

Presentazione de **LE VIE D'EUROPA 2017** (Firenze, 26 settembre 2016)

Shakespeare: *Who is it that can tell me who I am?*

Intervento: *Edoardo Rialti*.

Il mio è il contributo del “diavolo”, nel senso che, facendo parte di quella orrida categoria su cui i teologi da secoli discettano se abbiano l’anima o no (altro che gli indios!), i critici letterari cioè, spero di poter portare un contributo, lavorando da critico e da traduttore; ma in fondo il lavoro del critico vero e del traduttore vero è quello che ci accomuna tutti, cioè quello del lettore. Un critico vero, tendenzialmente, non è altro che una persona che non fa altro che leggere e rileggere; il traduttore non fa altro che leggere e rileggere. Vorrei dunque condividere con voi la mia esperienza di lettura del testo, proponendovi alcune chiavi di accesso.

Vorrei dunque iniziare ancora una volta citando un “diavolo”, un diavolo però caro a Diesse, perché nel mondo terribile dei critici letterari ci sono delle eccezioni che in realtà sono i testimoni del fatto che c’è un altro modo (ed è il più profondo, vero e duraturo) di fare critica, di vivere il rapporto col testo come approfondimento culturale, modo che non è quello dell’analisi che seziona per distruggere (per dirla con Wordsworth), ma è appunto quella di una immedesimazione, di un ascolto, di un amore.

Molto spesso a Diesse è stato citato un grandissimo critico come George Steiner, autore di “Vere presenze” e di quel libro commovente, intitolato *Errata*, un’autobiografia dove dice dove è che ha sbagliato come critico letterario, come Agostino nelle *Ritrattationes* (sono libri inimmaginabili come ampiezza intellettuale).

George Steiner, che in *Vere presenze* scrisse un intero libro contro la cultura del commento (quindi in realtà è assolutamente simpatetico con il fatto che il testo non è un “pretesto”), in una sua pagina bellissima, nel IV centenario di Shakespeare, disse questo

(che secondo me è un tributo commovente): «Le parole con cui cerchiamo di rendergli omaggio sono sue. Cerchiamo nuova celebrazione e troviamo eco: Shakespeare ha una sua presa profonda sul nerbo del nostro discorso. Le forme di vita da lui create danno voce alle nostre esigenze interiori. Ci sorprendiamo a sussurrare il desiderio come Roméo, all'angolo della via, cadiamo in preda della gelosia nella cadenza di Otello, trasformiamo in Amletti i nostri enigmi; i vecchi si infuriano e barcollano come re Lear. Shakespeare è la casa comune dei nostri sentimenti».

A partire da questo, oggi, viste le opere scelte quest'anno da Diesse per lavorare coi ragazzi, oggi facciamo la *pars destruens*, nel senso delle tragedie e la volta prossima "miglior etere spiriamo" con le commedie. Oggi vorrei fare *Re Lear* e *Macbeth* e fornirvi alcuni criteri di lettura che poi hanno ovviamente, in maniera inversa, peso e valore per le commedie.

Perché dico questo? Perché la differenza fra le commedie e le tragedie non è semplicemente data dal fatto che alcune vicende vadano a finire bene e altre a finire male; una versione molto banale per definire la differenza tra commedie e tragedie in ambito teatrale è che la commedia è una situazione che inizia male, con un problema, e finisce bene (per questo Dante chiama la sua opera *Comedia*, non perché sia un'opera leggera, ma perché comincia nella selva oscura e termina nella candida rosa); mentre la tragedia è un'opera che inizia bene e finisce male o inizia male e finisce peggio, come *l'Edipo re* che comincia con la peste e finisce con l'accecamento. Però in realtà questa, che è una visione un po' riduttiva della definizione della tragedia e della commedia, in Shakespeare si colora di un valore aggiuntivo. Ancora una volta è stato sottolineato molto bene da un grandissimo studioso e scrittore e critico canadese, Northrop Frye, che in *Fools of Time*, un libro famosissimo, definisce la tragedia e la commedia a partire dalla trama di rapporti che vediamo alla fine dell'opera.

Vi spiego: le opere a lieto fine sono quelle che rinsaldano, alla fine, i rapporti e l'io. Cosa voglio dire? Alla fine di una commedia ci sono rapporti rafforzati fra persone diverse: di solito le commedie terminano con le due modalità fondamentali di Shakespeare: il matrimonio, due famiglie che si uniscono o un'identità ritrovata di un figlio perduto. Pensate a *Racconto d'inverno* o a *Molto rumore per nulla* dove c'è un'unione, che è un rafforzamento della comunità e dei singoli coinvolti. Le tragedie più drammatiche e terribili

di Shakespeare sono invece delle storie in cui alla fine ciò che emerge è uno squarciarsi, un dilaniarsi un tagliarsi dei rapporti che rafforzano l'isolamento dell'io.

Alla fine di una tragedia, le persone coinvolte, soprattutto il protagonista, sono più lontane da coloro con cui erano legate all'inizio della storia e questo le rende anche più lontani da se stessi: è la grande domanda di re Lear che avete scelto come perno di quest'anno. La tragedia rafforza l'isolamento, la commedia rinsalda i rapporti. Ci sono tre modalità di isolamento, di ferita che viene inferta in una dinamica tragica, in una dinamica di male e di sconfitta della persona.

La tragedia è un'esperienza di sconfitta, ma non è appena una sconfitta politica, perché si può perdere dal punto di vista politico o anche storico, ma non perdere dal punto di vista esistenziale. Ci sono tre modalità di tragedia: **isolamento politico/comunitario**, pensate all'*Amleto* che inizia con una situazione che sembrerebbe una mera transizione politica (morto un re se ne fa un altro, come è normale che sia), ma che in realtà nasconde una situazione tragica perché il re è stato assassinato, quindi è un passaggio violento, coperto, e il dramma di Amleto è quello di dover agire da vendicatore - giustiziere in una società che apparentemente sta bene: «C'è del marcio in Danimarca», ma non lo sa nessuno, perché Amleto ha ricevuto l'incarico da un fantasma, non da qualcuno che era vivo e ha visto l'omicidio. **Isolamento sociale**: pensate in *Otello*.

