

## Presentazione

Rosy Colombo, Nadia Fusini

### 1. Il divino Shakespeare

(Nadia Fusini)

Non è nostra intenzione con questo numero riaprire l'annosa questione, già antica per Socrate, del rapporto tra poesia e filosofia. Né tantomeno venire, noi amici e studiosi di Shakespeare, in soccorso della poesia, per esaltarne la superiorità. O sollecitare una nascosta rivalità tra discipline. Non è così: con la vecchia rivalità tra filosofia e poesia abbiamo fatto i conti, e abbiamo 'superato' Platone.

Né la domanda è del genere: "Shakespeare è il vostro scrittore preferito?".

Piuttosto, chiediamo ad alcuni nostri amici filosofi di professione: Shakespeare è o non è la forza potente che ha fatto il nostro mondo così com'è? – cosa di cui ci assicura Harold Bloom, quando afferma che "Shakespeare ci ha inventato"<sup>1</sup>. E quanto profondamente shakespeariani vi sentite, o siete, o credete di essere, voi filosofi? Shakespeare è per voi un alleato nell'atto del pensare?

Chiediamo, in altri termini, ai nostri amici filosofi se per pensare loro *debbano* ricorrere a Shakespeare. O addirittura, se *possono* pensare senza Shakespeare. Perché noi studiosi di Shakespeare no, non possiamo...

Non per questo 'we Shakespeareans' sappiamo *che cosa* Shakespeare pensava; l'uomo è in realtà reticente<sup>2</sup>, non ci ha lasciato dichiarazioni

---

<sup>1</sup> Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1999, pp. xvii-xviii; tr. it. *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 16.

<sup>2</sup> È la tesi di A. D. Nuttall, nel suo splendido libro *Shakespeare the Thinker*, New Haven-London, Yale University Press, 2007.

ideologiche di nessun tipo. Sappiamo però *che* pensava; anzi, a noi pare che abbia il dono di porre le questioni fondamentali alla sua, come alla nostra epoca.

Senza dubbio Shakespeare ha creato due icone del pensiero, Amleto e Macbeth<sup>3</sup>. Non che altri suoi eroi non pensino: pensa Bruto, pensano Iago e Otello, pensano Lear e il suo Fool. Ma con Macbeth e Amleto si mostra in atto la natura *drammatica* del pensiero; ovvero che pensare è un atto *drammatico*, addirittura *tragico*. Non a caso, in entrambi i personaggi, il pensiero esplode come se fosse dinamite e li distrugge. E sapete perché? Perché ci vuole del coraggio a pensare, se pensare significa come nel caso di Macbeth ritrovarsi con il desiderio criminale, regicida; o come nel caso di Amleto, col desiderio parricida, incestuoso.

In più modi, Shakespeare si interroga sulla natura dell'uomo: *what's a man?* è domanda che risuona non solo nei più famosi monologhi di Amleto. Nei registri più diversi indugia sul mistero e sulla meraviglia del pensiero. Né si ritrae dalla domanda più difficile: *unde malum?*, mentre si esercita nell'esplorazione dell'individuo e dello spazio interiore della soggettività umana – lì scoprendo un altro Nuovo Mondo, coi suoi recessi d'ombra, che custodiscono un che di non saputo, non conosciuto, un'estraneità colta nell'intimità perturbante di un 'io' che ritrova in se stesso l'altro'... Prima di essere un'affermazione di Rimbaud, "Je est un autre" è la battuta di Viola nella *Dodicesima notte* (III.i.143<sup>4</sup>), di Iago nell'*Otello* (I.i.64<sup>5</sup>), che con le loro negazioni ("I am not what I am" è il loro *refrain*) ci spalancano le porte di una riflessione filosofica che ci introduce alla nostra modernità. L'unità dell'io è una chimera già in Shakespeare, che non a caso Freud legge con un'intensità senza pari, riconoscendo in lui una fonte di ispirazione. "Freud is deeply Shakespearean" commenta David Hillman, anche se "Freud's Shakespeare is hardly Shakespeare at all"<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Si veda Nadia Fusini, *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 360ss.

