

# Shakespeare e il teatro dell'intelligenza

Dagli errori di Bruto a quelli di René Girard

*Giovanni Bottioli*

Università di Bergamo\*

[giovanni.bottioli@unibg.it](mailto:giovanni.bottioli@unibg.it)

*ABSTRACT.* This article aims to compare the heuristic potentials of two different theories of desire, with reference to Shakespeare's *Julius Caesar*. The first theory is that of mimetic desire, proposed by René Girard; the second theory is the one elaborated by Freud and Lacan, a theory of which we emphasize the conception of identity in terms of identification and the distinction between the Imaginary and Symbolic registers (conversely, Girard's mimetic desire corresponds to the Imaginary register only). The crisis of the Degree together with the unleashing of rivalry represent a war between "doubles", whose only solution would be the killing of Caesar, accomplished with purity of hearts («Let us be sacrificers, but not butchers», says Brutus to Cassius and to the other conspirators); the failure of the sacrificial rite would be due to the prevalence of envious violence. In line with a Lacanian perspective, and by way of a less scholastic conception of the Symbolic – understood here in term of dimension of intellectual complexity, and therefore of political art – this article intends to suggest a different interpretation: the main nucleus of the work falls on the duel between Brutus and Anthony, where the triumph of Anthony expresses the *primacy of intelligence*.

*KEYWORDS.* Desire; Strategy; Intelligence; Shakespeare; Girard.

---

\* *Correspondence:* Giovanni Bottioli – Dipartimento di Lettere, Filosofia, Comunicazione, Università di Bergamo, Via Pignolo 123, 24121 Bergamo, Italia.



## 1. Desiderio mimetico e identificazione: equivoci da eliminare

La scelta di un titolo può riguardare una *prospettiva* oppure una *dominante*: nel primo caso, si intende enunciare un punto di vista, la cui legittimità, almeno in prima istanza, sarà difficilmente contestabile; nel secondo caso, invece, viene rimarcato un aspetto a cui si attribuisce un'importanza maggiore relativamente a tutti gli altri aspetti riscontrabili nel testo o nell'autore che si vuole analizzare. L'espressione "Shakespeare e il teatro dell'intelligenza" è, nelle mie intenzioni, solo la dichiarazione della prospettiva che vorrei adottare nei confronti di alcuni testi e principalmente, qui, del *Julius Caesar*; non asserisco che in Shakespeare sia dominante il problema dell'intelligenza, e della sua ombra deformante, la *bêtise*. Sarebbe una generalizzazione affrettata. Scegliendo questo titolo ho tuttavia voluto oppormi a una diversa formulazione, a cui mi pare si debba attribuire la pretesa di aver individuato una dominante: *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* è un'opera in cui René Girard mira a estendere la sua concezione del desiderio mimetico all'intera opera di uno dei massimi scrittori, che va ad aggiungersi a quelli indagati in *Menzogna romantica e verità romanzesca*. L'invidia è una delle passioni mimetiche, forse la più mimetica. Non va esclusa un'obiezione preliminare al mio discorso: perché dovremmo pensare che Girard indichi una dominante nel teatro di Shakespeare, e non solamente la prospettiva da cui intende studiarlo? I motivi di questa convinzione emergeranno più avanti: ma è il caso di precisare subito che un ridimensionamento delle ambizioni "oggettivistiche" di Girard toglierebbe ben poco alle argomentazioni che saranno da me proposte. Intendo mostrare che la concezione del desiderio mimetico è comunque riduttiva, anzitutto nei confronti di un'altra teoria, con cui lo studioso francese vuole rivaleggiare, e, in misura non inferiore, nei confronti dei testi che egli analizza.

