

SHAKESPEARE E IL «DUBBIO SCETTICO»:
STANLEY CAVELL INTERPRETE DEL «KING LEAR» *

Nella nota prefazione all'edizione italiana del *King Lear* (1991), Agostino Lombardo offre una stimolante esplorazione del testo shakespeariano all'insegna del recupero dell'efficacia scenica della "parola tragica". Contrariamente a quanto sostenuto dai detrattori dell'opera, per lo meno fino al Novecento, la "parola tragica" catalizza l'azione mettendo in moto gli ingranaggi del dramma. La parola si innesta di fatto nel macrotesto del discorso drammatico. In esso ogni elemento – azione, toni, gesti, scenografia, recitazione ecc. – trova il suo particolare senso all'interno di una rete di connessioni e interazioni tra le parti, in quella che diventa una «totalità espressiva». Puntualizza ancora Lombardo:

Non c'è momento, non c'è parola del *Re Lear* che possano essere avulsi da questa totalità – non c'è parola che non si "inteatri", che non pretenda, pur nel pieno della sua intrinseca forza verbale, di essere calata nella realtà scenica – e si pensi [...] alle scene della tempesta nel terzo atto; o a quelle della finta follia di Edgar, o alla follia effettiva di Lear. Scene, tutte, che vivono in quanto "teatro" e non letteratura.¹

L'ermeneutica di Lombardo converte quel giudizio di "irrappresentabilità", che tanto ha pesato sulla fortuna scenica di *Re Lear*, in un'apologia della teatralità del linguaggio.

Fino alla celebre disquisizione di A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, (1904), culmine di un'intera tradizione critica, l'attenzione degli esegeti era in gran parte rivolta ai personaggi delle tragedie. Le generazioni successive

*) Con i più vivi ringraziamenti alla Fondazione F.lli Confalonieri che ha contribuito alla presente pubblicazione

¹) Lombardo 2002, p. xxxviii.

hanno posto invece l'accento sui procedimenti generali di espressione, metafore, simboli e immagini che conferiscono senso al discorso drammatico.

Non è un caso che proprio il Novecento abbia scongiurato la “maledizione” critica del *King Lear*, riportandolo sulle scene. A ben vedere, le qualità antinaturalistiche e le dinamiche complesse del linguaggio shakespeariano risultano essere particolarmente congeniali alla sensibilità artistica d'inizio Novecento, laddove la parola stessa da mezzo espressivo si tramuta in oggetto di rappresentazione (bastino da esempio le esperienze di Beckett, Kafka, Pound o T.S. Eliot).

Del resto, si potrebbe quasi dire che la tragedia in esame prefiguri uno scenario apocalittico che ricorda i primi decenni del Novecento, epoca in cui la violenza della storia sembra espropriare l'uomo della sua naturale capacità di “dire”, e di comunicare, provocando la dissoluzione dell'intera comunità. Il linguaggio, ora mendace, perde la propria efficacia comunicativa per ammantarsi di vacuità retorica e per logorare il senso comune, sul quale si edifica la comunità sociale. Se, come avanza Lombardo, quella del *Lear* è la tragedia del linguaggio, della parola svuotata e, con essa, della negazione del mondo interpretato dal linguaggio stesso, allora si rileggerà la dissoluzione del regno e dei legami familiari che fanno da sfondo a tutta l'opera come l'adulterazione del senso comune. In questo forte senso di disfacimento si scorgono i primi evidenti segni di quella «moderna coscienza della crisi» che sembra investire la cultura occidentale determinandone l'irrimediabile declino.

L'analisi di alcuni passi della tragedia aiuterà ad esplicitare quanto detto. Si prenda ad esempio la celebre scena del *love-test* (I, i) ove la divaricazione tra significato e significante provoca la disgregazione del microcosmo familiare e politico. A ben guardare, la tragedia non risiede tanto nell'inganno di Gonerill e Regan, quanto nella cecità “linguistica” di Lear, il quale sembra non curarsi che l'amore dichiarato dalle figlie malvagie non sia autentico, purché venga declamato pubblicamente.

Si noti come nella dichiarazione di Gonerill, la parola «love» venga talmente ripetuta da venire corrotta nella sua sostanza:

GONERIL Sir, I *love* you more than world can wield the matter;
 Dearer than eye – sight, space and liberty;
 Beyond what can be valued rich or rare;
 No less than life, with grace, health, beauty, honour;
 As much as child e'er *lov'd*, or father found;
 A *love* that makes breath poor and speech unable;
 Beyond all manner of so much I *love* you.

(I, i, vv. 54-60; corsivo mio)

Lo stesso vale per la dichiarazione di Regan:

REGAN [...] In my true heart I find she names my very deed of *love*;
 Only she comes too short: that I profess

Myself an enemy to all other joys
 Which the most precious square of sense possesses,
 And find I am alone felicitate
 In your dear highness' love.

(I, i, vv. 69-75; corsivo mio)

A Lear non interessa la verità: egli la elude, la disconosce, sembra maledirla. A nulla valgono i tentativi di quei personaggi – cui il drammaturgo sembra assegnare il ruolo di portatori della “parola vera” – che tentano di lacerare il velo della menzogna e della vuota *wordiness* dietro alla quale Lear si trincerava, rimanendone intrappolato.

Alle lunghe espressioni d'amore delle sorelle, Cordelia contrappone un laconico «nothing» che viene ribadito nonostante l'indignazione crescente del padre. Il silenzio della figlia prediletta sconquassa il piano ostinato di Lear che sembrava funzionare almeno fino a quel momento. Se all'amore falso di Regan e Gonerill egli poteva rispondere con una parte di regno, l'amore non detto di Cordelia pone il problema su un piano diverso, da quello del *discourse*, ossia della retorica di stato e di potere a quello del rapporto personale e privato; in questo modo mette a nudo la fragilità del vecchio re e il suo senso di impotenza di fronte alla vecchiaia e al tempo. Questa umana verità non può essere infatti colmata secondo la logica delle ricchezze o dei discorsi magniloquenti.