Tutto il dramma di Otello è la tragedia di un uomo che si è inserito in una comunità diversa dalla sua e che, per l'operazione sistematica di Jago, ripiomba in tutti i più terribili e tenebrosi stereotipi di cui quella società l'avrebbe colorato: "tu sei un selvaggio che strangola le donne" e alla fine Otello, da uomo coraggioso, diventa la parodia di quello che gli altri di lui pensavano inizialmente, cioè "l'altro".

Isolamento identitario: re Lear e Macbeth, che adesso andremo a vedere. Macbeth è una tragedia così nera, come ben sapete, da abbracciare tutte e tre queste fasi. Quindi oggi: discesa all'inferno, allacciate le cinture!

Precisazione a seguito di una richiesta di chiarimento: Ho usato comunitario e politico insieme, per dire una società grande, quello dello stato, dell'ordinamento, di come il mondo funziona; sociale l'ho riferito alla vita di tutti i giorni; ad esempio Otello non è una

tragedia politica, come l'Amleto, è una vicenda trasversale alla società, è la storia di come uno straniero viene concepito in una società.

Re Lear: attenzione alle parole, cosa su cui si può lavorare anche con i ragazzi.

Tre parole, anzi quattro ricorrono continuamente in quest'opera. La prima coppia di parole che cozzano l'una con l'altra sono: **tutto** (*all*) e **niente** (*nothing*). Re Lear, all'inizio dell'opera, pensa di essere tutto, è un monomaniaco che pensa e vuole sentirsi idolatrare dalle persone intorno a lui, al punto da decidere questa follia strana, assurda di essere re de iure, ma non re de facto e vuole dividere il regno non a partire dal merito o dalla convenienza, ma dalla adulazione, per cui spartisce il regno con le figlie in questo modo. Tutta l'opera del *Re Lear* è un'opera in cui da questa idolatria per cui si vorrebbe far incensare (egli sbatte poi il naso in maniera terribile e spaventosamente traumatica, perché poi è un uomo molto anziano) all'esperienza di essere un bel niente. Lear dovrà fare l'esperienza di essere un niente per riscoprire di essere qualcuno: il Lear che era per Cordelia. Avete presente che Cordelia (la figlia buona) è: *coeur de Liar*, in francese: il cuore di re Lear. Shakespeare pone dunque l'opposizione tutto/niente.

Un'altra parola essenziale è **natura**, in una duplice accezione, positiva e negativa e. Da una parte in *Re Lear* c'è l'orrore per l'atteggiamento innaturale che il male provoca nei rapporti fra le persone: avete presente quello che il marito buono (o meno debole) di una delle due sorelle dice: "queste donne non sono donne, sono degli squali; se si andasse avanti così gli uomini e le donne si sbranerebbero gli uni gli altri!" In questo c'è qualcosa di spaventosamente innaturale. Quindi in questo senso c'è un appello ai rapporti di natura come a dire: la realtà vera dei rapporti tra gli uomini è una cosa e spesso noi, per ambizione, adulazione, crudeltà e tornaconto, feriamo tutto questo. Dall'altra parte, però, all'interno della storia c'è un'altra lettura della natura che Shakespeare avversa profondamente che è quella rappresentata da Edmund, il figlio bastardo, che è l'altro grande malvagio nell'opera. Vi ricordate che ci sono due trame che si fondono, si riflettono e s'intrecciano: c'è la grande storia di re Lear con le tre figlie e poi c'è la storia del conte di Gloucester con i due figli maschi (è un incrocio in cui Shakespeare infonde il folklore perché è l'origine di Cenerentola, con le due sorelle cattive e la sorella buona e le storie di.....dell'Arcadia).

Re Lear con le tre figlie è come l'immagine dell'ordinamento cosmico; il conte con i due figli è epitome minore, come a dire: *questa storia ci riguarda tutti, grandi e piccoli, alti e bassi, chi ha i figli, chi ha le figlie...*

Edmund, la prima volta che viene presentato dice: «Natura tu sei la mia dea» e improvvisamente si lancia in una sparata durissima contro l'astrologia, ma bisogna stare attenti: qui Shakespeare non sta attaccando i maghi, ma l'avversione all'ordinamento universale; per chi ha seguito la scorsa edizione de *Le vie d'Europa* dedicata a Shakespeare, ricorda che ne *Il mercante di Venezia* la musica dell'universo è un'immagine del grande ordinamento gerarchico del mondo, la «gloria di Colui che tutto move» per dirla con Dante. Per cui Edmund nel dire «Natura tu sei la mia dea, io sono nemico delle stelle» fa un'affermazione dell'uomo nuovo, che vuol essere artefice del proprio destino, contro questo grande concerto dell'universo.

L'altra parola del *Re Lear* è **folia**. Folle, follia: grande tema non soltanto di Shakespeare, sempre (pensate l'*Amleto*, lo vedremo quando faremo *Molto rumore per nulla* dove gli scemi scoprono l'inghippo), ma grande tema fondamentale del Rinascimento. Faccio sempre notare che il Rinascimento è stato momento di grandissima crisi, di grande trasformazione: della società, della conoscenza di sé, del mondo, (paragonabile di fatto soltanto alla fine dell'Ottocento, inizi del Novecento con la teoria della relatività, la psicanalisi): c'è la scoperta dell'America, la riforma protestante, l'ordinamento nazionale e non è un caso che tutti i grandi intellettuali del Cinquecento e del Seicento si sono interrogati sulla follia: il *Don Chisciotte*, *L'elogio della follia*, *L'utopia*, *L'Orlando furioso*, *L'Amleto*, Pascal con l'inizio dei *Pensieri*... c'è un'enorme domanda su chi è pazzo e chi non lo è: che cosa vuol dire saggezza? Che cosa vuol dire follia? Qual è il vero modo di conoscere sé e il mondo? Domanda appunto anche di Cervantes, l'altro grande scrittore degli stessi anni di Shakespeare che prova a investigare il mondo con un pazzo, don Chisciotte, esattamente come Shakespeare lo fa con Amleto.

La follia è il grande tema del Rinascimento (tipicamente cristiano nel senso erasmiano del termine, cioè dell'elogio della follia) che si intreccia nel *Re Lear* con l'altro tema più antico (già della tragedia classica, edipico) della cecità.

Nel *Re Lear* abbiamo il pazzo e il cieco: un re che diventa pazzo, accanto a un pazzo, e un conte che diventa cieco, ma che in realtà era molto più cieco quando ci vedeva benissimo.

