

SHAKESPEARE E IL GROTTESCO

Una lettura di «King Lear» alla luce delle teorie di Wolfgang Kayser

Il perentorio giudizio del Dr. Johnson, che vedeva nel quinto atto del *King Lear* un'offesa al proprio senso della morale e alla giustizia divina, così come la reazione agghiacciata dei critici di fronte all'accecamento di Gloucester, fino alle svariate accuse di irrapresentabilità mosse al testo shakespeariano da commentatori del calibro di Charles Lamb, ci restituiscono l'idea di un dramma sovente descritto per mezzo di epiteti negativi. Il *play* in questione, «barbarico e disorganico»¹, è stato anche al centro delle riflessioni di un dichiarato entusiasta del Bardo come Harold Bloom, che non si è potuto tuttavia esimere dal chiamare in causa un'idea, sotterranea, di offesa e di oltraggio che trapela dai versi shakespeariani².

“Oltraggio” non è solo l'«offesa grave e consapevole», o, in senso più ampio, un atto, un comportamento che implica la violazione di una norma riconosciuta universalmente come valida e ineccepibile, ma è anche il «superamento di un limite, eccesso». Il ben noto verso dantesco «e cede la memoria a tanto oltraggio», dopotutto, esemplifica bene questa accezione del termine.

Sicché, se per Giorgio Melchiori *King Lear* è strutturato sulla metafora³, si può, in modo altrettanto ammissibile, ipotizzare l'idea di un *Lear* strutturato proprio sull'eccesso e sullo squilibrio delle forme: in una parola sul grottesco⁴.

L'uso del grottesco permette a Shakespeare di convertire una estrema sofferenza drammatica in piacere estetico, andando al di là della semplice gratifica del senso dell'orrido e del sadismo voyeuristico del pubblico. È l'uso del grottesco a rendere grandiosa la tragedia. Sia detto, per inciso, che “grottesco” diventa anche sinonimo di “oltraggioso” qualora, alla mera qualità estetica, si aggiunga quella

¹) Melchiori 1989, p. xlviii.

²) Cfr. Bloom 1998. Certo, per Bloom, l'oltraggio di cui la tragedia “si rende colpevole” è diretto alla nostra idealizzazione dei valori del «familial love»: vd. p. 484.

³) Melchiori 1989, p. xlv.

⁴) Fingesten 1984, p. 419. Mi sembra pertinente rammentare qui la precisazione di Peter Fingesten in merito al grottesco: «It is a dimension of intense and exaggerated emotions and intense and exaggerated forms».

sfumatura moralistica con la quale – volenti o nolenti – emettiamo il nostro giudizio in merito alla tragedia.

Ritorno all'ambiguo – e inflazionatissimo – termine “grottesco” per darne una definizione, data la difficoltà nello stabilire propriamente a quale significato esso possa ricondursi.

Il punto di partenza sono le teorie di Wolfgang Kayser, il teorico tedesco al quale si deve un classico della critica quale *The Grottesque in Art and Literature* (1957)⁵. Kayser ha il pregio, rispetto ad altri studiosi che, da John Ruskin in poi, hanno trattato le problematiche relative alla categoria estetica del grottesco e alle sue applicazioni, di svolgere il suo studio sulla base dell'analisi concreta delle opere prima che sulle teorizzazioni dei suoi predecessori. Pur interessandosi in particolare all'ambito tedesco, egli non esita a fare incursioni comparative nelle letterature degli altri paesi – Inghilterra, Italia, Spagna – e, in maniera più incisiva rispetto a contemporanei o successori, fa sì che le considerazioni in merito alla letteratura non abbiano una posizione subalterna rispetto a quelle sull'arte visiva.

Infine, è interessante notare come il campo di indagine di Kayser includa i secoli che vanno dall'epoca di Shakespeare fino al XX secolo. Egli individua nel grottesco un filo conduttore sovratemporale che pone la letteratura Rinascimentale sullo stesso piano di quella moderna: da questo punto di vista, Kayser è accostabile al coevo Jan Kott, fautore di uno Shakespeare “nostro contemporaneo”⁶.

Sia ben chiaro, tuttavia, che Kayser non è il primo a vedere “elementi grotteschi” nell'opera di William Shakespeare. Già Wilson G. Knight ha individuato nel grottesco una «categoria shakespeariana»⁷, proprio in connessione al *King Lear*⁸. Certo, a nostro avviso, il contributo di Knight relativamente al grottesco in Shakespeare ha una portata piuttosto limitata, così come mancano a tutt'oggi studi autorevoli sull'uso del grottesco nell'ambito del teatro elisabettiano⁹.