Cominciamo dalla teoria, e da un possibile equivoco che deve venire subito dissolto. La mimesis girardiana non corrisponde solo all'imitazione, ma anche e soprattutto ai processi di identificazione, descritti da Freud già nelle sue prime opere, e in forma sistematica in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921). Nell'accezione freudiana, l'identificazione non è l'empatia, insomma non è ciò che dovremmo chiamare piuttosto "immedesimazione", per indicare fenomeni brevi ed effimeri come il coinvolgimento lievemente ipnotico esercitato dal protagonista di un film nei confronti degli spettatori, per un paio d'ore. Questa confusione è attualmente molto diffusa, soprattutto tra gli studiosi che attingono al cognitivismo: per esempio, Noël Carroll crede di poter svalutare l'identificazione riducendola a una sorta di infezione, a causa della quale lo spettatore proverebbe esattamente e costantemente le emozioni attribuite al personaggio. Contro questa concezione – che nessuno probabilmente ha mai sostenuto – Carroll sviluppa un'obiezione di innegabile sensatezza: «Le situazioni in cui gli stati emozionali dei personaggi divergono da quelli del pubblico abbondano nei film di tutti i tipi. In un film d'amore, per esempio, la figlia buona e affettuosa s'innamora perdutamente di uno sconosciuto, ma il pubblico non ne condivide la gioia, poiché sa che l'uomo è un mascalzone. La ragione per cui queste situazioni sono tanto comuni nei film è che generalmente c'è una differenza significativa tra ciò che il pubblico sa e ciò che i personaggi sanno [...] In molti casi, gli spettatori sanno più dei personaggi e tremano per loro quando essi si buttano a capofitto ignari del pericolo».<sup>1</sup> Una volta acquisita l'ovvietà di queste considerazioni, si potrebbe mantenere il termine *identificazione* per indicare forme di adesione che vanno dall'approvazione incondizionata (e rara) a condivisioni selettive e problematiche: per lo più, l'identificazione del pubblico con un personaggio ha lo statuto di una mappa, e non di una fotografia (o di un "riflesso specchio"). Per esempio, se mi identifico con Bess, la protagonista del film di Von Trier *Le onde del destino*, ciò non implica il mio desiderio di sperimentare rapporti sessuali anonimi e non

---

1 CARROLL 2011 [2008], 140-1.

appaganti per poterli raccontare alla persona che amo: in questo caso il *desiderio di essere* – questa è comunque l'identificazione nel suo significato non banale – non costringe affatto la mia mente al mimetismo, bensì le offre la possibilità di interrogarsi su ciò che il personaggio mette in scena: qui una passione incontrollata, ma autentica; una mancanza che è un “*manque à être*”; il rapporto tra la femminilità e la Legge; e così via.

Nei processi di identificazione descritti da Freud, e da Lacan, bisogna anzitutto saper riconoscere una concezione relazionale e modale dell'identità, che si allontana da una lunga tradizione filosofica, peraltro oggi riproposta dogmaticamente dalla filosofia analitica: l'identità viene definita come la relazione costitutiva tra almeno due soggetti, che chiameremo *idem e alter*. In questa prospettiva, *idem* indica la posizione di un soggetto incompleto, plastico, che può trovare una qualche stabilità solo nel rapporto con un altro. “*Je est un autre*”, secondo l'espressione di Rimbaud citata tante volte: ma per la psicoanalisi di Freud e di Lacan tale espressione ha un valore soltanto introduttivo. Chi è l'altro, da cui *idem* riceve determinazioni essenziali? Freud distingue tra un'alterità che va a modellizzare l'Io e un'alterità che va a modellizzare l'Ideale dell'Io; e prima ancora tra l'alterità di un modello e quella di un oggetto; Lacan distingue tra modi di alterità, indicati dalla tripartizione dei registri.

Queste distinzioni svolgeranno un ruolo fondamentale nella mia analisi; non trovano invece spazio nella concezione di Girard. Ecco il primo punto da chiarire: che cos'è precisamente il desiderio mimetico? Desiderare mimeticamente significa desiderare *secondo l'altro*, anche quando si crede di provare un'attrazione spontanea. L'autonomia del desiderio è un'illusione che alcuni grandi scrittori (da Cervantes a Stendhal, da Dostoevskij a Proust) hanno smascherato definitivamente. Dunque, desiderio mimetico significa che c'è sempre un altro che presiede alla nascita del desiderio: e quando il desiderio è desiderio di essere, l'identità di *idem* si troverà determinata da *alter* – da ciò che *alter* rappresenta.<sup>2</sup>

---

2 Cfr. GIRARD 2005 [1961].

Senza dubbio, questa è una concezione relazionale dell'identità: si tratta di una concezione quasi identica a quella di Freud? E in tal caso, perché Girard non lo riconosce? Sostituire *identificazione* con *mimesis* non equivale a nascondere un debito, le cui dimensioni sono evidenti? Proviamo tuttavia a comprendere i motivi di questa distanza; per difendere le novità di Girard si potrebbe sostenere che:

