluzionaria del primo. Non a caso, la dimensione

utopica appare più che adeguata alla definizione del *kinismo* delle origini: "il rifiuto *kinico* si colora di utopia [...]. Il *kinico* sacrifica la propria identità sociale rinunciando al comfort psicologico che gli deriverebbe da un'acritica appartenenza politica, ma salva la sua identità esistenziale e, per così dire, cosmica" (Sloterdijk 1992: 131). Se tale *kinismo* è sfrontato, ribelle, provocatorio perché sempre disposto a mettere in questione le basi del potere dominante, il cinismo moderno nasce come reazione a tale movimento, perché ha compreso che solo "illuminando" la falsa coscienza, ovvero mettendo in mostra la coscienza della falsità della coscienza stessa, essa è in grado di osteggiare la forza *kinica*; in altri termini, solo il cinismo può osteggiare il cinismo:

Il termine "cinismo" è, di contro, riservato per designare la risposta dei potenti e della cultura dominante alla provocazione *kinica* di cui s'è detto; certo, i potenti percepiscono bene quel che di vero c'è nel *kinismo*, ma non per questo demordono dal reprimerlo. Essi *sanno* quello che fanno. Il concetto si sdoppia, dunque, nei due opposti – *kinismo* e cinismo – corrispondenti grosso modo alle nozioni di resistenza e repressione, meglio: all'autoconcretizzazione corporea nella resistenza e allo sdoppiamento schizoide nella repressione. (Sloterdijk 1992: 186)

Non a caso la figura dostoevskijana del Grande Inquisitore è prototipo ideale del neocinico reazionario:

Il Grande Inquisitore [...] incarna un prototipo del cinismo (politico) moderno. La sua amara antropologia gli suggerisce l'idea che l'uomo debba e voglia essere ingannato. Gli esseri umani hanno bisogno di ordine, questi abbisognano di dominio e il dominio di menzogna. Chi vuol dominare deve, coerentemente, fare un uso consapevole di religione, ideali, seduzioni e (se necessario) anche di violenza. Ogni cosa – anche la sfera dei fini – è un mezzo; il politico in grande stile dell'età moderna è un Grande Strumentalizzatore: il manipolatore assiologico per antonomasia. Nondimeno, si può dire tutto del Grande Inquisitore, ma non che egli sia un oscurantista. Anzi, nella cornice del racconto dostoevskijano la palma del realismo va proprio a lui, che sa prescindere dalle sue stesse vedute particolari. Così la cinica loquacità favorisce l'avvicinamento al vero. Se egli fosse stato *solo* un impostore, certo avrebbe taciuto. (Sloterdijk 1992: 150)

Perciò non un impostore, ma uno spietato realista; è ciò che troviamo proprio nella novella del Grande Inquisitore, dove il vegliardo amministratore della Chiesa romana spiega al Cristo che solo grazie a loro le masse hanno trovato un senso nella loro esistenza, nonché i

mezzi di sussistenza e sopravvivenza, mentre il Cristo nella sua prima venuta si è rivolto solo agli eletti, ovvero a coloro che avevano lo spirito e la forza d'animo di seguirlo sacrificando tutto della loro vita, senza ricevere niente in cambio perché è proprio su ciò che si sarebbe dovuta misurare la loro fede. Come afferma Giuseppe Di Giacomo, si tratta del "rimprovero al Cristo per essersi rivolto solo agli eletti, di contro alla moltitudine degli uomini, che chiedeva soltanto il pane e la possibilità di credere nel miracolo; e gli uomini dal canto loro si sono rallegrati di sentirsi liberati dal dono 'tremendo' della libertà che poteva solo tormentarli" (Di Giacomo 2003: 185).