⁵) Il testo originale in tedesco fu pubblicato nel 1957. L'edizione cui si farà qui riferimento è tradotta da Ulrich Weisstein: W. Kayser, *The Grottesque in Art and Literature* (1966). Kayser fu, fino all'anno della sua morte, 1960, docente del Dipartimento di Germanistica dell'Università di Göttingen. Autore di nove testi fondamentali nell'ambito dell'estetica e della letteratura (tra i più noti *Das sprachliche Kunstwerk*) ottenne, già dagli anni '50 riconoscimenti a livello internazionale per i suoi studi.

⁶) Cfr. Kott 1965.

⁷) La definizione, appropriata, è dello stesso Kayser, p. 194.

⁸) Cfr. Knight 1960.

⁹) Cfr. Rhodes 1980, p. 5. A quanto mi risulta fa in parte eccezione lo studio di Willard Farnham *The Shakespearean Grottesque* (1971), ma – come ha ben sottolineato Rhodes – il testo in questione resta pur sempre incongruo e semplicistico. La grossa pecca dei critici contemporanei che hanno stabilito una connessione tra opera shakespeariana e grottesco è il continuo basarsi su una definizione nebulosa di grottesco, che risulta – in modo molto riduttivo – essere nient'altro che una mescolanza di elementi “alti” e “bassi”, confusa per lo più con un ancor più vaga idea di “burlesco”.

1. *Il Grottesco secondo Wolfgang Kayser*

Kayser ritiene che il grottesco possa essere un vero e proprio principio strutturale per un'opera d'arte. Affinché un'opera si possa realmente definire "grottesca" essa dovrà, in sintesi, tenere conto di quattro premesse fondamentali, e su di esse dovrà modularsi:

- 1) il grottesco è l'estraneo, lo sconosciuto: Kayser parla di grottesco come di *Die Entfremdete Welt*, di mondo alienato¹⁰;
- 2) il grottesco è espressione di forze incomprensibili, inspiegabili e impersonali.
- 3) il grottesco è continuo gioco con l'assurdo;
- 4) "creare" il grottesco è un tentativo di invocare, controllare e assoggettare gli aspetti demoniaci del mondo¹¹.

Torniamo al *King Lear*. Questa controversa tragedia shakespeariana è propriamente definibile come opera d'arte grottesca?

2. *Grottesco come mondo alienato*

Se il grottesco è una realtà estranea, aliena, bisogna chiedersi se il mondo di Lear possa considerarsi tale.

Certamente, il mondo che fa da scenario alle vicende dell'anziano monarca e delle sue tre figlie non è una realtà parallela da *fairy-tale*, per quanto a noi spettatori possa sembrare remoto. Affinché si possa, con cognizione di causa, parlare di realtà grottesca, è invece necessario dare per assunto di essere di fronte a un mondo realistico e familiare, così come era recepito dallo spettatore elisabettiano, il quale, ricorda Melchiori, viveva *King Lear* come una sorta di *Chronicle Play*¹².

Il mondo di Lear subisce inoltre un repentino cambiamento, diventando d'un tratto irricognoscibile, tingendosi inspiegabilmente di quella che Kayser definisce «ominous tension»¹³:

It is our world which has to be transformed. Suddenness and surprise are essential elements of the grotesque. [...] We are so strongly affected and terrified because it is *our* world which ceases to be reliable [...].¹⁴

¹⁰ Nella traduzione inglese: «The grotesque is the estranged world» (Kayser 1966, p. 184).

¹¹ È interessante notare che per Kayser solo il primo punto è pertinente al problema della rappresentazione, può quindi riguardare i fruitori dell'opera, mentre gli ultimi tre restano connessi al problema espressivo, ossia al punto di vista dell'artista, al suo atteggiamento, più o meno consapevole, all'atto della composizione. In realtà, a ben vedere, anche noi spettatori (soprattutto se parliamo, come in questo caso, di un'opera teatrale) siamo in grado di sperimentare gli aspetti demoniaci del mondo così come di avvertire il lato assurdo della realtà. A questo proposito rimando anche ad Adams - Yates 1997, pp. 14-20.

¹² Melchiori 1989, p. xlix.

¹³ Kayser 1966, p. 184.