<sup>4</sup> William Shakespeare, *Twelfth Night*, eds J. M. Lothian and T. W. Craik, The Arden Shakespeare, London-New York, Routledge, 1988.

<sup>5</sup> William Shakespeare, *Othello*, ed. E. A. J. Honigmann, The Arden Shakespeare, Walton-on-Thames, Nelson, 1997.

<sup>6</sup> David Hillman, "Freud's Shakespeare", in *Great Shakespearians: Marx and Freud*, eds Crystal Bartolovich et al., London-New York, Continuum, 2012, pp. 104-35; p. 103.

Senz'altro il nostro mondo è stato "Shakespearized" per dirla con Emerson, il quale afferma senza mezze misure che "Shakespeare wrote the text of modern life". E aggiunge: "A good reader can, in a sort, nestle into Plato's brain and think from thence; but not in Shakespeare's. We are still out of doors. For executive faculty, for creation, Shakespeare is unique"<sup>7</sup>. Un'affermazione che anticipa l'intuizione bruciante di Wittgenstein quando definisce Shakespeare non "poeta", ma "creatore di lingua": "Sprachschöpfer", più che "Dichter"<sup>8</sup>. Shakespeare, sostiene Wittgenstein, "non può essere messo alla pari di nessun altro"; con la sua mano leggera e agile sa creare "nuove forme linguistiche"<sup>9</sup>. Come nessun altro Shakespeare sa giocare il gioco della lingua, ripete ammirato.

È come se tornasse vera con Shakespeare un'idea antica di poesia: la poesia come *ainigma* – che è precisamente ciò che la poesia era per gli antichi sapienti, prima che esistessero i filosofi di professione: un enigma, ovvero un dire oscuro, illogico, che si sottrae e resiste all'esegesi e impone al lettore e allo studioso la posizione allegorica di parlare in sua vece.

Così facciamo 'we Shakespearians': di fronte all'enigma, che nel testo shakespeariano si presenta sempre più fitto di oscurità e di ambiguità via via che nei secoli si addensano le letture e interpretazioni, noi suoi devoti cultori leggiamo, ripetiamo, mandiamo a memoria, parafrasiamo, commentiamo quelle parole con altre parole ancora, in un infinito intrattenimento, ben sapendo che non c'è niente da spiegare. Niente da illuminare, se non la nostra fascinazione. Non si tratta di 'interpretare' Shakespeare: il testo shakespeariano, 'we Shakespearians' sappiamo fin troppo bene, resiste a qualsiasi struttura concettuale in cui si cerchi di stringerlo, catturarlo, comprenderlo... Vive semmai del nostro scacco, e piuttosto ci obbliga a un rovesciamento dialettico, in cui siamo noi ad essere letti... In questo senso il teatro di Shakespeare è fondamentalmente una esposizione all'Altro. E dunque un'avventura della conoscenza. E dunque e certamente per il lettore un'esperienza filosofica.

<sup>7</sup> Ralph Waldo Emerson, "Shakespeare; or, the Poet", in *Ralph Waldo Emerson*, ed. Richard Poirier, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 329-42.

<sup>8</sup> Commento queste affermazioni cruciali di Wittgenstein in *Di vita si muore*, cit., pp. 6ss.

<sup>9</sup> Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 1980, p. 153.

È certamente quanto accade con *l'Amleto*, quando a leggerlo sono Freud, Goethe, Nietzsche, Lacan, Levinas, Derrida. O quanto accade con *Otello*, quando lo legga Cavell. Si tratta di un genere di esposizione da cui il filosofo di professione, come del resto il critico letterario, *possono* volendo ripararsi grazie al sapere, mettendo in campo una strumentazione di appropriazione e addomesticamento. Ma, ripeto, l'esposizione cui ci invita Shakespeare non è del genere del *sapere*; anzi, se accolta fino in fondo, se *pensata* fino in fondo, è un'esperienza del 'reale'.