Nel seguente dialogo tra Lear e Cordelia è evidente come la parola «love» sia sostituita dal termine «nothing» ripetuto da lei, al fine di generare senso e, da parte del padre, di vanificarlo:

LEAR [...] what can you say to draw
 A third more opulent than your sisters? speak.
 CORDELIA *Nothing*, my lord.
 LEAR *Nothing?*
 CORDELIA *Nothing*.
 LEAR *Nothing* will come of *nothing*: speak again.
 CORDELIA Unhappy that I am, I cannot heave
 My heart into my mouth: I love your Majesty
 According to my bond; no more nor less.

(I, i, vv. 84-92; corsivo mio)

Nonostante le apparenze, ogni parola che Cordelia pronuncia è, in realtà, una parola d'amore. Implacabile nella sua cecità Lear la tortura spingendolo il pedale della retorica pubblica che falsifica l'amore vero. In questo “contesto” Cordelia sa benissimo che il solo pronunciarlo significherebbe svilarlo e banalizzarlo.

Lo stesso accade nella parossistica reazione di Lear di fronte alle ammonizioni di Kent, il fedele servitore i cui appelli alla ragionevolezza contro l'ingannevole seduzione verbale delle figlie diventano pretesto per cacciarlo dal regno. Già nelle prime scene Lear è l'inconscio responsabile di ciò che si può definire una diaspora dapprima linguistica e poi spaziale.

Sarà proprio lui, chiuso ostinatamente nel suo universo linguistico violento ed autoreferenziale, a bandire dal regno e dal suo cuore indurito gli affetti più autentici che fungevano da collante per l'intera comunità. E benché il Matto, in concomitanza del manifestarsi della follia di Lear, venga ossessivamente ricercato e richiamato all'ordine dal suo signore, come tutti i portatori di parola salvifica del dramma, viene insultato e maledetto. Sono proprio le parole fugaci del *fool* – che sembra ipostatizzare il concetto stesso di verità – a instillare il dubbio nelle menti dei personaggi e del lettore e a illuminare, successivamente, il senso dell'intera tragedia di Lear:

FOOL Truth's a dog must to kennel; he must be whipp'd
Out when the Lady's Brach may stand by th'fire and stink.
LEAR A pestilent gall to me!

(I, iv, vv. 108-110)

Il buffone – qui più che in qualsiasi altro dramma shakespeariano – è abile nel giocar con le parole e nell'intravedere oltre e nel profondo dei discorsi, facendo emergere l'abisso dell'insensatezza dietro l'apparenza dell'ordine².

L'incapacità di discernere tra vero e falso, tuttavia, non riguarda solo Lear ma anche l'altro "padre" della tragedia: Gloucester.

Le vicende di quest'ultimo e dell'anziano monarca sono infatti specchio l'una dell'altra, tanto che le osservazioni fatte fino ad ora possono essere applicate anche alla trama secondaria. Come Lear, Gloucester ripudia il figlio più amato, Edgar, per via di un inganno o, come suggerisce Lombardo, di un vero e proprio «complotto verbale» concertato con diabolica loquacità dal figlio malvagio, Edmund³. Anche in questo caso la parola falsa di Edmund ha il sopravvento sulla parola vera di Edgar, anche in questo caso il padre mette al bando l'autentico amore filiale cedendo alla lusinga della menzogna. La comunità che si stringe intorno a Gloucester, a sua volta, si

²) Una connessione tra il *fool* e linguaggio è stata esplicitata più volte da Shakespeare, tanto che alcuni suoi drammi possono considerarsi delle vere e proprie "tragedie del linguaggio", *King Lear* e *The Twelfth Night*, in modo particolare. Per il drammaturgo inglese il linguaggio del buffone è strettamente legato all'adulazione cortigiana e alla perdita di senso e di trasparenza delle nostre parole. Per quanto riguarda l'opera presa qui in esame si potrebbe affermare che sia interamente impernata sul motivo della falsità dell'adulazione. Proprio accompagnato dalle parole del buffone (III atto), Re Lear prende coscienza tardivamente della sua perdita di potere e, insieme, della falsità della lusinga. Finisce per affermare che tutte le cose sono rovesciate, che non esiste più alcun valore. Il linguaggio del buffone annuncia, con i suoi apparenti non-sensi, in maniera spiritosa, oscura e paradossale, la verità di un mondo i cui valori sono in dissesto. Non è un caso che Hegel scopra nel discorso del buffone l'analisi e l'esplicitazione della verità di un'epoca, ossia scopre l'essenziale nel marginale, nel ripudiato. A proposito della figura del *fool* shakespeariano alla luce del concetto di «discorso spiritoso» di Hegel si veda il saggio di Cambogiani 1997-98, pp. 157-183.

³) Lombardo 2002, p. xxxix.

sgretola e il riconoscimento tra padre e figlio sarà possibile solo dopo un lungo cammino di dolore e di eventi tragici. In questo mondo rovesciato, dove forma e sostanza non collimano più, la follia e la cecità sono i paradossali strumenti di cui Shakespeare si serve per spingere Gloucester e Lear a riappropriarsi di una coscienza che si potrebbe definire “pre-linguistica”, in cui soggiacciono sentimenti, sensazioni e pensieri non ancora intaccati dalla retorica del potere. Esemplicative a tal proposito sono, ancora una volta, le parole di Cordelia in risposta alla collera del padre: «what I well intend, *I'll do't before I speak*» (I, i, vv. 224-225; corsivo mio).

Secondo l'interpretazione del teorico americano Stanley Cavell, esponente della filosofia analitica contemporanea, la tragedia di Gloucester e Lear nasce proprio dalla scoperta – e dal conseguente rifiuto – dei limiti imposti dal linguaggio, che frustrano il desiderio umano di conoscere l'essere prima del suo oggettivarsi. In concreto, il desiderio frustrato di conoscenza dell'autentico amore filiale, prima che questo diventi espressione linguistica, sembra bloccare Lear, come Gloucester, nell'esperienza dell'illusione e dell'esilio volontario dalla comunità umana. Il senso di impotenza da loro esperito si traduce in ciò che Cavell – riprendendo la calzante definizione del filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein – chiama «impulso scettico»⁴.