¹⁴ *Ivi*, pp. 184-185 (corsivo mio).

Esaminando la tragedia, già nel primo atto siamo di fronte alla ripartizione di un regno unitario in fazioni non più riconoscibili, quanto meno come entità organica. Tale frazionamento è frutto di un comportamento che risulta inspiegabile tanto per i personaggi (I.1) quanto per noi spettatori, proiettati *in medias res* nelle faide dei protagonisti. Allo stesso modo, le *dramatis personae*, secondo il convenzionale gioco dei travestimenti, cambiano altrettanto repentinamente fattezze e nome: si pensi al «Legitimate Edgar» (I.2.16)¹⁵, improvvisamente degradato a un livello «near to beast» (II.3.9). Tenendo presente le premesse di Kayser, si può a ragion veduta identificare lo scenario shakespeariano con il grottesco, riscontrando in esso

the fusion of realms which we know to be separated, the abolition of the law of statics, the loss of identity, the distortion of "natural" size and shape [...], the destruction of personality, and the fragmentation [...].¹⁶

Laddove poi risulti enfatizzato il legame vigente tra il mondo della concretezza e il mondo oggetto della rappresentazione artistica, come nel caso dell'opera qui in esame in cui, a detta di Wilson Knight «the world is rooted in nature»¹⁷, si legittima in modo ancora più incisivo l'idea di un ribaltamento, in funzione grottesca, di coordinate prestabilite e universalmente intelleggibili. Persino l'amore filiale e la sua subitanea negazione fornisce del resto un esempio effettivo, all'interno del testo, della contrapposizione tra ciò che è lecito e naturale e ciò che repentinamente e inspiegabilmente risulta essere il suo opposto.

Nella sua riflessione in merito a questo primo punto Kayser avanza anche l'idea, nel nostro caso pertinente, che la creazione grottesca – il mondo grottesco – abbia il potere di risvegliare, nella sua evocazione, non tanto la paura della morte quanto la paura della vita:

[...] we feel that we would be unable to live in this changed world. The grotesque instills fear of life rather than fear of death. Structurally, it presupposes that the categories which apply to our world view become inapplicable.¹⁸

Non a caso, in *Lear* l'astrusità della situazione sperimentata dai personaggi degenera in un forte sentimento d'orrore nei confronti della vita al punto che, in più occasioni, la morte viene invocata come salvifica: nella famosa scena della tempesta, ad esempio, il vecchio Re, commiserando se stesso ed Edgar, afferma: «Why, thou wert better in a grave [...]» (III.4.100). Gloucester tenta di porre fine a un dolore insopportabile verso la fine del quarto atto: «This world I do renounce» (IV.4.34-41), così come paradigmatico risulta essere anche l'omicidio/suicidio di Gonerill e Regan.

¹⁵ Il testo di riferimento per le citazioni tratte dalla tragedia è la già menzionata edizione Mondadori curata da Melchiori.

¹⁶ Kayser 1966, p. 185.

¹⁷ Knight 1960, p. 180. Si pensi solo alla ripetizione nel testo della parola-chiave «nature» e dei suoi derivati («natural», «unnatural», «unnaturalness») ripetuti – riporta Melchiori – ben 48 volte: cfr. Melchiori 1989, p. xlii.

¹⁸ Kayser 1966, p. 185. Kayser nell'originale usa l'espressione *Lebensangst*.

3. *Personaggi grotteschi*

L'*Entfremdete Welt* governato dal vecchio Lear è popolato da una serie di personaggi memorabili che solcano profondamente l'immaginario degli spettatori. Essi sono parte integrante dell'universo che li ospita, dal momento che – come ha scritto Wilson Knight – «[they] are strongly toned by its peculiar atmosphere»¹⁹, subendo anch'essi una metamorfosi repentina e inspiegabile che li riconduce al paradigma della creazione grottesca, così come enunciato da Kayser.

Gloucester è l'incarnazione del grottesco "fisico", emblema di deformità in seguito all'accecazione, Gonerill e Regan, le malvagie sorelle, rappresentano invece il grottesco femminile («you unnatural hags», II.4.275), descritte a più riprese per mezzo di attributi ferini («serpent-like», II.4.158; «cruel nails», «boarish fangs», III.7.56-58) o paragonate a mostruosità («Thou art a boil, / A plague-sore, or embossed carbuncle, / In my corrupted blood», II.4.219-222).