Questi elementi percorrono tutta l'opera, hanno ovviamente il loro perno in quella scena fondamentale che è il vero e proprio cuore dell'opera che è il temporale centrale. La tempesta in Shakespeare (fino all'ultima opera: *La tempesta*, significativamente) è una cosa che lo interroga molto. Non è un caso che Nadia Fusini abbia da poco scritto un bel libro su Shakespeare che si intitola "Vivere nella tempesta" perché appunto Shakespeare ha questa percezione (di cui la tempesta climatica è come un'immagine) del fatto che l'uomo spesso è investito da un radicale sconvolgimento delle cose. E che questo è ovviamente una disgrazia, ma è anche un'occasione fondamentale per rimettere a tema ciò che conta veramente. *Re Lear* è purificato da quella pioggia che lo flagella, che lo denuda. Vi faccio notare una cosa: la scena iniziale del *Re Lear* è una scena di adulazione idolatrica di un feticcio, cioè *re Lear* chiede alla corte, alle persone di recitare un copione che ha scritto lui da tutta la vita, che è il copione della sua vanità, eppure in questo grande concerto, che suona la musica che lui si è fatto e che ovviamente (ironia) alle persone che ha intorno non importa niente (*Gonerilla* e *Regana* non vedono l'ora di mandarlo in casa di cura) l'unica che veramente gli vuole bene è anche l'unica che spezza la musica; ricordate l'espressione di *Cordelia*: «lo vi amo quanto è il nostro rapporto, né più né meno».

Questo tra l'altro in quegli anni è un elemento molto controverso nel dibattito:

Shakespeare gioca su un tema enorme, perché ricordate che quello in cui Shakespeare compone è un momento in cui in Inghilterra la monarchia si sta arrogando di nuovo il principio della teocrazia: *Elisabetta* non è più soltanto la regina, ma è anche il capo della Chiesa d'Inghilterra. Quindi a proposito del tema delle prerogative del monarca e dell'obbedienza Shakespeare sta dicendo una cosa molto interessante, vera sempre: in qualunque regime, spesso le persone più devote a una società non sono quelle che la adorano, ma quelle per cui quella persona, quelle istituzioni sono quello che sono, né più né meno.

Ed è un'ironia non da poco che sarà proprio l'apparentemente ingrata *Cordelia* a essere quella che racconterà *Lear* e che lo salverà. Però in realtà tutto questo *Lear* non lo vede e, ricordate, c'è un'altra cosa che Shakespeare ha molto chiara: chi ti vuole bene è chi ti dice

la verità, anche a costo che questa possa suonare molto amara. Kent ha il coraggio di dire a re Lear: «Cosa credi di fare, vecchio pazzo? Tu sei pazzo».

Esattamente come all'inizio dell'*Edipo re* quando Tiresia dice a Edipo: «Tu sei l'unico che qui non sta vedendo come è la situazione».

Ma re Lear questa cosa non la vede: dovrà battere il naso contro un'ingratitudine che paleserà la tragicommedia, la farsa della sua vita e della sua esistenza e che trova poi il suo cuore proprio nella tempesta. Se voi leggete quel momento in cui lui ha perso il senno, le coordinate del mondo, è significativo che mentre lui sta urlando contro l'universo, quello è proprio il crinale: fino a questo momento Lear sta attaccando sempre gli altri, non accetta, non riesce a vedere che lui è l'artefice di questo ordinamento sbagliato delle cose, proprio in quel momento non è un caso che re Lear vede nell'universo tutte parole, verbi che hanno a che fare con tagliare, lacerare, squarciare. Ricordate il monologo: «Soffiate venti, squarciatevi le guance: infuriate, soffiate, voi cateratte, uragani sgorgate dal cielo e sommergete i nostri campanili, ad annegarne i galli sopra i tetti; voi fuochi sulfurei, rapidi come il pensiero, sciogliete i fulmini che squarciano le querce, scotennatemi il capo canuto e tu tuono, che tutto scuoti, schiaccia il ventre rotondo del mondo, spezza lo stampo della natura, spargi e disperdi tutte le sementi che fanno l'uomo ingrato».

Questa è la versione "vecchia" (in vecchio stile, dell'uomo invecchiato, con l'ego ipertrofico che ha) di Amleto all'inizio. Ricordate che Amleto all'inizio, quando scopre la contraddizione della realtà, dice: quanto sarebbe meglio ammazzarsi! Che però è la versione nobile e idealistica quando dice: «Il mondo è fuori di sesto. Ah, che strano destino: dovevo nascere proprio io per dargli assetto!».

Questa è la reazione di un giovane davanti al fatto che la realtà è diversa da come te l'aspetti; quella è la reazione di un vecchio: che il mondo intero venga spazzato via, perché il mondo non sta dicendo quello che pensavo io. Eppure questa tempesta che spoglia e umilia e costringe re Lear a essere un povero vecchio nudo è anche il punto in cui per la prima volta chiede al buffone: «Come stai?» si accorge che c'è qualcun altro, inizia a mettere a fuoco che c'è qualcun altro.

Chi ti ama ti dice la verità. C'è un'espressione molto bella di Tolkien ne *Il signore degli anelli* che è perfetta per Shakespeare: c'è un vecchio re, Teoden, che ha un nipote Eomer, che è l'unico che si oppone ai consigli mellifluidi del consigliere Vermilinguo.

Eomer viene cacciato in esilio, ma quando poi Teoden rinsavisce dice: "Cuore fedele può avere lingua di ribelle". Ma Gangalf, lo stregone, lo corregge dicendo: "A chi sta nella menzogna, la verità può presentare un volto distorto", sgradevole. Questo è un elemento molto importante in Shakespeare: spesso sono appunto dei sottoposti o i pazzi, gli "altri", che hanno la forza, anche sgradevole, della verità. Avete presente la funzione del giullare, del folle e del buffone nel mondo medievale e rinascimentale? Era l'unica persona che poteva dire tutto quello che le passava per la testa, anche al re. Shakespeare prende questo come un elemento esistenziale, il corrispettivo del servo che durante i trionfi del condottiero romano gli sussurrava per tutto il tempo: «Ricordati che sei mortale».