1. *Il «King Lear» e l'«impulso scettico»*

Stanley Cavell pubblica nel 1979 una prima raccolta di saggi dal titolo *The Claim of Reason*⁵ in cui l'analisi di alcune tragedie shakespeariane si intreccia con le teorie sul linguaggio ordinario di J.L. Austin e L. Wittgenstein. Il testo genera di fatto perplessità nei critici e moltiplica gli interrogativi sulla legittimità della convivenza tra filosofia e letteratura⁶. La raccolta prende avvio dai corsi sul *King Lear* tenuti da Cavell ad Harvard tra il 1966 e il 1967, anno in cui il filosofo americano inizia peraltro a presentare agli studenti le sue riflessioni su Heidegger. Sono anni importanti e decisivi sia per i fruttuosi contatti tra filosofia analitica e continentale, sia per l'intenso

⁴) Cfr. Cavell 2004.

⁵) Il testo è stato tradotto e pubblicato in Italia solo nel 2001 con il titolo *La scoperta dell'ordinario* e una postfazione di Davide Spati a cui rimando in bibliografia.

⁶) Nonostante il grande rigore con cui Cavell affronta la lettura dei drammi, è stato più volte accusato dai critici di soffocare la polisemicità metaforica del testo poetico e di appiattire lo spessore tragico di alcuni drammi, tra cui il *King Lear*; si legga ad esempio la recensione di Timothy Murray 1990. John Marebon, dal canto suo, accusa Cavell di aver utilizzato Shakespeare quale mezzo per avallare mere speculazioni filosofiche (Marebon 1988). Per quanto concerne la “convivenza” tra filosofia e testo letterario in questa raccolta di Cavell rimando invece al saggio di G.L. Bruns 1990.

dialogo tra psicanalisi, antropologia, filosofia e letteratura che confluiranno in quell'atteggiamento critico definito "decostruzionismo". I saggi vengono poi ripensati e ampliati – in modo particolare quello dedicato al *King Lear* dal titolo «The Avoidance of Love: A Re-reading of *King Lear*»⁷ – e pubblicati, nel 1987, nella raccolta intitolata *Disowning Knowledge in Six Plays by Shakespeare*, in cui convergono nuove e più recenti tendenze critiche, sempre imperniate sulla filosofia del linguaggio ordinario, di cui Cavell è rappresentante originalissimo⁸.

In questi scritti il filosofo americano ripensa in profondità alcune delle grandi questioni della tradizione filosofica occidentale, dalla natura della conoscenza, allo scetticismo, dalla concezione del linguaggio ai fondamenti della morale attraverso un serrato confronto con grandi voci della filosofia del Novecento, come Wittgenstein e Heidegger. Le interpretazioni delle tragedie shakespeariane sono viste in relazione alla crisi del sapere e alla nascita dello scetticismo del primo Seicento. Cavell parte dalla convinzione che lo scetticismo – che prenderà forma nelle *Meditazioni* di Cartesio – sia, infatti, già del tutto presente nelle grandi opere teatrali del drammaturgo inglese. Otello, con la sua gelosia e la sua violenza, *allontana* la conoscenza e, come Cartesio, preferisce rinunciare al mondo stesso, all'esistenza stessa dell'"altro", pur di distruggere o eludere il dubbio scettico. Entrambi, in realtà, finiscono per dubitare della loro esistenza, dell'esistenza degli altri o della verità e, tuttavia, non mettono mai in discussione il dubbio stesso, come sostiene Bruns:

What Othello wants to possess and can never have [...] is Desdemona's own self-certainty of her fidelity, that is, her own self-experience of her love for him – a self – certainty or self-experience that has at least the philosophical force or foundational strength of the cogito. Remember that Descartes could doubt the existence, or validity, of everything, even his own body, but *not* his doubt.⁹

⁷) Il saggio in questione viene pubblicato, per la prima volta, nel 1969, all'interno del volume *Must We Mean What We Say: A Book of Essays*.

⁸) Ad Harvard, tra il 1954 e il 1955, Cavell incontra J.L. Austin le cui idee sul linguaggio ordinario operarono una rivoluzione nel suo pensiero. Inoltre fu Austin stesso a indirizzare Cavell alla lettura di L. Wittgenstein, un altro autore che lo influenzerà profondamente e sarà il soggetto del suo testo più esteso e completo: *The Claim of Reason*. Per quanto si sia formato all'interno della tradizione di filosofia analitica americana, il pensiero di Cavell muove inoltre verso una lettura della corrente preanalitica di Emerson e Thoreau, da lui considerati «le menti filosofiche più sottovalutate che l'America abbia mai prodotto». Contemporaneamente a questo recupero, il filosofo americano si avvicina molto alla tradizione continentale dedicandosi alla rilettura, fra gli altri, di Nietzsche e Heidegger, e promovendo uno scambio tra questi due grandi filoni della filosofia occidentale.

⁹) Bruns 1990, p. 61.

Una parte consistente del volume è dedicata all'esplorazione del *King Lear*, opera che, secondo Cavell, meglio incarna lo spirito di un'epoca segnata dallo scetticismo. Egli scorge proprio nell'«impulso scettico» la chiave di lettura dell'intero dramma.

Se da un lato Cavell guarda al *Lear* come prodotto del suo tempo, dall'altro non manca di cogliervi le affinità con alcune problematiche novecentesche, nella fattispecie la fallibilità della conoscenza sensibile e il conseguente tentativo di riappropriarsi di sé e del mondo in un universo scosso fin dalle fondamenta.

L'idea da cui parte il filosofo americano è che il *Lear* costituisca una reazione alla crisi moderna del sapere decretata dalla nascita della nuova scienza tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento. Il dubbio cartesiano scuote le certezze ontologiche su cui poggiava il mondo occidentale, provocando una rottura insanabile tra il soggetto e la sua relazione immediata o assoluta con la realtà esterna. Il dubbio insorge nel momento stesso in cui si tenta di travalicare i confini dell'individuo per conoscere l'«altro» (come accade, appunto, nel caso di Lear e Cordelia), quando, in altre parole, si pretende di più dalla conoscenza sensibile. Solo allora ci si rende conto che tutto ciò che la mente ritiene vero a proposito del mondo può essere ricondotto a semplici opinioni, sogni o credenze. In questo consiste la «minaccia scettica» che, secondo Cavell, si insinua nell'universo tragico di Lear:

La minaccia scettica è [...] quella di un'esteriorità assoluta, di una linea invalicabile, di una posizione a partire dalla quale è *evidente* (senza bisogno di prove) che il mondo è imperscrutabile, inaccessibile. [...] lo scetticismo esprime il potere di chiunque possieda il linguaggio, il potere e anche il desiderio di scomunicare se stessi, di esiliarsi dalla comunità cui si appartiene per consenso reciproco e in cui esistono parole per esprimersi.¹⁰