T. S. Eliot ha ragione quando nei *Quattro quartetti* ci insegna: "human kind / Cannot bear very much reality"<sup>10</sup>; ma nel ricordarci la nostra fragilità di fronte al significato ultimo, pure appresta per noi nel suo poema una 'via poetica' alla realtà, alla verità, alla vita e alla sua rappresentazione. Heidegger, del resto, dalla sua parte filosofica, ci insegna che il pensiero è un cammino, con i suoi propri e interrotti e accidentati sentieri, che aprono su radure, che non si sa bene dove portino, esponendoci così ai più diversi rischi nell'andare. Il teatro di Shakespeare potrebbe essere uno di questi sentieri? – questa è la domanda. 'We Shakespeareans' siamo propensi a credere (è quasi un atto di fede) che lo sia.

'We Shakespeareans' sappiamo bene che Shakespeare *non* è un filosofo: Shakespeare è un attore, un impresario teatrale, un capocomico, un poeta. Certamente non ci rivolgiamo a Shakespeare per la sua 'filosofia'; anzi, non crediamo affatto che esista una 'filosofia' shakespeariana, nel modo in cui parliamo di una filosofia cartesiana, o kantiana. Crediamo però che la letteratura, la poesia, il teatro – in genere l'immaginazione implicata nell'atto creativo – siano un esercizio del pensiero. E se è così, in esso Shakespeare eccelle.

Shakespeare, ripeto, è soprattutto un *playwright* – il termine che trasporta nella lingua volgare la nobile professione del 'drammaturgo', ovvero del creatore di testi drammatici, siano essi tragedie o commedie; attività per la quale le parole più auliche sono 'tragediografo', 'commediografo', e appunto 'drammaturgo'. *Playwright* in inglese abbassa l'enfasi a nominare chi 'produce' testi drammatici per la scena: 'produce', attenzione – non 'scrive'; perché quel '*wright*'

<sup>10</sup> T. S. Eliot, "Burnt Norton", in Id., *Four Quartets*, London, Faber & Faber, 2009, vv. 44-45.

non allude all'atto della scrittura, non ha niente a che fare con il verbo 'scrivere' (*write*), come potrebbe sembrare. Il termine *wright* ha a che fare con il verbo 'work', e rimanda all'attività di chi lavora un qualsiasi tipo di materiale con il fine di creare un qualche oggetto, o cosa. L'operaio che lavora il legno per creare il carro è il *cartwright*, ad esempio. Insomma, il termine *wright*, come il più antico *wrytha* alludono a qualcuno che fa cose, oggetti, che esistono nel mondo perché lui li fa. In questo senso minimalista e microcosmico, sì, l'uomo è un *creatore*, e Shakespeare è uno che *fa* drammi.

Non è Milton. Non è Dante. È uno scrittore di teatro, che scrive per il palcoscenico e produce nel modo dello spettacolo, del *play* per l'appunto. In questo senso Shakespeare è *homo ludens* nel senso di Huizinga, il cui magnifico libro, che porta appunto quel titolo<sup>11</sup>, ci serve a cogliere l'intensità semantica della prima parte del termine composto: *playwright*.

C'è uno *Spieltrieb*, un impulso al gioco, Huizinga spiega; dove il gioco – come si vede nei bambini – è condotto con estrema serietà, svolto con ordine, tensione, solennità e fervore, tanto da sembrare quasi un atto sacro. In inglese il termine *play* è interessante, come è interessante l'area di significati che si sollevano sullo sfondo coi termini *lâc* e *plega* e *spelian*; specialmente, con quest'ultimo – con il suo preciso significato di 'fare qualcosa per un altro', o 'essere al posto di un altro'.