Questa funzione di richiamo di un altro a quello che è il vero ordinamento della realtà e la funzione di Cordelia nel *Re Lear*, sono assolutamente sovrapposte; non a caso in scena non compaiono mai contemporaneamente, perché? Perché erano interpretati dallo stesso attore. Sapete no che le parti delle donne venivano recitate dagli uomini e delle ragazze da ragazzi giovani. Shakespeare vuole così tanto sottolineare questa cosa che quando re Lear torna sulla scena, folle di dolore perché Cordelia è stata ammazzata, che cosa dice? «Il mio povero folle è impiccato», ma non è il buffone: sta parlando di Cordelia, lui sovrappone Cordelia e il buffone.

L'altro grande tema del *Re Lear* (sono spunti che vi voglio lasciare, poi li approfondirete) è che Shakespeare lo ambienta volutamente in una dimensione precristiana: questa è una Britannia pagana (ma non amorale) per porre una grande domanda. Gli dei (il divino, la divinità) compaiono due volte all'interno del testo, in due versioni assolutamente diverse: da una parte, vi ricordate, l'espressione per cui viene detto: «Gli dei sono dei bambini che si divertono a torturare mosche» che è un'espressione ripresa dall'*Edipo re* dove veniva a sua volta detta. E questo è un modo in cui si può leggere la storia, perché la storia di *Re Lear* è ineludibilmente spaventosa, tanto che per due secoli il finale dell'opera in Inghilterra fu cambiato: il pubblico pretendeva di raccontarla con Cordelia che viveva; era insostenibile la forza di quello che Shakespeare mette in scena. Invece è proprio quello che Shakespeare voleva, tant'è che nella prima stesura Cordelia viveva, moriva anni

dopo, a sua volta suicidandosi; però c'era un trionfo finale di re Lear e Cordelia sulle sorelle malvagie. Ma poi cambia.

Questa è una lettura della storia, ma ce n'è un'altra, stranissima, che è quella per cui re Lear stesso, alla fine del suo doloroso purgatorio, nel momento di massima sconfitta, quella in cui lui e Cordelia sono in prigione, dice una frase molto strana: «Su sacrifici come il nostro gli dei stessi gettano incenso». C'è una sorta di ribaltamento: di solito siamo noi che gettiamo incenso sulle icone, sulle statue; invece Lear a un certo punto, apparentemente nella follia, è come se dicesse che gli dei venerano, adorano sacrifici come quelli che noi uomini viviamo. E tutta la storia è percorsa da questa doppia possibilità di lettura. La storia dell'umanità è una storia di uomini sottoposti a forze capricciose che strappano le ali oppure sacrifici così spaventosi sono quelli su cui gli dei gettano incenso?

La cosa interessante però è che in *Re Lear*, alla fine della storia, il mondo che vediamo è sicuramente molto più lacerato di quello che vediamo all'inizio: il regno è in ordine e re Lear compie l'atto folle e stupido che porterà alla guerra civile e alla catastrofe. Quindi da un certo punto di vista *Re Lear* è una tragedia spaventosa: Cordelia è morta, il conte di Gloucester muore di crepacuore, è vero felicemente riconnesso con il figlio, però cieco e dopo tutto quello che gli è successo, re Lear muore di follia, in una pietà Rondanini invertita: non è una madre che tiene il figlio morto, è un padre che tiene la figlia morta. Quindi c'è un elemento di lacerazione, però c'è alla fine dell'opera un elemento importante: re Lear si è maggiormente connesso al dolore del mondo, alla fine più di quanto fosse all'inizio. Lo vediamo in un momento veramente geniale e straziante dell'opera che è quello in cui re Lear viene raccolto, pazzo, sulla spiaggia da Cordelia che, cacciata in povertà, torna come Cenerentola in pompa magna, perché torna con tutti i fasti del marito, col padiglione e ricordate cosa fa? Fa suonare della musica che in Shakespeare ha sempre una valenza di ordinamento soprannaturale. Non è un caso che nel *Pericle*, una delle ultime opere di Shakespeare, quando Pericle ritrova la figlia, dice: «Non la sentite?» Gli altri chiedono cosa e lui: «La musica».

La musica è questa connessione universale. Cordelia fa suonare al padre della musica per farlo riprendere. Quando lui la vede, dice delle cose apparentemente senza senso: «Tu sei morta, sei uno spirito, sei un angelo, io sono legato a una ruota di fuoco» che in

realtà sono profondissime, perché è vero che re Lear è legato a una prigione e che questa donna è un angelo, ma poi aggiunge: «Se hai un veleno da bere, lo berrò». Io dico sempre che questo è esattamente il corrispettivo della stessa scena di Dante con Beatrice nel Purgatorio: niente ci giudica nella vita come qualcuno che ci ama per davvero. Dante soffre molto di più (e sviene) davanti a Beatrice, che prima; anzi capisce anche tutti i suoi svenimenti precedenti di fronte al viso di un amore incondizionato e assoluto.

Come dice re Lear davanti a Cordelia: «Le altre mie figlie non avevano motivo di odiarmi, tu ce l'avevi, ce l'hai». «Se hai del veleno da bere io lo berrò» è una declinazione molto umana, molto povera del dire: se ho una penitenza da pagare, dammela, anche a costo di morire; io merito di essere punito: se hai del veleno da bere io lo berrò. Perché le altre mie figlie mi odiano senza motivo: tu ce l'hai il motivo! E a questo punto c'è uno di quei versi che solo un genio immortale può scrivere, per cui Cordelia non dice: io ti perdono, che sarebbe veramente banale e meccanico, dice: «Nessuna, nessuna ragione» che è un perdono in atto. Lei non vede neanche la questione: nessun motivo per odiarti. Lei non lo ha mai odiato, lei non lo ha mai odiato e questo, che è veramente una luce quasi insostenibile, è qualcosa che re Lear sembra di nuovo perdere nel momento in cui torna di nuovo alla ribalta, pazzo perché questo amore gratuito è stato spezzato; però a questo dolore si è connesso. *Re Lear* è la storia di un cuore di pietra che diventa un cuore di carne e che alla fine si spezza, viene lacerato, però è una lacerazione che ce lo avvicina, non ce lo allontana.