La «linea invalicabile» per Lear è evidentemente l'amore di Cordelia, la cui imperscrutabilità dà origine al dubbio scettico al quale soccombe fino a pagarne le estreme conseguenze. Riletto in questo senso, il ripudio di Cordelia da parte del padre ha qualcosa a che vedere con il processo di annichilimento tipico dello scetticismo: Lear esprime il «potere di scomunicare» se stesso abdicando al suo duplice ruolo di re e di padre per poi rimanerne deluso e cercare vendetta nella consunzione del mondo intero. La divaricazione tra nome – quella di re senza crisma regale e di padre senza figli – e la sostanza cui esso si riferisce determina di fatto la sua caduta, poiché essa non solo segna la definitiva separazione tra lui e la realtà, ma soprattutto mette in discussione la sua stessa certezza di esistere:

¹⁰) Cavell 2004, p. 35.

LEAR Does any here know me? This is not Lear:
Does Lear walk thus? Speak thus? Where are his eyes?
Either his notion weakens, his discernings
Are lethargied – Ha! waking? tis not so.
Who is it that can tell me who I am?

(I, iv, vv. 218-222)

Per Cavell, in realtà, essere scettico non significa necessariamente non sapere se esiste un mondo, bensì affermare che, dal momento che non possiamo sapere se il mondo esiste, non è la conoscenza a poterci dare una risposta certa sulla sua presenza. In altre parole, il mondo deve essere accettato, alla stregua delle altre menti, la cui presenza non deve essere conosciuta bensì riconosciuta¹¹.

Tra l'esistenza di Lear e l'esistenza del mondo sussiste quindi il sogno che si manifesta qui nella forma dolorosa della follia, dalla quale egli si ridesta finalmente conscio della sua irrimediabile colpa:

LEAR Be your tears wet?
Yes, faith. I pray, weep not:
If you have poison for me, I will drink it.
I know you do not love me; for you sisters
Have, as I do remember, done me wrong:
You have some cause, they have not.

(IV, vii, vv. 72-72)

Un colpa irrimediabile in quanto la lucida presa di coscienza che, per un attimo, gli consente di trascendere i confini della «linea invalicabile» di cui parla Cavell, coincide con la sua morte e con quella di coloro che appartengono alla sua comunità.

La tragedia sembra dunque obbedire perfettamente a una configurazione scettica. Wittgenstein definiva «scettico», non tanto l'incapacità di discernere il vero dal falso bensì quell'impulso a combattere contro i nostri limiti linguistici. Parlare al di là dei «giochi linguistici» – e quindi senza avvalersi dell'uso della parola – implica il rifiuto o per lo meno la riluttanza ad accettare la propria condizione di essere umano caratterizzato da contingenza, finitudine e «separatezza»¹². Ciò significa che la relazione tra noi e gli altri, o le «altre menti», per utilizzare la particolare definizione del filosofo austriaco, è compromessa dal senso di impotenza che deriva dall'impossibilità di conoscere o riconoscere la sensazione o il pensiero dell'altro al di là dell'espressione linguistica. L'alternativa a questo tipo di

¹¹) Cavell 2004, pp. 114-115.

¹²) A proposito della definizione di «scettico» e del concetto di «altre menti» secondo Wittgenstein vd. Sparti 2000, p. 85.

conoscenza ricercata dallo scettico è la negazione dell'altro o l'«elusione» dei rapporti interpersonali.

Riprendendo in esame la scena del *love-test* alla luce di quanto sopra esposto, le reazioni in apparenza inspiegabili di Lear e Cordelia emergono come un chiaro esempio di negazione dell'altro e di elusione dell'amore. All'apertura della tragedia, Lear divide il suo regno in tre parti da distribuire in base alla fedeltà e all'amore che le tre figlie dimostreranno pubblicamente. Regan e Gonerill accettano lo scambio, mentre Cordelia preferisce tacere disobbedendo, suo malgrado, agli ordini del padre. Ora i quesiti che danno adito a divergenze interpretative riguardano sia il motivo per cui Lear bandisce la figlia più fedele dal regno, sia le preoccupazioni di quest'ultima rispetto alla prova d'amore richiestale. Si era già ipotizzato in precedenza che, con tutta probabilità, Lear fosse consapevole del fatto che nemmeno tutte le sue fortune sarebbero valse l'amore sincero di Cordelia. Tuttavia, una spiegazione meno semplicistica viene fornita da Sparti sulla base delle teorie menzionate:

[...] in avoiding Cordelia's sign of authentic love, Lear is avoiding what every love implies, that is, one's need of and hence dependency on the other, thus, one's incompleteness and potential vulnerability.¹³

Il problema, qui, non risiede tanto negli obblighi o nelle aspettative che l'amore, per la sua stessa natura intersoggettiva, esige, bensì nella contingenza del sentimento (amare non è una nostra scelta, ma una condizione in cui ci ritroviamo a prescindere dalla nostra volontà). L'amore impone delle necessità: noi abbiamo bisogno dell'oggetto amato e ogni necessità ci espone ad un certo grado di dipendenza che smaschera la nostra incompletezza e vulnerabilità. La reazione di Lear nasconde la paura di mettere alla prova la sua umanità, di riconoscere la dipendenza o il bisogno dell'altro come il fondamento ontologico della condizione umana. L'atto del riconoscere il dolore, l'amore, la sofferenza, il bisogno della comprensione dell'altro, sarebbe stato inevitabilmente accompagnato dalla presa di coscienza della propria mortalità che l'avrebbe reso uomo in mezzo agli uomini. Agli occhi di Lear la scoperta dell'umano appare non come un semplice "fatto" della nostra esistenza, bensì come una sorta di maledizione. Il suo peccato:

[...] is not in the order of knowledge (he knows that Cordelia loves him). His lack is in the order of acknowledgement. His failure is due not to ignorance but to an ignoring, an avoidance.¹⁴

Sembra, in altre, parole, che la ragione scatenante dell'intera tragedia sia proprio il rifiuto di riconoscere ed essere riconosciuti. Per arrivare a una

¹³) *Ivi*, p. 920.