Si apre così il campo semantico di un rituale, dove qualcuno in maschera 'gioca' a essere un altro. Ricordiamo che nel suo stadio più antico, il *mood* del dramma è l'estasi dionisiaca, l'eccitazione della festa, l'entusiasmo ditirambico – quando l'attore è trasportato a essere un 'io' estraneo, che non tanto rappresenta, quanto incarna, lasciando con sé gli spettatori nella metamorfosi. La stessa cosa accade con Shakespeare.

Shakespeare commenta più volte il mistero e il miracolo del teatro, e nei suoi drammi *pensa* teatralmente e in maniera radicale. Ha un'abilità<sup>12</sup> istintiva nel farlo. Il suo pensiero è sempre in moto e mutevolmente si adatta e si articola e si incarna e contraddice nei vari

<sup>11</sup> Johan Huizinga, *Homo Ludens*, London, Paladin Books, 1970, p. 33. Si veda Nadia Fusini, "Shakespeare: Playwright or 'Sprachschöpfer'?", in *Memoria di Shakespeare*, 8 *On Authorship*, eds Rosy Colombo and Daniela Guardamagna (2012), pp. 95-118.

<sup>12</sup> A. D. Nuttall parla di "knack", in *op. cit.*, p. 378.

personaggi, in una fantasmagoria proteica che la funzione drammatica favorisce. È questa "l'immensa intelligenza del corpus shakespeariano" di cui parla Stanley Cavell<sup>13</sup>.

Ed è questa la qualità suprema che riconosce John Keats, quando prende Shakespeare a modello. Shakespeare è per Keats il sublime modello "of the Man of Achievement"<sup>14</sup>. Cosa intende precisamente Keats con questa definizione? Una specie di sovrumana umanità? In un certo senso è così: Keats è colpito da quella che considera l'incommensurabile grandezza delle gesta di Shakespeare, delle sue imprese – che sono i suoi drammi, che il giovane poeta inglese legge e rilegge estasiato. Impressionante è la vastità del loro compasso emotivo, la varietà del registro linguistico shakespeariano; impressionante come il genio di Shakespeare scorre liberamente – niente lo frena. È così intelligente! nota Keats. È così ricco di toni e sfumature. È conturbante per Keats il modo in cui Shakespeare sa cogliere il pensiero in movimento, quasi che il pensiero fosse per lui una dimensione della forma e del significato della lingua che crea per i suoi personaggi – un impasto materico in cui idee, immagini, riflessioni, ricordi, giudizi, intuizioni e visioni tutti insieme si fanno pensiero drammatico.

In questo senso poetico i drammi shakespeariani sono drammi filosofici, e hanno una dimensione etica. E giungono fino ad articolare questioni di ordine metafisico. Cosa che i nostri amici filosofi in questo numero di *Memoria* confermano nei loro scritti, perché scrivendo di Shakespeare i nostri amici filosofi dimostrano nei fatti – *verba volant, scripta manent* – che leggere Shakespeare è un esercizio della mente, una ginnastica dell'anima, che educa a un modo del pensiero che ci viene in soccorso quando nell'atto del pensare questioni radicali ci troviamo come Amleto davanti a scogli – "Ay, there's the rub" (III.i.64<sup>15</sup>) – che ci rivelano "gedanken-arm"<sup>16</sup>. Sì, proprio quando ci ritroviamo nella povertà e nell'indigenza, proprio quando la logica difetta, quando la ragione inciampa nell'assenza di pensiero, la parola di Shakespeare ci aiuta.

<sup>13</sup> Stanley Cavell, "Foreword", in *Philosophical Shakespeares*, ed. John J. Joughin, London, Routledge, 2000, p. xiii.

<sup>14</sup> Lettera a George e Tom Keats del 21 dicembre 1817, in John Keats, *Lettere sulla poesia*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 2005, p. 38.