Tuttavia è lo splendido *villain* Edmund, tanto apprezzato da Bloom, il primo cittadino del mondo capovolto di *King Lear*. Di fronte al fratello bastardo di Edgar, nasce lo sconcerto per una metamorfosi più repentina di quella subita da Gloucester accecato e meno lampante di quella volontaria trasformazione che si impone Edmund con un semplice cambio d'abiti. Se Edgar, infatti, si finge pezzente indossando i panni del pazzo Tom, la metamorfosi di Edmund è ben più radicale e subitanea. Edmund diviene irriconoscibile nella sua stessa essenza, presentandosi in scena con un iniziale monologo da perfetto machiavellico («[...] Edmund the base / Shall top the legitimate. I grow. I prosper. / Now gods stand up for bastards!», I.2.20-22) per poi cadere quasi nel patetismo a fine tragedia, congedandosi con l'accorato lamento di un uomo che si scopre d'un tratto bisognoso di affetto («Yet Edmund was beloved», V.3.238). Il suo cambio di natura è in perfetta linea con lo sbigottimento che crea il prodotto grottesco, sconfinando altresì nel comico.

Il personaggio più complesso da inserire nel paradigma del grottesco è sicuramente Cordelia. Elemento scatenante della tragedia, Cordelia – data l'inspiegabilità del suo iniziale ostinato mutismo di fronte alle richieste del padre – sembra incarnare quelle forze inspiegabili e impersonali che per Kayser entrano in gioco nella creazione grottesca:

[...] who effects the estrangement of the world, who announces his presence in this overwhelming ominousness? [...] These questions remain unanswered. Apocalyptic beasts emerge from the abyss; demons intrude upon us. If we were able to name these powers and relate them to the cosmic order, the grotesque would lose its essential quality.²⁰

Ed effettivamente l'ostinazione di Cordelia è uno degli elementi del *play* che «remains incomprehensible, inexplicable, and impersonal»²¹, tanto da poter dar origine,

¹⁹) Knight 1960, p. 177.

²⁰) Kayser 1966, p. 185.

²¹) *Ibidem*.

nella mente di uno spettatore contemporaneo smaliziato, alla sibillina domanda del perché la ragazza semplicemente non menta come le sue consanguinee.

Tuttavia, è interessante contrapporre proprio il suo caparbio mutismo alle voci, fin troppo insistenti, del padre e delle sorelle. L'assenza di comunicazione tra Cordelia e la sua famiglia ci consentirebbe di ricondurre il suo personaggio alla riflessione sul grottesco enunciata da Mikhail Bakhtin²². Certo, Bakhtin parte da premesse differenti rispetto a Kayser, ma vale la pena qui soffermarsi brevemente sulle sue indagini. L'originalità del contributo di Bakhtin si riscontra nella convinzione che la letteratura regali – con il tramite del linguaggio – una visuale unica sulla vasta gamma delle esperienze umane²³. Da buon teorico marxista, infatti, Bakhtin sostiene che l'io trovi una compiuta realizzazione solo in un contesto sociale. Di qui la sua enfasi sull'importanza del linguaggio, inteso non solo come insieme di parole, ma come complesso sistema di significanti, nella creazione dell'identità del singolo individuo, così come all'interno di un più vasto contesto sociale²⁴.

Il dialogo sarà pertanto mezzo di apertura, di scambio e di evoluzione, mentre il monologo rimane espressione di chiusura, di dogmatismo, di mera forma senza sostanza – in breve, al limite estremo, di assolutismo. E questo è il linguaggio di Lear, Regan e Gonerill. Cordelia rompe invece la rigidità della retorica assolutista e vuota dei suoi familiari con il silenzio, allo stesso modo in cui il Fool la rompe con la parola sconcertante e «metaforica»²⁵, con il capovolgimento dell'usuale rapporto significato/significante. Entrambi i personaggi, nel *play*, soccombono, muoiono “fuori scena” (cfr. V.3), risultando fallimentari nella loro funzione di “elementi sovversivi”. E la finalità ultima della creazione grottesca, secondo Bakhtin, è proprio quella di capovolgere in qualche modo l'*establishment*: insomma i due personaggi si potrebbero pensare entrambi forgiati con l'obiettivo di immettere alterità nel consueto. Eppure, laddove il Fool può rimandare all'idea di un grottesco ridanciano, portatore di irrompente ilarità in un mondo decadente nonché artefice di un lato comico del *play*, Cordelia introduce invece il concetto di un grottesco che funzioni come personificazione di un ideale alto che «discloses the potentiality of an entirely different world, of another order»²⁶: un ordine di più alto afflato morale. Entrambi i personaggi, in sostanza, sarebbero comunque finalizzati alla rottura della situazione iniziale e portatori di novità e cambiamento.