¹⁴) *Ivi*, p. 93.

tale soluzione, Cavell prende le mosse da quello che Paul Arpers individuò come il «sight-pattern» del dramma¹⁵. L'intero dramma, coi suoi continui accenni alla vista e alla visione, insiste ossessivamente sui motivi dell'isolamento e dello sguardo negato. Edgar e Cordelia non solo vengono banditi e rinnegati ma, per buona parte della tragedia, vengono letteralmente sottratti alla nostra vista e a quella dei loro rispettivi padri. Se all'esplorazione polisemica del verbo "to see" non vengono attribuite altre interpretazioni simboliche se non quelle legate all'uso ordinario della vista – quale mezzo per "vedere" e quindi riconoscere gli altri – lo sguardo negato di Gloucester e Lear potrebbe leggersi come il chiaro desiderio di *non essere riconosciuti*, per lo meno, fino al momento in cui essi non giungono al riconoscimento di sé¹⁶. Questo avviene, come si diceva, solo con la cecità e la follia che, paradossalmente, permettono loro l'autoriconoscimento, ossia, ciò che i critici hanno identificato come forma di introspezione o visione interiore.

Secondo Burns, il pensiero di Cavell in proposito rievoca o addirittura coincide con la «fenomenologia dell'altro» di Emmanuel Levinas, il quale sostiene che il riconoscimento dell'altro passi attraverso il volto¹⁷. Il volto è ciò che maggiormente ci espone agli altri e viceversa; per il filosofo americano il tentativo di Lear di evitare il riconoscimento è dettato proprio dal senso di vergogna che il sentirsi esposti provoca nell'essere umano¹⁸. Cavell ritiene che la vergogna sia la candidata ideale a fornire spiegazioni poiché non solo è la più primitiva delle reazioni sociali, ma è anche il sentimento più sproporzionato rispetto alla causa, ed è questo che dà il ritmo a tutta la tragedia. Proprio la famiglia è il luogo in cui può affiorare la vergogna più profonda da cui ci sentiamo presi in ostaggio e da cui a un certo punto sfuggiamo. Il senso di vergogna provato da Lear – continua Cavell – è dettato, quindi, non tanto dal suo bisogno d'amore e dalla sua incapacità di ricambiarlo quanto dalla natura del suo amore per Cordelia che oltrepassa di gran lunga la misura di un amore paterno. Richard Strier vede in questa interpretazione un atteggiamento moralistico che lo stesso Cavell accusa e tenta di evitare¹⁹. L'accecamento di Gloucester, ad esempio, viene giustificato quale necessario ai fini del dramma, una sorta di legge del contrappasso che infligge al personaggio il dolore e il mancato riconoscimento che lui stesso ha somministrato ai suoi figli²⁰.

Per Gloucester, tuttavia, il riconoscimento (inteso come presa di coscienza della propria esistenza e scoperta dell'altro) è repentino, una

¹⁵ Si veda il famoso saggio di Paul Arpers 1962.

¹⁶ Cavell 2004, pp. 54-55.

¹⁷ Si veda l'analisi di Levinas 1969.

¹⁸ Cavell 2004, pp. 68-69.

¹⁹ Si veda la bella recensione di Strier 1990.

²⁰ *Ivi*, pp. 126-127.

volta venuto a conoscenza – per bocca di Regan – di quanto è realmente accaduto:

GLOUCESTER O my follies! Then Edgar was abus'd.
Kind Gods, forgive me that, and prosper him!

(III, vii, vv. 89-90)

Nel passo successivo, la visione di Lear, benché più difficile e dolorosa, sopraggiunge in modo non dissimile. In questo breve estratto il vecchio re fa continuamente riferimento a se stesso, quasi stentasse a prendere atto del suo «esserci nel mondo», per riconoscere, infine, con l'espressione «my child» sia la figlia sia se stesso nella veste di padre:

LEAR [...] I am mainly ignorant
What place this is, and all the skill I have
Remembers not these garments; nor I know not
Where I did lodge last night. Do not laugh at me;
For, as I am a man, I think this lady
To be my child Cordelia.

(IV, vii, vv. 66-71)

Le vicende di Gloucester e Lear si dipanano parallelamente fino alla vi scena del IV atto, allorquando la trama secondaria affiora in superficie e i due padri si ritrovano faccia a faccia. La scena si carica di significati simbolici in quanto Lear recede qui per la prima volta dalla follia per riacquistare, nella scena successiva, la ragione.

In entrambi i casi il vecchio re emerge dalla pazzia solo dopo aver riconosciuto qualcuno, per la precisione, dapprima Gloucester e successivamente Cordelia. Tale sequenza di “riconoscimenti” – che sembrano presupposti necessari alla sua guarigione – solleva ancora una volta emblematici interrogativi: ad esempio, per quale motivo Lear riconosce e, soprattutto, tollera di essere riconosciuto, per la prima volta, proprio da Gloucester? In parte, per Cavell, la cecità fisica nonché simbolica di quest'ultimo potrebbe costituire una valida ragione, data anche l'insistenza crudele e immotivata di Lear su quelle raccapriccianti cavità prive di occhi:

LEAR O, ho! Are there with me? No eyes in your head,
Nor no money in your purse?
Your eyes are in your heavy
Case, your purse in a light: yet you see how this world
goes.

(IV, vi, vv. 142-145)

O ancora – a mio avviso – si potrebbe ipotizzare che Lear si trovi posto a confronto con le immediate conseguenze della sua scelta di abdicare e riporre le sorti del suo regno nelle mani sbagliate. Cavell si spinge oltre la simbolica, seppure un po' insipida, presa di coscienza del protagonista, intravedendo nell'esperienza del riconoscimento dei due padri una sorta

di totale identificazione, un vero e proprio faccia a faccia tra Lear e il suo doppio:

Gloucester [...], a questo punto, non è più soltanto una figura “parallela” a quella di Lear, ma è identico a lui sotto il profilo psichico. Di conseguenza, quel che affiora nel corso del loro confronto non è una storia parallela, ma lo strato sommerso della mente di Lear. [...] Da questa commistione di identità e di intrecci emerge un’immagine grandiosa, la doppia immagine o l’immagine allo specchio di un uomo che ha fatto di tutto per evitare se stesso ed è qui colto nell’istante in cui si ritrova faccia a faccia con se stesso.²¹

A questo proposito il filosofo americano chiama in causa il *Doppelgänger* di Heine, per il quale l’io è scisso dal suo passato e dal sentimento di sé, per quanto questi sentimenti possano soggiacere nell’intimo di ognuno. La costituzione del doppio assegna quindi un compito da svolgere, ossia un compito di scoperta e riconoscimento. Sia il passato che il sentimento di sé emergono di fatto nel momento in cui Lear si trova di fronte a Gloucester e confonde le loro rispettive identità²².