Questo perché il *logos* lucido e rigoroso dell'Inquisitore non lascia scampo ad alcuna argomentazione razionale; per questo, il Cristo può solo tacere e baciare l'Inquisitore "sulle gelide labbra", per poi "dileguare nei meandri della città". È come se al cinismo gelido inquisitorio rispondesse il *kinismo* folle del Cristo, che è cinico nei confronti del cinismo dominante, e che sa che l'unica fede è quella del salto, ovvero quella basata su una moralità della condivisione e della partecipazione del dolore e delle sofferenze altrui. Come tace il Cristo alle accuse di Pilato, e il Cristo di Dostoevskij alle parole del terribile inquisitore, tace Cordelia in apertura della tragedia alla richiesta perentoria di Lear di esprimere in parole il suo amore per lui; "Che dirà mai Cordelia? Ama e taci" (Shakespeare 1976: 1.1.63), fino a quella parola pronunciata che dà avvio al motore drammaturgico di tutta la vicenda: "Nulla" (Shakespeare 1976: 1.1.90).

Il cinismo di Cordelia in avvio di tragedia non è strutturato machiavellicamente su un secondo fine: il suo silenzio è la più alta espressione di amore: "Sire, il mio amore è più grande di quanto possano sostenere le parole" (Shakespeare 1976: 1.1.56). Al cinismo delle sorelle, che intendono tradurre un presunto sentimento nel linguaggio verbale (sentimento che non a caso nello sviluppo della trama si dimostrerà falso e ipocrita), per ottenere la loro parte di regno attraverso la benevolenza del padre (un cinismo perciò legato al fine, utilitarista), replica l'impulso *kinico* di Cordelia, che nel rifiuto della convenzione del momento incarna lo spirito della schiettezza e della franchezza. Il rifiuto di compiacere il desiderio infinito d'amore del padre è un affronto insopportabile: "Meglio sarebbe che tu / non fossi nata, piuttosto che non avermi compiaciuto meglio" (Shakespeare 1976: 1.1.235-6); "Tanto giovane, e già tanto dura!" (Shakespeare 1976: 1.1.107), dove "dura" è la traduzione di *untender*, ovvero spietata, negazione di *tender*, "tenera". "Tanto giovane, mio signore, e

tanto schietta" (Shakespeare 1976: 1.1.108), risponde Cordelia, e qui "schietta" traduce *true*, letteralmente "vera".

Appellandosi al padre come "mio signore", Cordelia continua a riconoscere l'autorità paterna regale, ma ribatte all'accusa del re identificando la spietatezza, l'*untunder*, la mancanza di tenerezza, con la "verità". Tanto schietta sta per "tanto vera", e non è un caso che altrove il concetto di franchezza e schiettezza assumerà un termine diverso da parte del poeta. Qualche verso dopo infatti è Lear a dire, pervaso dalla rabbia: "Se la sposi l'orgoglio, che lei chiama schiettezza" (Shakespeare 1976: 1.1.130), dove la schiettezza diventa *plainness*, sostantivo che indica chiarezza e veridicità.

Cordelia si dichiara vera, piuttosto che spietata, forse proprio perché il suo cinismo si rivela strettamente connesso al realismo, ovvero al riconoscimento effettivo dello stato di cose. Cordelia in realtà dimostrerebbe, a differenza delle sorelle, un profilo di autorità politica che ne avrebbe fatto un'ottima futura regina, seppur apparentemente in termini anti-machiavellici. Per Cordelia la verità e la coerenza verrebbero prima di tutto, e se Lear fosse stato un epigono di Salomone, probabilmente Cordelia avrebbe vinto la sfida con le sorelle ponendo la verità al di sopra dell'affetto e del sentimento. Si tratta di un confuso rapporto con la modernità machiavellica relativa al potere politico: di Machiavelli Cordelia pare aver acquisito la lezione della subordinazione della sfera emotiva e sentimentale alla ragion di Stato, dall'altra parte però sacrifica il suo futuro, e perciò quello del regno dal momento che è ben conscia della meschinità delle sorelle, in nome di un astratto valore superiore: *the truth*, la verità, la coerenza, che solo da Kent (forse in maniera ingenua e miope) viene identificato con la giustizia: "Che pensi con giustizia e con giustizia hai parlato" (Shakespeare 1976: 1.1.184), ed è appunto solo Kent a mettere in connessione *truth*, *plainness* con *right*, giustizia, diritto. Non solo Kent, ma anche Francia, che accetterà di prendere in sposa la giovane repudiata senza dote: "È dunque solo questo? Un naturale ritegno / che spesso impedisce di dire proprio quello / che si intende fare? [...] Non è amore l'amore / commisto a scrupoli del tutto estranei / al fondamento suo" (Shakespeare 1976: 1.1.236). L'accusa è rivolta a Borgogna, primo destinato alla mano di Cordelia, che dopo il rabbioso e radicale ripudio paterno decide di rinunciare alla mano della giovane; così viene apostrofato dalla stessa Cordelia: "Il Duca di Borgogna vada in pace. / Poiché il suo amore è rivolto agli scrupoli e ai beni / io non sarò sua moglie" (Shakespeare 1976: 1.1.248-9). Anche in queste