<sup>15</sup> William Shakespeare, *Hamlet*, eds Ann Thompson and Neil Taylor, The Arden Shakespeare, London, Bloomsbury Publishing, 2006.

<sup>16</sup> Martin Heidegger, *L'abbandono*, Genova, il melangolo, 1983, pp. 28-29.

## 2. La scena del lutto

(Rosy Colombo)

L'ascolto della parola di Shakespeare da parte della ragione filosofica sul quale Nadia Fusini ha appena invitato a ragionare – cosa accaduta raramente in Italia<sup>17</sup> – disegna un universo *early modern*, chiaramente postrinascimentale. E riprendendo con lei la suggestiva tesi di Harold Bloom, è qui che ha preso forma l'invenzione shakespeariana dell'umano che abita lo scenario della modernità come esperienza di privazione e di lutto: della ragione, della fede, del desiderio. "All passion spent": l'accordo su cui Milton chiude il *Samson Agonistes* segnala l'inquietudine di un vissuto condiviso sia dalle ombre tragiche di Shakespeare, sia da quelle sfinite di Samuel Beckett, con la loro passione del silenzio.

Sulla soglia si affaccia Amleto, naturalmente. Prostrato dalla perdita del padre, inorridito alla scoperta della lussuria della madre, sconvolto dall'apparizione di un fantasma che nell'eterno patire l'evento

---

<sup>17</sup> L'appello appassionato di Benedetto Croce ("Shakespeare", 1919, in Id., *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1961) a considerare Shakespeare "comune patrimonio della cultura" è per lo più rimasto inascoltato. Con l'eccezione di Massimo Cacciari (per es. *Hamletica*, Milano, Adelphi, 2009), di Remo Bodei (*Piramidi di tempo*, Bologna, il Mulino, 2006) e di pochi altri (segnaliamo il recente studio di Franco Ricordi, *Shakespeare filosofo dell'essere*, Milano, Mimesis, 2011, sul versante del teatro), un discorso sui rapporti fra Shakespeare e il pensiero filosofico è rimasto per lo più marginale in Italia, estraneo all'ambiente accademico (nel quale occorre comunque distinguere fra filosofi e professori di filosofia). Ancora più marginale esso è stato, ed è tuttora, nella critica shakespeariana, salvo che in qualche studioso più impegnato a livello epistemologico, come Nadia Fusini (nel suo recente *Di vita si muore*, cit.), Alessandra Marzola (presente in questo numero), o Silvia Bigliuzzi (*Nel prisma del nulla*, Napoli, Liguori, 2005). È piuttosto un italianista come Luigi Trenti ad aver accolto l'invito del grande anglista Agostino Lombardo ad ascoltare la voce di Croce su Shakespeare: si veda Luigi Trenti, "'I Know You What You Are': Croce e Shakespeare", in *Memoria di Shakespeare*, 6 *Shakespeare e l'Italia*, a cura di Rosy Colombo (2008), pp. 121-34. Diverso è invece stato, nell'ultimo trentennio, l'orientamento anglosassone, soprattutto negli U.S.A.; ad esso questa nostro primo numero di *Memoria di Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies* in formato digitale ha rivolto la propria attenzione, ricevendone sostegno e collaborazione. Preziosi sono stati gli studi di Tzachi Zamir (*Double Vision: Moral Philosophy and Shakespearean Drama*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2007), di Paul A. Kottman (*Philosophers on Shakespeare*, Stanford, Stanford University Press, 2009), di Stanley Stewart (*Shakespeare and Philosophy*, New York, Routledge, 2010). Importanti i risultati del seminario "Shakespeare and Philosophy", a cura di Paul A. Kottman e Philip Lorenz, per il 40° incontro annuale della Shakespeare Association of America, Boston, 5-7 aprile 2012. Per altri studi si vedano i riferimenti nel corso di questo *editorial*. Fondamentale fra tutti è, naturalmente, Stanley Cavell, per il quale rinvio alla nota 19.