Tenendo conto di tutta la scena – e se si accetta l’interpretazione di Cavell – i ripetuti tentativi di tenere a distanza Gloucester rappresentano, allora, sia un modo per esorcizzare il momento dell’“autoriconoscimento”, sia un’ulteriore “elusione” dell’offerta d’amore. Come già accaduto con Cordelia, Gloucester viene infatti allontanato poiché offre al monarca, ormai privo di regno, fedeltà e affetto. Una domanda d’amore non può che risultare, ora più che mai, intollerabile a Lear, esautorato dalle sue fortune e dai suoi poteri, per lui unica possibile moneta di scambio in un rapporto intersoggettivo. Così, spogliato dei suoi averi, egli si scopre mortale e per questo indegno di qualsiasi forma d’amore:

GLOUCESTER O! let me kiss that hand.
 LEAR Let me wipe it first; it smells of *mortality*.
 (IV, vi, vv. 130-131; corsivo mio)

La presenza di Gloucester ravviva in Lear quel senso di impotenza già sperimentato all’inizio del dramma, davanti all’eloquente «nothing» di Cordelia ma anche, come abbiamo visto, davanti a tutto ciò che è profondamente vero e non necessita di alcuna adulazione. L’amore autentico di Gloucester viene avvertito da Lear prima di qualsiasi vacua profferta verbale e, come le verità del Buffone o gli avvertimenti di Kent, si impone come una minaccia da scongiurare:

²¹) Cavell 2004, p. 62.

²²) *Ivi*, pp. 94-95.

LEAR No, do thy worst, blind Cupid; I'll not love.

(IV, vi, v. 135)

Tutto sommato, per Cavell, perfino la scena finale, in cui sembra giunto il momento della redenzione dell'anziano re grazie all'amore di Cordelia, non riscatta il protagonista della tragedia dalla condizione di esiliato dall'intero cosmo sociale²³. Se da un lato egli si riconcilia con la figlia sciogliendo il nodo iniziale della tragedia, dall'altro vuole che questo avvenga in disparte, lontano dagli occhi indiscreti di un mondo da lui definitivamente ripudiato. Il ricongiungimento tra padre e figlia, pertanto, non affonda le sue radici nella realtà fattuale: esso è e rimane unicamente sogno. La trasfigurazione della prigionia, in un luogo dai tratti fiabeschi, nutre la fantasia di Lear che sogna di godere finalmente di un amore a cui ha comunque negato ogni attinenza con il mondo.

Lear avrebbe potuto salvare la figlia se solo avesse messo da parte se stesso per riuscire a “vederla” e “farsi vedere” da lei. Questa è la vera sentenza di morte di Cordelia:

LEAR No, no, no, no! Come, let's away to prison;
We two alone will sing like birds i'th'cage:
When thou dost ask me blessing, I'll kneel down;
And ask of thee forgiveness: so we'll live,
And pray, and sing, and tell old tales, and laugh
At gilded butterflies, and hear poor rogues
Talk of court news; [...]

(V, iii, vv. 8-14)

Di conseguenza, se accettiamo l'idea che Lear resti saldamente ancorato, fino alla fine, alla sua illusione, il «sacrificio» di cui fa menzione nelle battute immediatamente successive non si riferisce alla prigionia – cui Lear non attribuisce alcun valore terreno – bensì alla morte che segue, ineluttabilmente, il riconoscimento. L'ammissione del proprio amore sembra comportare necessariamente l'annientamento di sé e dell'oggetto amato.

La parola di Edmund uccide Cordelia²⁴ – come osserva Lombardo –, poiché autorizza *de facto* la sua esecuzione materiale. Tuttavia, la sentenza di morte viene emessa dallo stesso Lear nel momento in cui impara a leggere il silenzio dell'amore non detto. Il sacrificio di Cordelia, al termine dell'opera, pare essere necessario affinché la redenzione piena e totale del padre abbia luogo. Certo, dopo il susseguirsi degli eventi mostruosi che costellano il testo, non ci si aspetterebbe un finale altrettanto crudele, e nemmeno la sua evidente funzionalità nell'economia del dramma lo rende più sopportabile. La crudeltà fisica, a volte fine a se stessa – la descrizione

²³) *Ivi*, pp. 82-83.

²⁴) Lombardo 2002, p. XL.

particolareggiata dell'accecamento di Gloucester si tinge di un certo sadismo sterile, per intenderci – rimanda, forse esemplifica, la crudeltà mentale che pervade l'intero dramma aprendo, altresì, uno squarcio sull'universo violento che la genera.

2. *Il dubbio cartesiano e la «moderna coscienza della crisi»*

La parabola di Lear è la parabola di un mondo sull'orlo dell'abisso, in cui si consumano guerre, tradimenti e in cui i legami di sangue o di affetto si spezzano irrimediabilmente. Per quanto qualsiasi epoca possa far propria la vicenda paradigmatica di Lear – la sua fragile umanità non è mero prodotto di presupposti storici circostanziati, bensì condizione esistenziale universalizzata – essa si fa carico di tensioni particolari, frutto della moderna coscienza della crisi secentesca, che solo la civiltà del secolo scorso sembra sperimentare e riconoscere come proprie. Non è un caso che George Steiner abbia individuato nella tragedia shakespeariana i germi di una crisi linguistica che, nel corso del diciassettesimo secolo, avrebbe messo in discussione i concetti di verità, di realtà e di esperienza. Proprio tali nozioni recedono dal dominio del linguaggio ordinario per divenire appannaggio di discorsi matematici e algebrici autonomi regolati da un linguaggio a sé stante, intraducibile in discorso verbale. Tale processo di «recessione dalla parola» è ancora più manifesto in filosofia proprio con l'avvento della dottrina cartesiana e con Spinoza. Quest'ultimo tentò di fare della filosofia una sorta di “matematica verbale” mediante l'ausilio di definizioni, dimostrazioni, apoftegmi e postille. Da questo momento, del resto, i filosofi prendono coscienza di utilizzare il linguaggio per spiegare il linguaggio stesso, e la filosofia viene ridotta ad una sorta di galleria di specchi che riportano l'intelletto sempre e ineluttabilmente al punto di partenza. Di qui ha origine la «moderna coscienza della crisi»²⁵.