parole, Cordelia si dimostra donna matura ed emancipata, donna moderna che rifiuta di sacrificare la verità e la coerenza, e perciò stesso il sentimento, per i beni materiali. Ma proprio perché si tratta di assumere come strumento di indagine concettuale la dialettica del cinismo, vedremo più avanti come la franchezza di Cordelia possa essere sempre interpretata come un silenzio spietato, dimostrazione di rigidità d'animo e di palese deficienza di *phronesis*, nonché di incapacità al compromesso e perciò, come sostiene Massimo Cacciari, di totale insensibilità alla prassi.

2. La parresia: la dialettica del libero parlare

David Hershinow, nel suo saggio dal titolo *Diogenes the Cynic and Shakespeare's bitter Fool: the politics and aesthetics of free speech*, si dedica al ruolo che la "franchezza", ovvero il "libero parlare", assume in alcune opere esemplari di Shakespeare. Se il cinismo classico ha esposto sempre una visione radicale della filosofia come "modalità di esistenza" e "modo di vivere", questa prospettiva è incarnata in diversi personaggi shakespeariani: il parlare liberamente in Shakespeare è spesso aggressione, ma allo stesso tempo, dialetticamente, unica modalità di opposizione al potere imposto: "Shakespeare ci costringe a restare in sospenso [...] nell'impossibile copresenza di prospettive antitetiche; egli ci invita a vedere nello stesso momento entrambe le facce della medaglia cinica e, nel fare questo, capire che il gioco del suo continuo capovolgimento di significato avviene in noi" (Hershinow 2014: 811, tr. it. mia). Questa dialettica irrisolvibile percorre tutto il *Lear*, non solo nella contrapposizione tra il cinismo di Cordelia e quello di Edmund e delle sorelle, ma si incarna in maniera grottesca in un solo personaggio, ovvero nel Fool, non a caso controfigura di Cordelia. Il Fool sta a Lear come Diogene sta all'imperatore Alessandro: *parresiastes* tipico, perché unico personaggio a cui è concesso dire la verità seppur sotto forma di indovinelli e arguzie prosaiche, il Fool è l'unico personaggio che Lear continua ad amare nonostante tutto: "Il Matto ama Lear e Cordelia e ne viene ricambiato; per il resto, è una sorprendente miscela di amara saggezza e arguto terrore" (Bloom 2001: 392).

Contrariamente a quelle di Cordelia, le parole dell'amato Fool sono accolte dal re con benevolenza, come se Cordelia, sparendo dalla scena, si sia dovuta trasformare per accompagnare il re nella sua di-

scesa verso l'inferno della senilità e della pazzia. Nelle vesti di Cordelia, il *free speech*, ovvero il parlare schiettamente e con verità, non era accettato dall'orgoglio autoritario, mentre questo stesso cinismo diventa vitale quando passa attraverso le vesti del Fool. Per questo Hershnow insiste sull'ambivalenza del cinismo shakespeariano, perché mantiene tale doppiezza senza mai risolverla esaustivamente.

La grandezza dell'opera shakespeariana va però ben oltre, perché ai personaggi fin qui passati in rassegna sotto la lente dell'interpretazione cinica ne viene aggiunto un altro, forse il solo che Lear riconosce esplicitamente in quanto "filosofo": si tratta del *Poor Tom*, ovvero delle sembianze assunte da Edgar per fuggire alla persecuzione pilotata da Edmund. Hershnow evidenzia come nella descrizione del Povero Tom, e nei termini che il re ormai privo di ragione utilizza per identificarlo, emerga il profilo di Diogene di Sinope. Che Lear riconosca saggio tebanico, filosofo e gran pensatore il Povero Tom, osserva Hershnow, non significa identificarsi con Alessandro Magno, perché Tom non è affatto Diogene: Lear stima in Tom la pratica cinica ascetica che rifiuta l'autorità esclusivamente nell'assunzione della miseria e della brutta animalità come forme di redenzione dell'orrore tragico della vita.