A questo si aggiunge un altro elemento importante: se ci fate caso, le tragedie finiscono spesso con degli uomini e delle donne grandissimi che sbagliano o che perdono e a cui seguono due possibilità diverse, due sfumature: o uomini da meno (pensate a Fortebraccio che arriva alla fine della tragedia *Amleto* e uno ha la sensazione che magari sarà un re migliore di Amleto, perché più efficace nel comandare, ma non sarà alla sua altezza; oppure alla fine dell' *Antonio e Cleopatra* c'è Ottaviano, sicuramente un uomo più misurato di Antonio, ma che non ha la generosità infinita di Antonio, capace, quando il suo servo lo tradisce alla vigilia della battaglia, di mandargli un regalo e il servo muore di crepacuore dalla sorpresa; questa liberalità esagerata, ma magnifica!). L'altra possibilità, cui Shakespeare tiene molto, è il fatto che spesso queste tragedie terribili si chiudono con una nuova generazione di giovani a cui è affidata la speranza, una nuova possibilità.

Questo è il motivo che rende *Romeo e Giulietta* particolarmente terribile, perché è la storia, alla cui fine c'è un gruppo di vecchi che si ritrova con due giovani morti e con il duca che dice: «Siamo tutti colpevoli di queste morti».

L'unico elemento positivo è che ognuno delle due famiglie farà una tomba all'altro morto e in qualche maniera quello che doveva essere il matrimonio a rinsaldare i rapporti diventa il funerale. Invece nel *Re Lear* c'è questo elemento importante di nuove generazioni. Pensate anche all'altra storia molto importante nell'opera: quella del conte di Gloucester che muore di crepacuore quando scopre che il mendicante che lo ha accompagnato per tutto il tragitto e che lo ha fatto apparentemente morire (una storia bellissima: questa caduta che in realtà è fatta apposta per ridargli la vita) in realtà è il figlio che lui aveva cacciato. Qui c'è questa doppia storia di due uomini vecchi i cui cuori si spezzano o per la gioia o per il dolore, però la cosa importante che viene da dire è che si spezzassero questi cuori! Avete presente che nella scena che vi stavo leggendo prima, della tempesta, c'è come l'epitome visiva di questo ribaltamento totale, per cui c'è un re spodestato, un conte che fa il servitore (che è Kent) e un nobile travestito da mendicante che è il figlio di Gloucester, per cui c'è proprio ognuno che non è il ruolo, ma proprio questa è l'occasione per una scoperta paradossalmente più essenziale di quello che siamo per davvero: quel povero uomo nudo sotto la tempesta, per cui re Lear per la prima volta prega per tutti i sudditi del reame... In quel momento egli si fa spogliare, come si fa col domestico, ma in realtà è un atto regale parodiato, ma è anche un atto, in realtà, di assunzione di umanità, perché re Lear diventa più re e più uomo nel momento in cui è un vecchio nudo e pazzo che neanche quando lo vediamo all'inizio.

Che cosa si scopre invece nel *Macbeth*, che (mentre *Re Lear* è una tragedia molto lunga e molto complessa, difficile da rappresentare teatralmente per i tanti cambi di scena) è una delle opere più brevi di Shakespeare, è concisa in un modo incredibile, con un'essenzialità vertiginosa e che, a sua volta, ha una serie di elementi straordinari. Il primo elemento tragico, terribile del *Macbeth*, che secondo me può essere interessante per lavorarci con i ragazzi, è l'espressione nietzschiana: «Attento a guardare nell'abisso, perché l'abisso guarda te».

O meglio: a forza di combattere i mostri, stai attento a non diventare un mostro a tua volta. *Macbeth* inizia la sua storia, presentato come un valoroso uomo, fedele al re, che ha

ucciso un traditore che lo voleva spodestare e alla fine diventa lui il tiranno che ha ammazzato il re che all'inizio voleva difendere e che viene a sua volta ucciso da qualcuno che vuole ristabilire l'ordine giusto delle cose. Terribile. Macbeth inizia uccidendo un altro, che era un Macbeth potenziale. ,

È un'ironia tragica: Macbeth per tutta la storia rimane un uomo straordinariamente nobile e profondo; non è Jago, che è una macchina satanica del male fin dall'inizio, inesplicabile; c'è quella domanda finale dell'Otello: «Perché l'hai fatto?» cui Jago non risponde, dice «Non di rò più nulla». È una domanda quasi metafisica, come se Shakespeare gliel'avesse fatta: c'è un livello di male a cui Shakespeare non sa dare risposta; non ci sono risposte a questo male che è stato in grado di rappresentare, perché l'elemento della gelosia e anche della rivalità è infinitamente inferiore a ciò che Jago riesce a imbastire. Non è Claudio, che pure è un uomo buono, ma è un vigliacco, che ha bisogno sempre del veleno, che avvelena il padre e il figlio; è un serpente che non vuole neanche ammettere di esserlo, cerca in tutti i modi di evitarlo. Macbeth è un uomo fondamentalmente buono. Avete presente quando viene ammazzata la moglie di Banquo e lei urla: «Sappiate che quest'uomo che adesso ci ammazza era buono, era da tutti considerato buono». Questo è un elemento terribile di *Macbeth*.

È troppo facile pensare ai mostri come a dei mostri. I mostri sono esseri umani; Hitler era un uomo, Stalin era un uomo, un uomo. Avete presente che ci fu una polemica terribile quando uscì quel film molto bello su Hitler *La caduta* che mostrava Hitler con il parkinson. E ci fu chi polemizzò perché il parkinson lo umanizzava... ma era vero che Hitler aveva il parkinson, era vero che era affezionato ai suoi cani, era vero che si commuoveva per i soldati giovani che morivano. Questo non è un elemento che ce lo rende meno cattivo, è un elemento che ce lo rende tragicamente cattivo.

Che Macbeth sia un uomo fondamentalmente buono, o meglio originariamente buono, ci fa capire altro, getta una luce molto complessa anche su altri: noi non sappiamo come era Macduff... magari anche lui era un insieme di bene e di male: gli esseri umani sono molto strani, molto misteriosi. Questo lo si capisce bene con le tre grandi parole fondamentali del Macbeth. La prima è fear, **paura** che ricorre continuamente e ricorre (e questo è terribile e straordinario) in un processo che è dalla distanza dal termine alla totale identificazione con il termine stesso: questo è l'inferno, l'inferno è quando tu diventi indistinguibile dal male

che inizialmente era una cosa diversa da te. Inizialmente Macbeth ha paura di quello che sta facendo: “lo faccio tutto quello che è degno di un uomo, chi fa di più non è un uomo.” Lui è molto consapevole, più di sua moglie, proprio perché è un guerriero, di che cosa vuol dire ammazzare qualcuno, ma il rapporto con la paura diventa un rapporto spaventosamente simbiotico; poco prima dell'assedio finale, quando ormai sta perdendo, è prigioniero nel “bunker”, come tutti i tiranni, da Hitler a Saddam Hussein, Macbeth dice una frase terribile: “Ho quasi dimenticato il sapore della paura.” Non solo, ma nel momento in cui lui, alla fine, marcia fuori, per l'ultima battaglia, in quel delirio di onnipotenza nella quale si crede invulnerabile, quando gli chiedono: «Chi sei?». Lui risponde: «Io sono Macbeth» e dicono: «Non ho mai sentito un nome più esecrabile» lui aggiunge: «Né nome più spaventoso». Lui è diventato la paura che temeva inizialmente, è diventato il mostro che non voleva diventare.