Due esempi possono forse chiarire che cosa si intenda per «moderna coscienza della crisi» e quale attinenza abbia con la crisi psicologica e linguistica della cultura novecentesca. Il primo è tratto dal celebre saggio di T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets* (1921), in cui il poeta enuclea il concetto di «dissociazione della sensibilità» sostenendo che: «In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered; [...]»²⁶. Il secondo, invece, attinge alle lezioni su Shakespeare

²⁵) Per un approfondimento rimando in bibliografia ai due testi cardine di George Steiner.

²⁶) Eliot 1975, p. 64.

tenute da W.H. Auden presso la New School for Social Research di New York tra l'ottobre del 1946 e il maggio del 1947. Auden incentra l'analisi del *King Lear* sul contrasto fra «l'animale umano» e la natura. Qui giace, a suo avviso, la modernità dell'opera. La natura, in questo dramma come nell'*Amleto*, non costituisce più una dimora per l'essere umano. La rivoluzione della scienza, agli inizi del diciassettesimo secolo, aveva infatti proiettato l'uomo in un universo infinito, privo di centro e di periferia. Ciò aveva costretto a ripensare non solo l'immagine della natura, ma anche le questioni delle origini e del destino dell'umanità e del suo rapporto con la divinità. Il poeta inglese scorge le radici di questa crisi nella rivoluzione copernicana, che, insieme al pensiero di Pascal, aveva ridefinito la visione dei limiti umani ²⁷.

2.1. *Re Lear tra consapevolezza e follia*

Come si è già accennato in precedenza, la filosofia del Seicento è dominata dalla riflessione sull'individuo che scopre in se stesso un fondamento incontrovertibile al proprio sapere e al proprio sistema di valori. L'uomo, ora dotato di una ragione autonoma e agente maturo nella storia, si carica di nuove responsabilità da cui dipendono il proprio destino e quello del suo mondo. Di qui la crisi: se da un lato l'essere umano avverte in sé i segni della grandezza che risiedono nel suo pensiero aperto all'universo infinito delle possibilità, dall'altro ne sente la minaccia insita: la propria imperfezione. Per Lear, come si è detto, la scoperta dell'infinitamente piccolo di fronte all'universo costituisce una sorta di maledizione che cerca di scongiurare, figurandosi vittima degli dèi e del fato.

Non esiste più dimora per l'anziano re, né fisica, perché cacciato dal suo castello e da quello delle figlie, né spirituale, perché pretende amore senza dispensarne. Le sue azioni, di cui sappiamo essere unico responsabile, prendono a perseguirlo fino a farlo scivolare nella catastrofe. Pertanto, il dramma mette in scena, non tanto il destino di Lear o di Gloucester, quanto le condizioni e le scelte che lo determinano. Il *Lear*, chiosa Cavell:

Non è un dramma su una data condizione dell'anima (in rapporto agli dèi o alla terra) ma sull'anima stessa, in quanto quest'ultima crea le condizioni d'apparizione degli dèi e della terra. [...]. Il dramma non mette in scena il destino ma la *responsabilità* per il destino che ci tocca. ²⁸

²⁷) Si veda il saggio su *King Lear* nella raccolta *Lectures on Shakespeare* di recente pubblicazione. La raccolta è stata tradotta e pubblicata in Italia nel 2006, con il titolo *Lezioni su Shakespeare*. Auden 2006, p. 312.

²⁸) Cavell 2004, p. 97 (corsivo mio).

Edmund, il figlio naturale, incarnazione del peccato, sembra esserne l'unico consapevole portavoce. Egli si fa beffe delle stelle e di coloro che alle stelle affidano la propria sorte:

EDMUND This is the excellent foppery of the world, that, when we are sick in fortune, often the surfeits of our own behaviour, we make guilty of our disasters the sun, the moon, the stars; as if we were villains on necessity, fools by heavenly compulsion, knaves, thieves, and treachers by spherical predominance, drunkards, liars, and adulterers by an enforced obedience of planetary influence; and all that we are evil in, by a divine thrusting on.

(I, ii, vv. 116-122)

Il figlio malvagio di Gloucester si macchia della colpa esattamente opposta a quella di Lear: mentre il primo si affida ciecamente alla propria ragione ignorando le leggi sociali e naturali, il secondo si assegna il ruolo di vittima sacrificale, scoprendosi svantaggiato per natura e condannato dalla Fortuna:

LEAR [...] I am even
The natural Fool of Fortune.

(IV, vi, vv. 186-187)

Il mondo stesso, per Lear, assume le sembianze grottesche di un palcoscenico popolato di folli, governato da forze che sfuggono al controllo dell'uomo:

LEAR When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools

(IV, vi, 178-179)

Il pianto che costella ogni nascita decreta la venuta di altrettante vittime sacrificali, monadi chiuse le une alle altre, tra le quali non è possibile stabilire alcuna relazione umana. Per Lear l'uomo è folle, o forse finge di esserlo mentre il mondo storico è luogo inospitale dove i valori di solidarietà e amore vengono, come abbiamo visto, volontariamente elusi. Il paradosso è abbastanza evidente: il folle accusa tutto e tutti e, tuttavia, non vuole portare il peso delle proprie responsabilità né pagarne lo scotto. Del resto, le vicende di Lear ci mostrano molto bene come la responsabilità morale individuale non possa prescindere dall'inevitabile dipendenza dell'individuo dalla sua comunità o società. Se questo rapporto di reciproca dipendenza viene a mancare, l'ordine e le regole su cui si basano gli equilibri storici e la nostra stessa esistenza vengono sconvolti con le conseguenze di cui si è già detto. Se per William Empson Lear altro non è che un rifiuto umano e una vittima sacrificale, per Cavell la questione è molto più complessa²⁹.