Nelle lezioni che compongono *Discorso e verità nella Grecia antica* di Michel Foucault, volume che raccoglie le lezioni che il filosofo francese tenne nel 1983 all'Università di Berkeley, ciò che risalta è l'inevitabile vicinanza con alcune delle tesi di Sloterdijk sulla dialettica del cinismo. L'argomento di queste lezioni è la *parresia*, concetto che nel corso della tradizione occidentale e in epoca cristiana ha mutato profondamente il suo significato rispetto a quello assunto in epoca classica: la *parresia* è lo strumento verbale attraverso il quale si esprime la perfetta coincidenza di opinione e verità. Qui non si tratta di indagare il concetto di verità e di discutere le questioni del relativismo: ciò che qui interessa è la sovrapposizione fra ciò che si dice e ciò che si pensa, ovvero ciò che si sa essere la verità, ciò che si è convinti sia la verità. La *parresia*, se nei secoli successivi è diventato sinonimo del "dire ciò che viene in mente", ovvero sinonimo di sproloquiare, per i greci invece è dimostrazione di coraggio e capacità di accettare il rischio, perché esso è piuttosto sinonimo di franchezza e coerenza: il dire, il vivere e il pensare arrivano a coincidere perfettamente nello stesso soggetto. Proprio a tal proposito, Foucault distingue nettamente la *parresia* – intesa come il "parlar chiaro" – dalla retorica: "Mentre la retorica fornisce al parlante strumenti tecnici per aiutarlo

ad avere il sopravvento sulle opinioni dei suoi ascoltatori (*indipendentemente* dall'opinione personale del retore su ciò che egli sta dicendo), nella *parresia* il *parresiastes* agisce sulle opinioni degli altri manifestando loro il più direttamente possibile ciò che egli effettivamente crede" (Foucault 2005: 4).

Le tecniche di persuasione adottate da Gonerill, Regan e dallo stesso Edmund quando riesce a raggirare tanto il fratello quanto il padre appartengono proprio alla retorica, ovvero a quella dimensione cinica regressiva che infatti viene ben teorizzata ed esposta da Edmund nel suo monologo rivolto alla natura come unica dea, dove dichiara esplicitamente la sua avversione alle convenzioni sociali. Tanto a Lear che a Cordelia si contrappone quest'altra geniale invenzione di Shakespeare, ovvero Edmund, lui sì incarnazione piena del cinismo del dominio, espressione della volontà che rifiuta i limiti della morale e del sentimento:

Edmund ci affascina; supera anche Iago, perché è uno stratega e non un improvvisatore. È il personaggio più freddo dell'intera produzione shakespeariana, proprio come Lear è il più turbolento dal punto di vista emotivo, ma il bastardo di Gloucester esercita un'attrazione irresistibile [...] è il più sublime tra i cattivi giacobini, gelido, sofisticato e troppo disinteressato per un machiavelliano che avrebbe ottenuto il potere supremo se non fosse stato per il trionfante ritorno di Edgar [...] Edmund non ha alcuna passione; non ha mai amato e non amerà mai nessuno. Da questo punto di vista, è il personaggio più originale di Shakespeare. (Bloom 2001: 397-401)

Così infatti si esprime Edmund: "noi, nella gagliarda clandestinità della natura, / abbiamo una carica più ricca di fiero vigore / di quanta se ne impieghi per creare, in un letto / pigro, stanco e stantio, un'intera tribù di scimuniti, / generati fra il sonno e la veglia" (Shakespeare 1976: 1.2.11-5); "Perché dovrei / acconciarmi a dannate convenzioni, permettendo / alla sofisticheria della gente di diseredarmi" (Shakespeare 1976: 1.2.2-4), e proprio a partire da tali parole Edmund incarna pienamente il profilo del neocinico nei termini sloterdijkiani: "Il neocinico sa benissimo come stanno le cose: anzi lo sa meglio di chiunque altro, perché è privo di illusioni e perché è pronto a cogliere le occasioni al volo, sotto qualsiasi aspetto e in qualsiasi modo si presentino" (Sloterdijk 1992: 9).