Commenta Wilson Yates in merito alla complementarità dei due aspetti del grottesco enunciati da Bakhtin:

[...] he makes a major contribution to the understanding of the grotesque by identifying, on the one hand, the carnival and its related forms of folk festivals, folklore, images of the fool, the clown, the rogue as primary sources for encountering the grotesque, and on the other hand, by exploring a view of the grotesque as a positive construct that can offer a liberating and transforming experience.²⁷

²²) Cfr. Bakhtin 1968.

²³) Adams - Yates 1997, p. 20.

²⁴) Per una trattazione più completa del pensiero del pensatore russo vd. Morson 1986.

²⁵) Cfr. Melchiori 1989, p. xlv.

²⁶) Bakhtin 1968, p. 40.

²⁷) Adams - Yates 1997, p. 26.

Qualche considerazione, infine, sul personaggio di Lear. Anche in questo caso, come nella valutazione dell'intera opera, la critica si spacca, divisa tra gli ammirati entusiasti e i detrattori, per lo più impietosi da tanta sofferenza inflitta a un povero vecchio²⁸. Per il fluviale Harold Bloom, ad esempio, che azzarda un paragone tra lo sfortunato monarca e il Salomone biblico paradigma di grandezza, Re Lear è una figura sublime²⁹. Nondimeno l'anziano re è una figura dell'eccesso, dal momento che dimostra di amare, volere e odiare troppo³⁰ e che tale mancanza di misura segna per lui la disastrosa caduta nella follia. Ora, è opportuno sottolinearlo, la follia fa tutt'uno con gli altri "ingredienti" tipici dell'arte grottesca – in particolare in ambito letterario – insieme ad animali notturni, vermi, rettili, serpi, rospi, piante rampicanti, maschere, teschi, marionette e via discorrendo. Tuttavia, a parte l'ovvia osservazione che questo genere di *imagery* è riconducibile al *background* cinquecentesco del dramma in esame³¹, si ricorderà qui che la follia di Lear non è mera demenza, l'essere insano. Essa presagisce piuttosto sventura e il vago sentore di un male indefinibile: «I'll tell thee thou dost evil» – ammonisce Kent (I.1.166) – per quanto, come in *Hamlet*, esista del «method in this madness»³². La follia del re riflette, insomma, quel *quid* ineffabile che fa da tramite tra il mondo della ragione e l'aspetto impersonale e indefinibile che la creazione grottesca cerca di ricreare. Così, come osserva, Wolfgang Kayser «[i]n the insane person, human nature itself seems to have taken on ominous overtones»³³, riflettendo, nel contempo, l'idea di grottesco come creazione di una forza impersonale.

4. *Opera grottesca e tragedia*

Il terzo punto prospettato da Kayser si basa, si è visto, sull'idea di opera grottesca come gioco continuo con l'assurdo. Viene spontaneo chiedersi tuttavia cosa intenda Kayser per «gioco con l'assurdo» e, in seconda istanza, se sia possibile conciliare il concetto di opera grottesca con il genere tragico. Kayser su questo punto si dimostra poco esauriente, affermando che l'assurdo è una conseguenza inevitabile del muoversi in un contesto alieno e incomprensibile, privo, perciò, di coordinate e punti di riferimento che permetterebbero al fruitore dell'opera grottesca di orientarsi³⁴. Si penserebbe quasi che, per Kayser, sia il creatore dell'opera grottesca, sia i fruitori dell'opera stessa, "subiscano l'assurdo" in modo passivo, venendone sopraffatti.

Così Kayser afferma, riferendosi a un passo del satirografo tedesco Johann Fischart:

²⁸) Ricordo qui solo il commento di Kott 1965, p. 102: «Regarded as a person, a character, Lear is ridiculous, naive and stupid. [...] he can only arouse compassion [...]».

²⁹) Cfr. Bloom 1998, p. 478.

³⁰) *Ivi*, p. 482.

³¹) Cfr. Rhodes 1980.

³²) Kott 1965, p. 130.

³³) Kayser 1966, p. 184.

³⁴) *Ivi*, p. 185.