della morte – “nel fiore dei [suoi] peccati, / Senza sacramenti, senza unzione, senza esame di coscienza” (I.v.76-77<sup>18</sup>) – incarna il diniego luterano della redenzione. Il principe studente discute appassionatamente con l’amico Orazio – un’amicizia maturata non a caso nel clima intellettuale di Wittenberg – di realtà e illusione; fra l’apparire e lo svanire del fantasma la tensione cresce, finché Amleto invita Orazio ad accettare l’esposizione all’Altro quale misura dell’impotenza della ragione umana.

*Fatherless* per destino e, ripudiato il padre sostitutivo, per scelta, Amleto si ritrae nella solitudine di una coscienza già tutta moderna, irrimediabilmente scissa: nella faglia lavora la propria malinconia, in sintonia con la teologia riformata che agitava il dogma tradizionale. E infatti, un primo sintomo è proprio la crisi di una coscienza identitaria forte, non più fondata sul nome del padre; crisi drammatizzata nella battuta in cui il giovane Amleto non sa come chiamare il fantasma. “Ti chiamerò Amleto, / Re, padre, regale Danese” (I.iv.44-45) dice all’ombra percepita come simile ma non identica all’immagine paterna, incrocio paradossale di presenza/assenza. L’identità originaria ontologicamente stabile e certa del nome è adesso dislocata in una “forma dubbia” (I.iv.43), un’alterità spettrale che sfugge alla cattura del significato. Ecco allora la battuta che segnerà in modo indelebile lo stile della modernità: “Ci sono più cose in cielo e in terra, Orazio, / Di quante non ne sogni la tua filosofia” (I.v.165-66).

Mentre innesta nel corpo della teologia riformata il dubbio sulla conoscenza coltivato a suo tempo da stoici e scettici, e cancellato in seguito dalle istanze metafisiche dell’Umanesimo, la memorabile battuta annuncia invero il lutto della filosofia: non di una filosofia particolare, beninteso, ma di tutta la filosofia, della sua vocazione statutaria a trovare, in quanto tale, una spiegazione dei fondamenti della realtà. La caduta del primato del *logos* si iscrive nel grande teatro del lutto dell’*Amleto*; e di fatto costituisce il motore della forma tragica shakespeariana, da Stanley Cavell messa in relazione con lo scetticismo – di Emerson e di Wittgenstein in particolare – con la morale stoica, con l’idea stessa di tragedia, “storia e studio

---

<sup>18</sup> Tutte le citazioni da *Hamlet* sono tratte dall’edizione Arden (cfr. nota 15). Qui e nel seguito, se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie.

del mancato riconoscimento” e pertanto della conoscibilità di sé<sup>19</sup>. Simile al *ghost* dell’*Amleto*, che “pulsante tra due vite”<sup>20</sup> insinua una crepa nello scibile, la ragione moderna, che pure seguita ad abitare la forma artistica, non vi risiede; non le appartiene più. È simultaneamente *qui* ed è evanescente, come nell’incontro spettrale dell’alba a “Little Gidding”, nel nuovo lutto dell’umanità che è adesso la guerra: “Come! Siete voi, qui?’ / Benché non fossimo noi”<sup>21</sup>.

### 3. Eredità

(Rosy Colombo)

Sulla scorta di Derrida oggi si tende a leggere la presenza di Shakespeare nella cultura moderna come presenza spettrale<sup>22</sup>: Shakespeare è un *revenant* sia nella produzione estetica, sia nei percorsi della filosofia, evidenziati in questo numero che appunto ne interroga l’eredità. Modello dialogico riguardo alla demarcazione dei saperi, Shakespeare, si sa, abita tutte le forme artistiche che attraversa, modulandosi in esse e senza risiedere in nessuna; ma svolge anche, nel pensiero filosofico, una funzione perturbante: provoca le verità dei padri, svuota di senso gli assoluti e le demarcazioni ontologiche, smonta insomma i criteri tradizionali della conoscenza.