Sempre Kent, non a caso figura positiva del dramma, dice di se stesso rivolgendosi a Cornovaglia: "Signore, io faccio professione d'essere schietto" (Shakespeare 1976: 2.2.91), dove essere schietto è

la traduzione di *be plain*, più letteralmente "essere chiari", ma questa chiarezza o franchezza così viene insultata e vilipesa da una delle figure più terribili dell'opera, ovvero proprio da Cornovaglia: "Costui è uno di quelli / che, avendo avuto lodi per la sua brutale franchezza, / adesso fa il villano impertinente, e forza il suo contegno / contro la sua natura. Non può adulare, lui! / Animo onesto e schietto, perciò deve dire pane al pane! / Se l'accettano, bene; se no – lui tanto è schietto" (Shakespeare 1976: 2.2.95-101). Qui, risulta evidente l'attivazione della dialettica del cinismo e la trasfigurazione del significato della *parresia*, perché in queste parole è come se si riassume la trasformazione storica avvenuta nel trapasso dalla cultura classica al pensiero cristiano a proposito proprio della *parresia*: la franchezza diventa "brutale" ed essere schietti arriva a significare essere "villani impertinenti", non più spiriti coraggiosi e rivoluzionari. In questi termini, Kent vorrebbe bearsi in maniera ipocrita della sua schiettezza, dicendo pane al pane, e l'incapacità di adulare viene accusata di essere cieca e oltraggiosa da un personaggio negativo e maligno dell'opera.

Con Tom non è in gioco la *parresia*, ovvero la coerenza e il discorso della verità, che per il re restano insostenibili e che vengono concessi solo al Fool; il Povero Tom non offre insegnamenti e non fa accuse al re, ma è un grande filosofo perché offre un modo di vita, perché il suo comportamento si pone come modello possibile (per quanto delirante e inconcepibile) di esistenza capace di opporsi alla tragedia della vita. Per questo, di contro alla convinzione esplicita di Lear (la convinzione di un uomo distrutto dal dolore e ormai mentalmente insano), come abbiamo detto la figura che incarna pienamente il profilo cinico di Diogene è il Fool. Quando quest'ultimo dichiara "La verità è un cane da chiudere in canile; va scacciata a frustate" (Shakespeare 1976: 1.4.109), la sua proposizione assume un senso metatestuale, dal momento che è proprio il Fool a incarnare la figura cinica del dispensatore di verità. Una figura però caratterizzata da un paradosso logico: il folle può dire la verità a differenza di Kent e Cordelia ed avere l'approvazione e l'affetto del re perché appunto folle, quasi appagando l'assenza scenica di Cordelia in una trasformazione; nello stesso momento però Lear approva Tom come modello di esistenza e fa di Tom l'autentico filosofo, continuando a rigettare la verità detta e preferendo la verità agita. Così il Fool, attraverso la celebre battuta "Da nulla non si cava nulla" (Shakespeare 1976: 1.4.130-1), in maniera drammatica ripete una frase pronunciata da Lear contro Cordelia

all’inizio della tragedia: “Il Fool offre una forma a entrambe le alternative della pragmatica del libero parlare. Egli è al contempo il consigliere coraggioso e inequivocabilmente corretto e anche un tipico personaggio umoristico, il tipo di persona che parla con la pancia e che pertanto non ha nulla di legittimo da dire” (Hershinow 2014: 827, tr. it. mia).

La critica che il Fool rivolge al suo padrone è dura e radicale, e, come Hershinow mette in evidenza, se Cordelia e Kent erano tacciati di superbia e di orgoglio, ora il Fool viene accusato di essere “cattivo”, “amaro” (*bitter*); come se Lear definisse crudele il suo Fool solo quando percepisce che le buffonate e le critiche del Fool sono rivolte a lui, seppur declinate alla terza persona.