[it] began as a simple play with words but progresses to a point where language itself seemed to come to life and draw the author into its whirlpool [...] . Fischart had begun a dangerous game, the same game which the graphic artists played in their *capriccios*.³⁵

Vale a dire che per Kayser l'assurdo può anche «carry the player away, deprive him of his freedom, and make him afraid of the ghosts which he so frivolously invoked»³⁶ – di qui il motivato timore di avere a che fare con un “gioco pericoloso”, in quanto eccessivamente vincolante per la creatività individuale.

Spiega Wilson Yates che «it is an absurdity in which the “it” seems to take on its own life and in so doing inhabit the creator of the grotesque, and potentially the life of the receiver»³⁷.

Rimane ora da chiedersi se *King Lear* – come opera grottesca – possa conciliarsi anche con il genere tragico.

Il già menzionato Jan Kott, nella sua ben nota comparazione tra il teatro shakespeariano e il teatro dell'assurdo novecentesco, ebbe già modo di affrontare un quesito simile, partendo dalla convinzione che tra opera grottesca e tragedia siano comunque in vigore numerosi punti di contatto. Ed entrambe, in effetti, si sviluppano sulla base di strutture simili, partendo da tematiche affini e affrontando questioni analoghe:

Between tragedy and grotesque there is the same conflict for or against such notions as eschatology, belief in the absolute, hope for the ultimate solution of the contradiction between moral order and everyday practice.³⁸

Kott coglie, è vero, l'elemento grottesco del dramma shakespeariano, sebbene a suo avviso, il grottesco sembri negare il tragico, dal momento che la vicenda di Lear risulta priva di una catarsi finale³⁹. Per Kayser, al contrario, il grottesco non è il tragico “riscritto” in termini contemporanei, espressione cioè del disorientamento novecentista, né tanto meno il grottesco può essere per lui equiparato a mero elemento sussidiario del tragico⁴⁰. Kayser suppone altresì una vera e propria differenza qualitativa fra tragico e grottesco, non quantitativa. Non vi è gerarchia tra i due generi, né necessariamente una complementarità.

Se da un lato quindi esiste il tragico, basato su azioni individuali che sconvolgono l'ordine morale finalizzate comunque a fornire un significato ultimo – anche laddove all'apparenza esso si delinea come incomprensibile – dall'altro, esiste l'arte grottesca che, non solo non si basa su singoli atti individuali (grottesca può essere anche un'ambientazione o un'espressione verbale) e non ha niente a vedere con la moralità – per quanto incidentalmente essa possa segnare l'opera – ma, soprat-

³⁵ *Ivi*, p. 187 (corsivo dell'autore).

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Adams - Yates 1997, p. 18.

³⁸ Kott 1965, p. 112.

³⁹ *Ivi*, p. 104.

⁴⁰ Per citare Kott: «Grotesque means tragedy rewritten in different terms» (*ivi*, p. 104).

tutto, essa è il prodotto di un artista che può anche non voler dare un senso al suo lavoro ⁴¹.

In tal senso, grazie ai postulati di Kayser, *King Lear* può cadere agevolmente in entrambe le categorie. Il lato tragico trova espressione nella cecità metaforica di Lear, che nel rifiuto di sua figlia Cordelia, dà il via allo stravolgimento dell'ordine – anche morale – del *play*; il senso ultimo dell'opera è dato dall'accesso all'esperienza della vera realtà delle cose da parte del re e di Gloucester tramite la loro sofferenza («unbotton me here»). Tuttavia, il dramma è, allo stesso tempo, pienamente ascrivibile anche all'arte grottesca: anzitutto perché non si basa unicamente su azioni individuali, ed è semmai strutturato su una concatenazione di *devices* formali e contenutistici propri della creazione grottesca.

Ancora, varrà sottolineare che il discorso morale è in *King Lear* incidentale – si ricordi l'opinione del Dr. Johnson: anzi, il dramma è, a ben vedere, privo di un senso morale e le azioni dei vari personaggi ci risultano incomprensibili, così come mera speculazione è la ricerca di quale fosse il senso che Shakespeare voleva dare alla sua opera.