(a) il desiderio di essere viene costantemente schiacciato da Freud sulla scena edipica: l'Edipo sarebbe il triangolo originario, archetipico, rispetto a cui ogni triangolarità successiva risulterebbe una copia. Anche nel saggio del 1921 la figura paterna svolge un ruolo importante;

(b) nel triangolo dell'Edipo, il padre non è solo un mediatore del desiderio bensì il rappresentante della Legge. Perciò il desiderio viene indirizzato a oggetti sostitutivi di quello archetipico e incestuoso: di nuovo, avremmo una serie in cui l'elemento iniziale non è una vera "x", ma una figura con dei tratti determinati, e tale da costringere il desiderio sulla via della ripetizione;

(c) la psicoanalisi dopo Freud, e in ampia misura questo vale anche per Lacan, ha lasciato sullo sfondo la teoria dell'identità come identificazione, e si è concentrata maggiormente sull'oggetto: non casualmente la nozione di "objet a" viene considerata una delle novità fondamentali del pensiero lacaniano.

A queste argomentazioni bisogna attribuire un giusto peso: non c'è dubbio che la psicoanalisi debba venir disedipizzata; che la serialità del desiderio debba venir sottratta allo schema troppo semplice "archetipo/copia"; e, soprattutto, si deve ammettere che la psicoanalisi non ha compreso le formidabili potenzialità, e la radicale novità, dell'identità come identificazione. D'altro lato, la deliberata esclusione di un confronto con Lacan appare inaccettabile. In Lacan il padre diventa una funzione, che può venire assunta anche da un padre non biologico o da un'altra persona o da un'istituzione (ma, si potrebbe replicare, l'Edipo strutturale è pur sempre l'Edipo). Lo statuto relazionale dell'identità viene fortemente accentuato: il soggetto diventa tale – come apprendiamo dallo schema L – mediante

l'identificazione sia con *a'* (il simile) sia con *A* (il Grande Altro, il terzo). L'identità del soggetto viene pensata in relazione ai registri, dunque viene pluralizzata.

Quanto notevole sia questo sviluppo, lo si comprende subito se si prova a rileggere il desiderio mimetico tramite la teoria dei registri: è facile accorgersi che il desiderio mimetico si colloca quasi interamente in quella dimensione che Lacan chiama *l'Immaginario*. Si tratta della dimensione duale per eccellenza, dove incontriamo l'amore e l'odio dell'Io (*Moi*) per il simile: anzitutto, per l'imgo narcisista, che svolge la funzione di Io ideale. Tutto ciò che Girard dice sulla rivalità tra i doppi, sul carattere di una violenza resa interminabile dal ciclo infinito della vendetta, è pienamente comprensibile in base alla logica dell'Immaginario. La rivalità infinita potrebbe essere sospesa solo da un terzo, cioè dal Simbolico: che è anche il più complesso dei registri, come non mi sono mai stancato di ripetere nella mia lettura non scolastica di Lacan.<sup>3</sup> Il Simbolico non è solo il luogo della legge, ma il registro della complessità intellettuale e del pluralismo tra stili di pensiero. Lo vedremo tra poco, nel *Julius Caesar*.

Ma il Simbolico, o meglio le risorse emotive e mentali rappresentate dal Simbolico, mancano quasi totalmente in Girard: e nel vuoto del Simbolico troneggia il meccanismo del capro espiatorio. Che vi sia un'inflazione dell'Immaginario in Girard, non è possibile dubitarne: le due passioni fondamentali dell'Immaginario lacaniano, la gelosia e l'invidia, sono anche le più importanti passioni mimetiche. Vale a dire: *duali*. A ben vedere, la gelosia e ancor più l'invidia sono "passioni a due", e soltanto in apparenza triangolari. L'oggetto viene offuscato, più che valorizzato, dal mediatore. E lo scrittore che spinge più a fondo la comprensione delle passioni duali è in effetti Dostoevskij, che fa emergere la fascinazione esercitata dal divino rivale, fino alla (quasi) dimenticanza dell'oggetto. Ciò che conta è meno il numero degli elementi – il soggetto desiderante, il mediatore, l'oggetto desiderato – che non il rapporto soverchiante, quello tra il soggetto e il modello: un rapporto di identificazione.