Questo si lega all'altra fondamentale coppia di termini che è: *foul* e *fair*, **bello e brutto**. Avete presente che all'inizio le streghe cantano quella filastrocca stranissima: “Bello è il brutto e il brutto è il bello”, “Foul is fair, fair is foul”. Poco dopo (e questo è sempre importante in teatro, perché è una spia) la prima battuta che dice Macbeth: “Non ho mai visto un giorno così brutto e bello” Perché? Perché Shakespeare ci sta facendo capire che il cuore di ogni uomo è questo campo di bello e di brutto, è questo campo di battaglia. Macbeth sta venendo fuori dal campo di battaglia e dice: «Non ho mai visto un giorno così brutto e bello».

C'è il potenziale da una parte e dall'altra, dentro di noi, da una parte e dall'altra. La cosa terribile in Macbeth è questo processo di buio richiesto... Avete presente quante volte lady Macbeth dice: «Che il buio non veda, che la notte non faccia vedere quello che facciamo»... questo desiderio di obnubilare, di lavarsi, di pulire, di nascondersi, questo processo di negazione dell'atto. Questo è un altro elemento importante perché il male in Shakespeare spesso è fatto da gente che è brava gente. Claudio non è una carogna come re, il fratello di Amleto padre. Quando ci viene presentato per la prima volta, è un bravissimo monarca, che amministra anche bene; il problema è che non lo era: sarei un ottimo re, se mio fratello non fosse re; sarei un ottimo re di Scozia, se Duncan non fosse il re di Scozia... C'è sempre un salto (lo dice proprio Macbeth) fra l'adesso che io sono e l'adesso potenziale e in mezzo c'è il delitto, cioè uno squarcio dell'ordinamento dei

rapporti umani veri. Avete presente cosa dice Bruto nel *Giulio Cesare*? C'è una frase bellissima, che è il cuore del dramma, sempre, del delitto politico, sociale. Bruto odia il tiranno, ma ama Cesare e dice: "Quanto sarebbe bello far sanguinare il tiranno, senza far sanguinare Cesare!". Salto tra il presente e il dopo. Se *Re Lear* è un'opera strutturata sul tutto e niente, la pazzia, la natura, tutto il *Macbeth* è legato al percorso sulla paura, sull'elemento del buio, del non voler vedere, innanzi tutto tu, quello che stai facendo: l'espressione terribile di Lady Macbeth, quando impazzisce: «Chi l'avrebbe detto che quel vecchio avesse tanto sangue!».

È come se loro cercassero di mettere la diga a questo sangue che dilaga, che dilaga, che dilaga. C'è anche un altro elemento che è la differenza fra l'adesso e il dopo. *Macbeth* è un dramma sulla percezione del tempo, quando tu tenti di essere un uomo buono o quando tu ti istradi sulla via del delitto. Tutto il *Macbeth* è basato sul fatto che andrà tutto bene quando... quando avrai ammazzato, quando avremo ammazzato quegli altri, quando ci saremo stabiliti sul trono, quando avremo ammazzato quei bambini, quando avremo stroncato la ribellione... Il futuro è l'espressione che dice la prima volta lady Macbeth al marito che torna: «Ti ho aspettato e adesso avverto il futuro nell'istante», in questo istante ci possiamo giocare una vita di felicità diventa invece una parodia del futuro. Il futuro diventa un'oasi di felicità che diventa sempre più ineludibile, il tempo diventa distorto, allucinatorio. Non è un caso che i due siano continuamente inseguiti dai fantasmi del passato, quel passato che loro vorrebbero nascondere continua a irrompere in un presente che vorrebbe essere semplicemente: adesso invitiamo gli amici a cena, adesso facciamo i re... invece queste cose che vorrebbero nascondere spuntano continuamente, perché? Perché Macbeth passa dall'essere un guerriero all'essere un assassino e c'è una bella differenza tra ammazzare i nemici sul campo di battaglia e ammazzarli di nascosto di notte. Paradossalmente questi sono molto più invincibili, perché continuano a tornare, tornano i fantasmi di coloro che hai ammazzato in questo modo, cioè non in una battaglia giusta o tentativamente giusta.

Le commedie vanno verso un'unione matrimoniale che poi diventerà positiva, pensate a *Molto rumore per nulla* oppure a *Racconto d'inverno* oppure Shakespeare ci racconta la tragedia di coppie sul nascere che poi non riescono a stare insieme: pensate a Romeo e

Giulietta che si sposano, ma poi... o a Otello e Desdemona: anche loro hanno avuto la luna di miele e poi buonanotte suonatori!

La tragedia di Macbeth è la tragedia di una coppia straordinaria, di marito e moglie di cui Chesterton diceva con una battuta molto bella, che la discussione fra lady Macbeth e il marito, infermo nella volontà: «Dammi il pugnale» è uguale a decine di conversazioni di marito e moglie che si trovano a colazione, e a chi è infermo nella volontà l'altro dice: «Dammi i francobolli, la lettera la scrivo io».

Cioè sono una coppia che funziona, sono una vera coppia, sono sposati, si amano; è la tragedia di una coppia, perché tutta la seconda metà dell'opera fa vedere che paradossalmente, mentre nella prima parte Macbeth è pieno di una serie di paure e lei è determinata, dal delitto in poi, come due iceberg che si allontanano, lui vive un determinato di percorso tragico, e lei ne vive un altro ed è straziante l'ultimo tentativo che hanno l'uno di sostenere l'altra: lei che non riesce in pubblico ad aiutarlo, perché la tragedia di Macbeth è sempre una tragedia in pubblico: ha le allucinazioni in pubblico, urla in pubblico, delira in pubblico; lei, invece, ha delle paure che sono tutte private e lui non riesce ad aiutarla. Chiede al medico: «Non c'è una medicina per aiutare mia moglie?».