Un panorama significativo al riguardo è offerto da uno studio recente di Andrew Cutrofello, *Continental Philosophy*<sup>23</sup>. A partire da Kant, l’autore cerca una soluzione all’annosa rivalità accademica fra la tradizione logico-analitica propria della filosofia angloamericana

<sup>19</sup> Mi riferisco all’importante *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1979, ripreso successivamente nel più noto *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, ed. aggiornata 2003 (tr. it. *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2004), nel quale Cavell riconosce il suo debito verso il pensiero di Wittgenstein, e motivando in questa chiave la sua scelta di Shakespeare come compagno di strada.

<sup>20</sup> Cfr. T. S. Eliot, “The Fire Sermon”, in Id., *The Waste Land*, London, Faber & Faber, 1999, v. 218.

<sup>21</sup> T. S. Eliot, “Little Gidding”, in Id., *Four Quartets*, cit., vv. 45-46.

<sup>22</sup> Si veda, fra gli altri, il recente studio di Maurizio Calbi sugli adattamenti mediatici di Shakespeare nel contemporaneo: *Spectral Shakespeares*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

<sup>23</sup> Andrew Cutrofello, *Continental Philosophy*, New York-London, Routledge, 2010.

e il cosiddetto 'philosophical humanism' continentale ricorrendo a una catena di citazioni shakespeariane, collocate in esergo a ogni capitolo e assunte sia come costanti dialettiche nella storia del pensiero, sia come drammatizzazione di alcuni 'winters of discontent' nel cuore della filosofia stessa. Lo studio di Cutrofello intesse un'ottica 'Shakespearized', come suggerisce in queste pagine Nadia Fusini con riferimento a Emerson. In essa, sulla scia del secondo Wittgenstein, è maturato lo scetticismo linguistico di Stanley Cavell, che si appoggia alla concezione emersoniana della filosofia come decostruzione del sapere: "a dire il vero, quanto riesco a ricevere dall'anima di un altro non è istruzione, ma provocazione" è l'esergo che dà il tono a *The Claim of Reason*. In questa tonalità l'emozione – paradigmatica del linguaggio della poesia – non soltanto è accettata, ma è cercata come momento necessario ad allargare la base razionale della filosofia, attivando così il desiderio di 'thinking with Shakespeare', nel quale si vuole qui indagare. Con Shakespeare la filosofia si attrezza a guardar fuori di sé; nell'arte, nella lingua, nella storia, nella vita. Il suo linguaggio si avvicina a quello della musica, dove l'intensità del pathos si coniuga col massimo rigore matematico.

In tutto il corpo di *Continental Philosophy* tracce del *corpus* di Shakespeare ne mostrano l'immanenza in questioni cruciali come l'io, il tempo, la morte. Testimonianze di tale immanenza sono presenti in alcuni contributi a questo *journal*: la si ritrova infatti nel canone filosofico dell'Ottocento (Herder, Hegel, Nietzsche) ma ancor più in certi filosofi del XX secolo, quando la crisi dei fondamenti ripudia la questione dell'origine e muove in direzione della differenza linguistica, rendendo più drammatica la natura del pensiero: è il caso del paesaggio decostruzionista di Levinas, di Derrida, di Lacan nel quale prevale una costitutiva irriducibilità del reale alla piena simbolizzazione. Per riprendere la tesi di Nadia Fusini, quando più forte si fa la percezione della crisi, l'incontro con Shakespeare diventa necessario: alla *Life of the Mind* di Hannah Arendt per esempio, come pure all'uscita di Heidegger e di Adorno dalla metafisica. Stringe in un nodo dialettico conoscenza intuitiva e conoscenza razionale. Arte e filosofia restano pur sempre due forme distinte del pensiero, ma non sono più contrapposte; già nell'*Amleto*, del resto, accanto all'universo travagliato di Wittenberg, c'è quello festoso degli attori: entrambi mancano il reale.