²⁹) Vd. Empson 1967, pp. 145-157.

Quando la tempesta volge al termine, Lear appare di fatto come una vittima che ha subito un'ingiustizia e si riduce ad un rifiuto umano come qualsiasi altro uomo caduto in disgrazia. Alla fine della tragedia si intuisce che se da un lato è una vittima, dall'altro ha fatto del suo stesso oggetto d'amore una vittima sacrificale. Egli è dunque anche il carnefice che porta il peso delle proprie colpe e ne paga le fatali ripercussioni³⁰.

Nel doloroso disfaccimento di questo universo fittizio si riconoscono tutti i segni della deflagrazione del sistema medievale e di quello rinascimentale. L'urto del nuovo assetto geografico, astronomico e politico incrina la fiducia nella capacità dell'uomo di modificare il reale e di rapportarsi armonicamente alla natura. Prevalgono, pertanto, il senso di un presente incerto e degradato, e l'angosciosa consapevolezza dell'inconsistenza delle cose e della vita stessa. Shakespeare avverte questo clima di malessere e di cupa catastrofe spirituale, al quale contrappone un nuovo ordine sociale e storico. Tuttavia, al fine di ricomporre quella sintesi tra uomo e cosmo che consente la rinascita della comunità, il drammaturgo sottopone la coscienza umana a crudeli prove davanti alle quali è necessario operare delle scelte che, secondo il libero arbitrio, vanno in una sola direzione: per il bene o per il male. La visione shakespeariana dell'arte, specchio deformato del reale senza spazio e senza tempo, si accompagna, in altre parole, alla rappresentazione contingente della storia: il mondo di Lear, sebbene sospeso in una dimensione fiabesca, è di fatto regolato da leggi ben precise cui ognuno si deve attenere per non generare caos e anarchia. In un articolo apparso nel 1953 sul «New York Times» Auden, scrivendo a proposito del *Merchant of Venice*, insiste su tale dualismo:

Of all dramatists Shakespeare is, perhaps, the most “life-like”. His plays may be in verse and, therefore, anything but “naturalistic”, yet no one else conveys so perfectly the double truth that, while each man is a unique individual responsible for the choices he makes and not an impotent victim of circumstance, at the same time we are all members one of another, mutually dependent and mutually responsible [...].³¹

Questa tensione sembra operare in modo particolare nel *Lear*, sia nelle dinamiche del potere sia nella gestione dei rapporti familiari. La «doppia verità» lacera di fatto la coscienza di tutti i personaggi del dramma, sebbene solo alcuni pervengano alla consapevolezza di essere fautori del proprio destino e non vittime impotenti della storia. Certo, la dolorosa conquista della propria esistenza e della “maturità” può avvenire solo in un contesto straordinario, come quello della guerra civile e della feroce lotta politica, che spinge il limite umano sull'orlo dell'abisso portando alla luce gli strati sommersi della coscienza.

³⁰) Cavell 2004, pp. 89-90.

³¹) Auden 1953, p. 2.

La tragedia testimonia di fatto la dolorosa nascita dell'uomo post-rinascimentale il quale, faccia a faccia con la propria follia, non si riconosce perché di fronte ha l'abisso, lo stesso che, con la crisi novecentesca, perde quell'aura visionaria di coleridgiana memoria («chasm»), per farsi realtà esistenziale.

SUSANNA FRANCESCA MINEVE
susanna.mineve@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Alpers 1962 P.J. Alpers, *King Lear and the Theory of "Sight Pattern"*, in A. Reuben - A. Brower - R. Poirier (eds.), *Defense of Reading: A Reader's Approach to Literary Criticism*, New York, E.P. Dutton, 1962, pp. 133-152.
- Auden 2006 W.H. Auden, *Lectures on Shakespeare* (2000), trad. it. *Lezioni su Shakespeare*, Milano, Adelphi, 2006, pp. 298-312.
- Auden 1953 W.H. Auden, *Two Sides of a Thorny Problem*, «The New York Times» 1 (March 1953), pp. 2-3.
- Bradley 2004 A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Lectures On Hamlet, Othello, King Lear And Macbeth*, London, Kessinger Publishing, 2004.
- Bruns 1990 G.L. Bruns, *Stanley Cavell's Shakespeare*, «Critical Inquiry» 16, 3 (Spring 1990), pp. 612-632.
- Campogiani 2000 M. Campogiani, *Hegel e la verità del discorso spiritoso: il buffone e l'alienazione linguistica*, «Studi Urbinati, Serie B: Scienze Umane e Sociali» 68 (1997-98), pp. 157-183.
- Cavell 2004 S. Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare* (1987), trad. it. *Il ripudio del sapere*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 47-148.
- Cavell 2001 S. Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy* (1979), trad. it. *La riscoperta dell'ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, Roma, Carocci, 2001.
- Cavell 1969 S. Cavell, *Must We Mean What We Say: A Book of Essays*, New York, Scribner's Sons, 1969.
- Eliot 1975 T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets* (1921), in F. Kermode (ed.), *Selected Prose of T.S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1975, pp. 59-67.

- Emspon 1967 *Fool in Lear*, in *The Structures of Complex Words*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1967, pp. 145-157.
- Levinas 1969 E. Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Pittsburgh, Duquesne University Press, 1969.
- Lombardo 2002 A. Lombardo, *Prefazione a Re Lear*, in *Re Lear*, Milano, Garzanti, 2002, pp. xxxviii-xlv.
- Marenbon 1988 J. Marenbon, *Review of Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare by Stanley Cavell*, «Philosophy» 63, 246 (October 1988), pp. 546-547.
- Murray 1990 T. Murray, *Review of Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare by Stanley Cavell*, «MLN» 105, «Comparative Literature» 5 (December 1990), pp. 1080-1085.
- Sparti 2000 D. Sparti, *Responsiveness as Responsibility*, «Philosophy & Social Criticism» 26, 5 (2000), pp. 81-107.
- Steiner 1967 G. Steiner, *Language and Silence, Essays 1958-1966*, London, Faber and Faber, 1967.
- Steiner 1996 G. Steiner, *The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber, 1996.
- Strier 1990 R. Strier, *Review of Disowning Knowledge: In Six Plays of Shakespeare by Stanley Cavell*, «Shakespeare Quarterly» 41, 1 (Spring 1990), pp. 124-127.