Tragedia questa del *Macbeth* di un isolamento progressivo totale, per cui alla fine non rimane più alcun rapporto stabile. Vi volevo leggere quel momento terribile perché Macbeth, pur essendo l'assassino terribile che è, dentro l'essere l'assassino terribile che è, consapevole di quello che sta vivendo, ci coinvolge nella comprensione della tragedia di un uomo solo; quando lui, poco prima di morire, dice questa frase che è vera di tutti i tiranni, quando sono nel "bunker" dell'aquila, a Berlino o altrove: «Ho vissuto abbastanza, la mia vita ha raggiunto l'aridità, la foglia gialla e tutto ciò che dovrebbe accompagnare la vecchiaia, cose come onore, amore, obbedienza, schiere di amici [tutti i rapporti, vedete: è esplicito] io non debbo aspettarvi di averle, ma in loro vece maledizioni, non dette ad alta voce, ma profonde, [i tiranni sono sempre temuti di nascosto, ma è un odio profondo, adulati, ma temuti] onori tributati dalla bocca, fiato che il povero cuore vorrebbe rifiutare ma non osa». Tu non hai ottenuto quello che volevi veramente, cioè essere amato, alla fine fine. E poi, come vi dicevo prima: «Ho quasi dimenticato il sapore della paura. È passato il tempo in cui i miei sensi si sarebbero raggelati nell'udire un grido notturno e i capelli mi si

sarebbero rizzati a un racconto pauroso, come se in essi fosse dita. Mi sono saziato di orrori e il terrore familiare ai miei pensieri omicidi non mi fa più sussultare».

Terribile questo perché è il momento in cui diventi indistinguibile dal male, come i cavalieri neri di Tolkien rispetto a Gollum... E poi non è un caso che mentre il vertice della tragedia di re Lear è la tragedia di fronte alla morte della figlia, la tragedia finale di Macbeth è davanti alla moglie che si suicida. E c'è quel momento che è molto complesso nel senso che quando dice: «La regina, mio signore, è morta.» Lui dice una frase stranissima: "Sarebbe morta comunque" su cui registi e interpreti si sono interrogati tanto, perché cos'è? È la frase per cui lui è diventato talmente solo, talmente raggelato che gli è indifferente anche alla morte della moglie? O è, come spesso viene reso in maniera molto efficace anche nell'ultimo film con Fassbender e la Cotillard, bellissimo, (guardatelo è bellissimo) dove lui dice questa frase davanti al cadavere della moglie: è tanto il dolore che non riesce a dire nulla, come Ugolino: "Quietami allor per non farli più tristi, non riesce a dir nulla. "Sarebbe dovuta morire, prima o poi" sarebbe venuto il momento e attenzione perché qui c'è un momento che è uno dei vertici dell'arte di Shakespeare per due livelli: il primo è che davanti all'uomo che ha spezzato e squarciato i rapporti umani, questo è il mondo come viene guardato, questo è cosa vuol dire guardare in fondo questa strada di male e non è un caso che sia una metafora teatrale quella che Macbeth usa prima di andare incontro alla battaglia finale.

Shakespeare qui propone una modalità tragica di leggere l'esistenza disperata e nichilista attraverso una metafore teatrale. Perché Shakespeare, ogni volta che vuol raccontare qualcosa di profondo, fa appello al mondo della sua esperienza, il mondo del teatro. Pensate quando alla fine della *Tempesta* ne proporrà un'altra di letture del mondo come teatro, esattamente come nel *Re Lear*. Qui ci sta dicendo: è possibile guardare il mondo in questo modo, questa è la possibilità di male terribile e naturalmente qui rientra la questione del tempo che toccavo prima: cosa dice Macbeth di fronte al cadavere della moglie suicida e di fronte alla battaglia finale? E' di quei pezzi sconvolgenti: "Domani e domani e domani [l'ossessione] striscia a piccoli passi da un giorno all'altro fino all'ultima sillaba del tempo prescritto e tutti i nostri ieri hanno illuminato a degli stolti la via che conduce alla morte polverosa". La vita è un pendolo fra ieri e domani, non c'è mai il presente. "Tomorrow, tomorrow, tomorrow"...

Fino all'ultima sillaba parola e tempo coincidono e poi «spegniti, spegniti breve candela». Avete presente quando Otello ha davanti Desdemona, e soffia la candela e dice: «Ora spengo la luce e poi spengo la luce». Che è come dire: spengo la luce fisica e poi spengo la luce della mia vita. Che è come dire: io questa luce posso riaccenderla, l'altra no, non posso ridare la vita una volta che l'ho tolta. A sua volta Macbeth dice: «Spegniti, spegniti, breve candela» che è la candela della vita, la candela che era stata sua moglie, la candela del senso delle cose, la candela dell'umanità... e poi: «La vita non è che un'ombra che cammina, un povero attore che si pavoneggia e si agita per la sua ora sulla scena e della quale non si ode più nulla».

Questo è uno dei momenti vertiginosi nei quali un attore sta facendo un personaggio che dice di fare l'attore. (Come Amleto, vi ricordate? all'inizio Amleto dice: "Io in questi abiti ho qualcosa che supera lo spettacolo – which passeth show"). È un momento metateatrale: c'è un attore che sta dicendo che il suo dolore non è finto. Molto prima di Pirandello. C'è qui un attore che fa un personaggio che dice che la vita è un povero attore che sta agitando le braccia e lui sta davvero agitando le braccia; è un momento metafisico, altissimo. In realtà Shakespeare sconfessa o almeno dà a questa tragedia una dignità assoluta: queste parole sono dette e un significato ce l'hanno: «La vita non è che un'ombra che cammina, un povero attore che si pavoneggia e si agita per la sua ora sulla scena e del quale dopo non si ode più nulla».

E poi l'affondo metafisico che per un artista è una domanda enorme: se la vita umana che noi stiamo cercando di raccontare ha senso oppure no. «È una storia raccontata da un idiota, piena di rumore e di furore che non significa nulla». In inglese è ancora più bello perché è *signifying nothing* cioè "significante nulla", bellissimo, significante nulla.