Shakespeare è diventato un elemento integrante del processo di emancipazione della cultura da autorità vincolanti e da un'ipoteca

teleologica. Che abbia anticipato tutto questo? Così pensa Emmanuel Levinas, più volte citato in questo nostro numero:

Il me semble parfois que toute la philosophie n'est qu'une méditation de Shakespeare<sup>24</sup>.

E Terry Eagleton, citato dai curatori dell'*Amleto* per l'Arden Shakespeare:

Anche se non ci sono prove definitive, è difficile leggere Shakespeare senza avere la sensazione che, quasi sicuramente, conoscesse le opere di Hegel, Marx, Nietzsche, Freud, Wittgenstein e Derrida<sup>25</sup>.

Obiettano a loro volta gli stessi Ann Thompson e Neil Taylor:

È perché Shakespeare è arrivato prima, anticipando molte questioni centrali degli scrittori successivi, o è perché loro stessi sono stati influenzati da lui in modo preponderante? L'*Amleto* è sicuramente presente in alcuni testi chiave della filosofia moderna e della psicoanalisi. Marx ha costruito una teoria rivoluzionaria della storia nel *Diciotto Brumaio* (1852) grazie a una lettura sovversiva del Fantasma del padre di Amleto. Freud, com'è noto, ha tracciato per la prima volta la teoria del complesso di Edipo (in seguito sviluppata nell'*Interpretazione dei sogni*, 1900) in una lettera a Wilhelm Fliess dell'ottobre 1897 in cui sosteneva che nell'*Amleto* "l'inconscio di Shakespeare comprendeva l'inconscio del protagonista" in questo modo<sup>26</sup>.

Inutile cercare di venirne a capo; forse sono vere entrambe le ipotesi.

Per tutti coloro che hanno ascoltato Shakespeare, comunque, l'eredità non si configura come debito, ma come scelta: pratica di libertà, da rilanciare nella sfida dell'interpretazione. Sta qui la differenza di Shakespeare: il suo lascito – per dirla con Derrida – non si raccoglie mai interamente; poiché l'eredità non è mai una con se stessa<sup>27</sup>. È un

<sup>24</sup> Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre*, Paris, PUF, 1983, p. 60.

<sup>25</sup> Terry Eagleton, *William Shakespeare*, Oxford, Blackwell, 1986, pp. ix-x, cit. in Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 26. Si noti che Marx e Freud, quantunque non filosofi in senso stretto, sono riconosciuti come maestri del pensiero. Cfr. Hillman, *op. cit.*

<sup>26</sup> Shakespeare, *Hamlet*, cit., p. 26.

<sup>27</sup> Cfr. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 40 (tr. it. *Spettri di Marx*, Milano, Cortina, 1994). Devo all'amico Silvano Facioni questo importante rinvio, insieme ad altri preziosi suggerimenti nel corso della stesura di queste pagine.

insieme di frammenti di passato, una cosa fantasmatica, *la cosa* che nella modernità ossessiona un immaginario consegnato al demone della 'hauntology'.

Dell'eredità non ci si può mai appropriare fino in fondo, tanto più di quella di Shakespeare. Non è un *corpus* da catturare, con il quale identificarsi; è un'eredità viva e tuttavia sempre Altra. Nel differimento all'infinito sta la sua potenza. È un incontro sempre rinnovato e mai compiuto, non un punto d'arrivo, piuttosto il motore di una metamorfosi incessante. Continua a parlare, ha sempre qualcosa da dire; eppure, proprio perché viva, serba il suo mistero, frustrando – come Beckett più di ogni altro ha compreso – ogni desiderio di compimento. È un orizzonte: si allontana quanto più gli andiamo incontro. Ma nel frattempo ci siamo spostati.