Infine, si ricordi che, se come tragedia l'opera è, proprio come ha sottolineato Kott, del tutto irrisolta, senza una risoluzione consolatrice, considerata invece come opera grottesca essa riesce a dare – e qui mi rifaccio nuovamente a Kayser – un nome e una forma a ciò che è indeterminato nella vicenda dell'anziano monarca: «[t]he darkness has been sighted, the ominous powers discovered, the incomprehensible forces challenged» ⁴². Si potrà pervenire pertanto a una sorta di scioglimento, di catarsi *sui generis*, giungendo laddove non è stato possibile relegando il *play* nel solo contesto tragico. Nel momento, infatti, in cui si svela e si sperimenta ciò che è negativo, strano o sinistro, secondo Kayser, si perviene anche al suo assoggettamento, in qualche modo a una risoluzione.

5. Assoggettare il demoniaco

Quanto appena esposto ci porta all'ultimo nodo focale sondato da Kayser. Si tratta della concezione secondo la quale la creazione grottesca è un mezzo per invocare, bandire e, al tempo stesso, assoggettare gli aspetti demoniaci del mondo. Certo non risulta chiaro se tale tentativo di affrancamento da quelle che il teorico tedesco denomina «forze oscure» ⁴³ sia o meno deliberato da parte dell'artista. Né si può negare che tali forze abbiano un che di vago e indefinito per Kayser: sono paure irrazionali da porre in relazione con il subconscio, con la mente? O hanno concreta esistenza fuori di noi? Qualunque sia la natura di queste «forze», il fatto che il pensatore tedesco ne teorizzi l'incidenza sulla realtà, sembra – di primo acchito – distante da quanto si potrebbe ricavare dalla lettura del *Lear*.

⁴¹) Cfr. Kayser 1966, pp. 185-186.

⁴²) *Ivi*, p. 188.

⁴³) *Dunklen Mächte* nell'originale tedesco.

Lo splendido monologo di Edmund del primo atto (I.2.122-137) racchiude, ad esempio, una visione diametralmente opposta a quella di Kayser, negando la presenza di una qualsivoglia «forza» metafisica. Esso getta luce, semmai, sull'arroganza umana che tende ad attribuire le proprie colpe a un non ben definito principio del Male:

An admirable evasion of whoremaster man, to lay his goatish disposition to the charge of a star!

Eppure in *King Lear* vi è continuo riferimento al lato irrazionale della realtà, dato che, come ha ben dimostrato Wilson Knight, «rational consciousness has proved unbearable»⁴⁴. Il *play* chiama in causa, evoca, «forze» che trascendono la razionalità, per lo più espressioni emozionali della psiche umana, fornendo loro un equivalente concreto, quasi, in termini eliotiani, un «correlativo oggettivo». La celebre scena della tempesta, nel terzo atto, è già la perfetta ipostatizzazione di uno stato alterato della mente di Lear, fornendo il *climax* della parabola dell'anziano re. A voler perseguire, altresì, l'opzione di un assoggettamento del demoniaco come invocazione ed esorcismo di oscure forze astratte si noterà invece come, di fatto, abbondino fino all'eccesso, nel *play*, i riferimenti a demoni (si pensi al discorso fatto da Edgar nei panni di Tom o'Bedlam a Gloucester in IV.1.58-62 o basti qui accennare al lungo elenco di vocaboli tratti dal mondo della stregoneria: «bo-peep», «neatherstocks», «hysterica passio», «vaunt-courier», «the prince of darkness», «star-blasting», «pue», «Frateretto» e gli altri nomi del diavolo) e a divinità pagane⁴⁵ («fairies and gods», IV.6.29; «O you mighty gods!», IV.6.35). Altrettanto numerosi sono i riferimenti al mondo animale, di cui già in parte si è fatto menzione, e alle più elementari forme di istintualità che, ancora, reiterano un sotterraneo legame con l'elemento irrazionale della mente umana:

perhaps touching some chord of primitive mentality, some stratum in sub-consciousness reaching back aeons of evolutionary process, now tumbled up in the loosened activity of madness.⁴⁶

E poiché Kayser insiste sul lato concreto della rappresentazione del demoniaco – arte grottesca realmente compiuta è, a suo avviso, quella in cui l'intangibile, nelle sue valenze negative, sinistre od oscure che siano, è presentato in forme concrete – *King Lear* risponde efficacemente anche all'ultimo parametro da lui delineato. Non solo: considerata come opera grottesca, il dramma trova la sua compiutezza nel dare – usando una formula cara al teorico tedesco – una forma al disordine e un nome all'ineffabile.

⁴⁴) Knight 1960, p. 184.