È sempre importante quando Shakespeare usa la metafora del teatro, è la grande questione del senso del racconto e c'è però (e questo secondo me è interessante) un commovente contrasto tra quello che Macbeth dice e il come, perché queste parole sono indimenticabili nella loro tragedia, tenebrosa, però sono immense e indimenticabili; tutto si può dire di queste parole terribili tranne che non significhino niente. Lui dice che la vita non significa nulla, ma questo livello della tragedia dell'essere umano per cui uno può arrivare a dire: la vita non significa nulla, e io vado incontro alla morte non aspettandomi niente, ha invece un peso umano e semantico altissimo. È una delle cose su cui il

moralismo fa più fatica, è lo stesso motivo per cui la gente fa fatica a capire come Dante possa commuoversi per i dannati, fino a svenire; io lo dico sempre: se Dante fosse un uomo ideologico avrebbe potuto farci incontrare (chiedo scusa per la parolaccia!) degli stronzi, all'inferno, ma non li incontra. Non incontra Semiramide fra i lussuriosi che "a vizio di lussuria fu sì rotta", la veda in distanza, ma non l'incontra; incontra invece una donna dolcissima, Francesca, talmente tanto che lui sviene. «O animal grazioso e benigno»... Quando incontra l'ultimo dei mostri, il conte Ugolino, che forse si è pure pappato i figli (forse), questo parla con il linguaggio dell'Eneide, quando dice: "Tu vuoi ch'io rinnovelli disperato dolor che il cor mi preme", "Infandum, reina, iubes renovare dolorem" (Aen. II 3) parole del suo amatissimo Virgilio, che racconta una grande tragedia collettiva e invece Dante fa raccontare a Ugolino una tragedia privata con le stesse parole. Perché? Macbeth, quando va a morire in battaglia, che cosa usa come metafora? Dice: «Sono come un orso alla catena».

Sapete che nei teatri, dove Shakespeare lavorava, c'erano oltre a lui, le prostitute (una bella concorrenza!) e poi lo sport terribile per cui gli inglesi andavano a vedere gli orsi legati con una zampa al ceppo, gli lasciavano solo una zampa libera e liberavano i cani e la scommessa era quanti cani riusciva a squarciare prima di morire per i morsi. Per cui in questa metafora terribile e di brutalità anche per l'orso, però Shakespeare ci fa capire che c'è un elemento di brutalità anche per quest'uomo in trappola, alla fine, che vede gli incantesimi coi quali il diavolo, il male, lo ha sedotto, sfaldarsi uno dopo l'altro.

L'altro grande tema del Macbeth è il contrasto tra l'immaginazione che il male dà del mondo (Tu sarai re e sarai invincibile fino a che il bosco non si muove, immagine che poi Tolkien riprenderà, oppure: tu sarai invincibile tranne che per uno non nato da donna, e infatti lo uccide uno nato con parto cesareo) e la realtà che è sempre questo elemento per cui c'è nella vita qualcosa che non hai previsto e, quando tu ti affidi a questo potere quantitativo, questo altro livello in realtà emerge per la tua sconfitta e la tua disperazione. Che è esattamente l'opposto dell'atteggiamento di Amleto: Amleto va al duello finale con Laerte, il fratello di Ofelia, dicendo il contrario di quello che dice Macbeth: "Sfidiamo i presagi", va inerme, mentre Macbeth alla fine va solo con questo mondo di incantesimi, che lui ha già visto che lo hanno fregato, ma a cui si aggrappa disperatamente, rimanendo però fino in fondo con la dignità tragica, terribile di un grande combattente. "Se moriremo,

moriremo con la spada in pugno, moriremo con la corazza.” Questa è l'altra grande sfida del *Macbeth*, di farci vedere fino in fondo la tragedia del fatto che a compiere delle cose terribili non sono dei mostri lontani da noi, ma uomini e donne che, come noi, vorrebbero essere amati, capiti, che vorrebbero avere degli amici, che vorrebbero fare del bene, ma che hanno ceduto all'ambizione, al potere, a un disegno della realtà che, innanzi tutto, tradisce e rovina loro stessi.

E il *Macbeth* di tutti gli elementi che toccavo prima del tragico li rappresenta tutti, perché il regno va a pezzi, i rapporti sociali vanno a pezzi e alla fine Macbeth arriva a un'incomprensione della realtà che è l'opposto del tipo di saggezza folle a cui approda re Lear. Re Lear pronuncia delle frasi che apparentemente non vogliono dire nulla (*signifying nothing*), ma che invece significano tanto; Macbeth va incontro alla fine dicendo: il mondo, tutta questa mia tragedia terribile non vuol dire niente e le parole stesse perdono significato. E questo è l'isolamento totale, quando l'uomo non è più in grado di avere nessun tipo di rapporto con gli altri: è l'inferno supremo.

Tutti questi sono gli elementi su cui volevo parlare con voi oggi.

La prossima volta tentativamente vediamo come anche attraverso il dolore, la contraddizione e lo sbaglio sia possibile ricostruire. Non è un caso che Shakespeare nelle commedie tocchi tutti gli stessi temi che tocca nelle tragedie: l'ambizione, l'errore... ma racconta "a way out", una possibilità di uscita, in cui spesso la follia, quello che non si credeva, l'inaspettato giocano un ruolo assolutamente fondamentale e permettono una ricostruzione, attraverso il dolore dell'amore; sono purgatoriali le commedie shakespeariane: ci vuole una bella batosta che però permette questo rinsaldarsi dei rapporti umani e anche dell'identità. Macbeth alla fine è diventato un mostro, che è molto meno di quello che lui era all'inizio, quando dice alla moglie: «lo oso tutto quello che è degno di un uomo. Chi osa di più non è un uomo». Mentre la moglie... e questo è l'altro elemento terribile del loro rapporto.

Spero siano stati elementi utili e interessanti. Vi ringrazio molto.

NB: Appunti non rivisti dall'autore

diesse

FIRENZE E TOSCANA

Didattica e Innovazione Scolastica
Centro per la formazione e l'aggiornamento

DIESSE FIRENZE E TOSCANA

Via Nomellini, 9 - 50142 Firenze - Tel. 055 7327381 - Fax 055 7377104 - segreteria@diessefirenze.org - www.diessefirenze.org
Ente accreditato dal M.I.U.R. con DM 90/2003