3. Il cinismo di Cordelia: la catastrofe in nome della schiettezza

Hershinow perciò è consapevole che la grandezza dell’opera di Shakespeare è nella capacità di restituire tutta la complessità del cinismo e del libero parlare: “I severi e pungenti Fools di Shakespeare servono a destabilizzare il nostro attaccamento ad un’unica comprensione del discorso libero e impavido, per farci fare esperienza in maniera illuminante della nostra propria instabilità di valutazione” (Hershinow 2014: 830, tr. it. mia). In fondo, si tratta della medesima irrisolvibile dialettica che permea l’intera opera shakespeariana, e che si declina nel binomio amore/morte o, come sostiene Jan Kott, nella copresenza di dimensione tragica e dimensione grottesca:

La situazione tragica si trasforma in grottesca quando entrambe le alternative della scelta imposta sono altrettanto paradossali, assurde o compromettenti. Il protagonista deve giocare pur avendo il gioco avverso. Tutte le vie d’uscita possibili sono cattive, però non può smettere di giocare. Anche smetter di giocare è una via d’uscita, una cattiva via d’uscita. [...] Del mondo tragico non è rimasta che la situazione della “colpa incolpevole”, della sconfitta necessaria e dell’errore necessario. Ma l’assoluto ha cessato di esistere. È stato sostituito dall’assurdità della situazione umana. Questa assurdità non consiste nel fatto che i meccanismi creati dall’uomo sono, in certe circostanze, più forti o addirittura più intelligenti di lui. L’assurdità consiste nel fatto che essi creano una situazione obbligatoria, che costringono ad un gioco in cui la probabilità di una sconfitta totale cresce continuamente. (Kott 2004: 99-100)

La dialettica del cinismo è ben messa in evidenza anche da Massimo Cacciari, quando sottolinea come Cordelia ed Edmund siano due facce della stessa medaglia; se infatti Edmund è "un grottesco pseudo-Machiavelli" e "Il suo 'eccedere', come per Lear, come per Gonerill e Regan, non conosce altro limite che la morte" (Cacciari 2015: 13), Cordelia è accusata dell'assoluta incapacità di "fingere", anche là dove si tratta di salvare il bene comune: "si scatenino pure le forze demoniache, purché *io* non ne venga contaminata. Impraticabile utopia. [...] la natura di entrambi è *incontenibile*, non ammette maschera o freno" (Cacciari 2015: 20). Cacciari ha ragione quando sottolinea l'inadeguatezza della cieca coerenza di Cordelia, che determina l'apocalisse sacrificando la prassi a un presunto valore astratto e superiore quale quello della verità: "Non trova altro modo di *distinguersi* dalla ipocrisia delle sorelle se non con l'antitesi assoluta. Non è segno questo di una volontà incoercibile di emergere, di *eccedere*? Il suo amore è reale, ma perfettamente inutile, nulla salva, come nulla salvano le 'fami' delle sorelle e di Edmund" (Cacciari 2015: 19). Se si tratta di vero amore per il padre, è un amore che non serve a nulla, anzi stridendo con la verità e la coerenza è causa della catastrofe; e se Lear non è Salomone, d'altro canto non è neppure Alessandro Magno, che nei confronti del cinico per antonomasia, ovvero Diogene dei cani, era stato particolarmente rispettoso perché ne riconosceva la forza di quella schiettezza che per Lear è invece insulto e insubordinazione all'autorità. Possiamo aggiungere, come abbiamo visto, che la tolleranza di Lear si esprime solo col Povero Tom e col suo Fool. Attraverso Diogene dei cani, il fondatore ideale di quella ragion cinica di cui ci parla tanto Foucault quanto Sloterdijk, torna in campo il cinismo, svincolato dalla retorica e legato invece proprio alla *parresia*, a voler confermare il suo risvolto dialettico progressista e rivoluzionario: la *parresia* cinica è scandalosa, perché schiettamente mette a nudo la verità delle cose, privandole e spogliandole delle sovrastrutture ideologiche e retoriche; è la *parresia* che caratterizza Cordelia e il suo *alter ego* sfrontato, ovvero il Fool, personaggio a sua volta assimilabile proprio a Diogene. Il celebre dialogo e incontro tra Diogene e Alessandro Magno ce lo racconta: il divino imperatore re del mondo rimane in difficoltà dinanzi alla franchezza del miserabile filosofo, rinchiuso in una botte e ridotto a chiedere l'elemosina. Diogene è infatti l'unico a dire la verità ad Alessandro, ovvero a mettere a nudo la sua miseria smascherando l'inconsistenza della sua presunta regalità divina, e così facendo acquisisce più dignità del numero infinito dei suoi