⁴⁵) Si tenga però presente che Wilson Knight, che pure ha ben analizzato questo aspetto del *play*, insiste sul suo lato prettamente pagano delle *god-references* di *Lear*. «The gods here are more natural than supernatural» (*ivi*, p. 187).

⁴⁶) *Ivi*, p. 182.

6. Conclusioni

Quali conclusioni trarre dunque da una lettura del *King Lear* attraverso la lente delle teorie di Wolfgang Kayser? *In primis*, un responso positivo al quesito posto inizialmente, ossia se il dramma qui vagliato possa ritenersi appropriatamente un'opera d'arte grottesca.

Stabilito questo, in seconda istanza, è bene tenere presente anche i limiti delle teorie del pensatore tedesco. Non ha senso, ad esempio, parlare di «opera grottesca» solo relativamente a quelle creazioni che siano del tutto o in maniera predominante grottesche, ossia che rispettino perfettamente, e nella loro totalità, le quattro premesse kayseriane. Significherebbe negare che il Caliban di Shakespeare – o di Browning – siano figure grottesche, limitando, per quanto concerne Shakespeare, questa definizione al solo *King Lear*.

Infine, vale la pena osservare che dalle considerazioni fin qui avanzate, si potrebbe anche dedurre che le creazioni grottesche siano in forte antitesi rispetto a qualsiasi forma di razionalismo e a qualsiasi tipo di pensiero sistematico. Questo perché l'elemento ineffabile che l'opera d'arte si propone di immortalare, le «forze oscure» – per dirla con Kayser –, non vengono escluse dalla nostra percezione della realtà, tutt'altro: come abbiamo visto, una delle funzioni del grottesco è, appunto, quella di evocare, per poi imbrigliare, tale elemento. L'opera artistica grottesca genuina, che per Kayser svela l'indecifrabile, svolge un ruolo liberatorio in opposizione a qualsiasi forma di ordine e controllo – riaffermando in un certo senso il fatto che

there are more things in heaven and earth, Horatio,
than are dreamt of in your philosophy.⁴⁷

Ora, leggere la storia di Lear in questi termini è, tuttavia, rischioso se non considerato con la dovuta cautela: c'è la possibilità di una eventuale attribuzione impropria a Shakespeare di una finalità rivoluzionaria. L'idea di una creazione grottesca che sottintenda un messaggio di ribellione nei confronti dello *status quo* è – à la Strehler – vagamente sessantottino, anche perché suggerisce una attitudine emotiva da parte dell'autore molto specifica che non è dimostrabile o che, comunque, ci interessa relativamente. Non è da escludere, come ugualmente valida, un'altra considerazione di arte grottesca: quella che nasce da uno sguardo freddo, distaccato, valutata cioè con la stessa oggettività con la quale uno spettatore potrebbe porsi di fronte al teatro di marionette o di fronte a un grottesco *puppet-play*.

VALENTINA PONTOLILLO D'ELIA
valentina.pontolillo@unimi.it

⁴⁷) «Ci sono più cose in cielo e terra, Orazio, che non ne sogni la tua filosofia» (*Hamlet* I.5).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adams - Yates 1997 J.L. Adams - W. Yates (eds.), *The Grotesque in Art & Literature*, Michigan - Cambridge (UK), W.B. Eerdmans Publishing Co. - Grand Rapids, 1997.
- Bakhtin 1968 M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, transl. H. Iswolsky, Cambridge, MIT Press, 1968.
- Bloom 1998 H. Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York, Riverbooks, 1998.
- Farnham 1971 W. Farnham, *The Shakespearean Grotesque*, Oxford, Oxford University Press, 1971.
- Fingesten 1984 P. Fingesten, *Delimitating the Concept of the Grotesque*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 42, 4 (Summer 1984), pp. 419-426.
- Kayser 1966 W. Kayser, *The Grotesque in Art and Literature*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1966.
- Knight 1960 G. Wilson Knight, *The Wheel of Fire* (1931), London, Methuen & Co., 1960.
- Kott 1965 J. Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, London, Methuen & Co. Ltd, 1965.
- Melchiori 1989 G. Melchiori, *Introduzione a W. Shakespeare, Re Lear*, Milano, Oscar Classici Mondatori, 1989.
- Morson 1986 G. Saul Morson (ed.), *Bakhtin: Essays and Dialogue on His Work*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Rhodes 1980 N. Rhodes, *Elizabethan Grotesque*, London, Routledge & Kegan Paul, 1980.