adulatori. La *parresia* diventa una pratica del vivere: non più uno strumento dialettico, ma un autentico modello di esistenza, coraggioso perché capace di sviluppare l'odio e l'antipatia degli altri fino all'isolamento; come non assimilare a tale modello di esistenza la stessa Cordelia quando dichiara "io non ho l'arte disinvolta euntuosa / di dire senza intenzione di fare, perché quel che intendo / lo faccio prima di dirlo" (Shakespeare 1976: 1.1.226-8)?

Evidenziamo a questo punto il paradosso costitutivo dello spirito cinico, dal momento che il cinico, da quanto abbiamo delineato fino a questo punto, è sia colui che mente, sia colui che dice la verità: se entrambi sono cinici, è proprio in tale ambiguità che si sviluppa l'analisi dialettica di Sloterdijk. Non a caso, Lear dimostra nel suo sviluppo la corrispondenza e la quasi identità di "coerenza" e "follia", e l'ambito nel quale tali categorie si scambiano le parti non può non essere quello del linguaggio. Questa dimensione sarà quella di un altro cinico esemplare della produzione shakespeariana, ovvero Iago, cinico votato al caos che Bloom non a caso accomuna ad Edmund: "Il trionfalismo è il lato più spaventoso ma anche più intrigante di Iago" che è pari solo ai "rari momenti in cui Edmund si abbandona all'autocelebrazione" (Bloom 2001: 354).

Il *kinismo* non mira al dominio o alla ricchezza, perché esso è un oltraggioso strumento di schiettezza, capace di mettere in evidenza la nudità di ogni re: se le regole dello spettacolo e dell'immaginario mercantile sono incoerenti, e sono ciniche perché la verità preferiscono occultarla o plasmarla a loro vantaggio, il cinismo rivoluzionario erede della lezione di Diogene sbriola le convenzioni che danno legittimità e lustro alle istituzioni e alle autorità religiose e civili, dicendo la verità. E fa questo attraverso la perfetta adesione di parola e realtà: qui si registra il collegamento tra cinismo e passione per il reale, perché il cinico moderno reintroduce il reale spogliato della sua falsità ideologica, mettendolo in evidenza per quello che è. Se da un lato cinismo e realismo sono due facce della stessa medaglia, dall'altro però è evidente che "sfruttare" cinicamente il realismo è una pratica specifica di chi persegue il successo: dire a tutti i costi la verità, senza filtri o mediazioni, non è sempre la soluzione morale più auspicabile. E, d'altro canto, Shakespeare ci insegna che è impossibile definire in maniera ufficiale e chiara il punto di rottura dopo il quale il *kinismo* si rovescia in cinismo: "sincerità in quanto capacità di 'dire' la verità, venne dal *kinismo* collegata al coraggio, alla sfrontatezza e al rischio personale, il progresso della verità è entrato in una tensione

morale prima d'allora ignota, secondo un fenomeno che chiamo *dialettica dello scatenamento*" (Sloterdijk 1992: 68).

Bibliografia

- Bloom, H., *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo* (1998), Milano, Rizzoli, 2001.
- Cacciari, M., *Re Lear. Padri, figli, eredi*, Caserta, Saletta dell'Uva, 2015.
- Di Giacomo, G., *Estetica e letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Foucault, M., *Discorso e verità nella Grecia antica* (1983), Roma, Donzelli, 2005.
- Hershinow, D., *Diogenes the Cynic and Shakespeare's bitter Fool: the politics and aesthetics of free speech*, "Criticism", n. 56, 4 (2014), pp. 807-35.
- Kott, J., *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), Milano, Feltrinelli, 2004.
- Shakespeare, W., *Re Lear*, tr. it. di G. Melchiori, in *Le tragedie*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori, 1976.
- Sloterdijk, P., *Critica della ragion cinica* (1983), Milano, Garzanti, 1992.

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