---

<sup>3</sup> Mi permetto di rinviare a BOTTIROLI 2013, e all'articolo BOTTIROLI 2016.

## 2. Come Girard legge il "Giulio Cesare" di Shakespeare

Tutto il teatro di Shakespeare, e non soltanto *Julius Caesar*, sarebbe impregnato dalla crisi del *Degree*. Come spiega Girard, «La parola *Degree* ('gerarchia'), dal latino *gradus*, indica il gradino inferiore di una scala, una suddivisione tra un'entità superiore e una inferiore, e richiama più in generale concetti come quelli di rango, distinzione, discriminazione, gerarchia, differenza. *Degree* è l'eterno conflitto tra giustizia e ingiustizia, lo spazio vuoto che ancora una volta previene ogni confusione tra legalità e illegalità»<sup>4</sup>. La pace e l'equilibrio sociale dipendono dunque dal solidificarsi delle differenze, dalla resistenza dell'istituzione a fenomeni locali di perturbazione e di caos. Niente dovrebbe essere temuto quanto la crisi del *Degree*: essa si sviluppa come un processo dilagante di *indifferenziazione*, o perdita delle differenze.

Shakespeare lo descrive in diverse opere: nel *Sogno di una notte di mezza estate*, dove la confusività si manifesta perfino nel mescolarsi delle stagioni, in *Troilo e Cressida*, dove la gravità della crisi viene drammaticamente enunciata da Ulisse: «Tutto litigherà con tutto (*Each thing meets / in mere oppugnancy*, I, 3, 109-110)»; e in *Julius Caesar*, dove la crisi del *Degree* esplose nella politica della più potente città del mondo occidentale: ci troviamo nella transizione dalla repubblica all'impero.

La tesi di Girard è che la crisi della repubblica romana tocchi il suo apice nell'assassinio di Cesare, e che tuttavia proprio in questo gesto collettivo trovi l'inizio della sua risoluzione: come dimostreranno i fatti, «La violenza dell'assassinio di Cesare è diventata la violenza fondatrice dell'Impero Romano»<sup>5</sup>. Lo è diventata attraverso un intensificarsi della violenza, che porta a una nuova guerra civile, e che si conclude nella battaglia di Filippi. «Il ritorno alla pace – osserva Girard – sembra dovuto alla morte di un singolo uomo: il suicidio di

---

4 GIRARD 1998 [1990], 261.

5 GIRARD 1998 [1990], 322.

Bruto»<sup>6</sup>. Affermazione sorprendente, e ampiamente smentita dalla realtà storica, in quanto la guerra civile non si conclude se non temporaneamente con la battaglia di Filippi: proseguirà con lo scontro tra Marco Antonio e Ottaviano.

Tuttavia Girard vuole applicare ad ogni costo la teoria dell'omicidio collettivo, e dei suoi effetti involontariamente benefici. Nella Roma di Cesare si ripeterebbe un evento, già accaduto in tempi remoti e in comunità prive di un vero e proprio sistema giudiziario, in cui un individuo considerato pericoloso viene ucciso o espulso non da un pugno di persone ma dalla comunità intera. La partecipazione più o meno attiva di tutti cittadini implica una responsabilità collettiva, e per questo non genera desideri di vendetta. «Simili pratiche – osserva ancora Girard – non sono cadute dal cielo, ma neppure sono state inventate dal nulla. Esse devono risalire a un qualche linciaggio fortuito che aveva spontaneamente riconciliato una comunità in tumulto, e le cui particolari modalità sono per questo accuratamente memorizzate e riprodotte. La comunità è riconciliata dal contagio mimetico unanime»<sup>7</sup>. È legittimo estendere questa “pratica” alla crisi della repubblica romana, minacciata da una personalità troppo grande per essere contenuta nelle vecchie istituzioni? Come ogni eroe tragico, Cesare è *inassimilabile* nella città, alla cui gloria ha peraltro contribuito. Tuttavia Cesare è meno un eroe tragico che non un eroe cosmico-storico, per riprendere l'espressione di Hegel. Non c'è bisogno che Shakespeare sottolinei i meriti e le doti di quest'uomo prodigioso. È verosimile che lo si possa uccidere nella presunzione di un consenso collettivo? Si può davvero credere che l'intera città di Roma possa cospirare contro un individuo, la cui colpa maggiore è la sovrabbondanza del proprio talento? «O conspiracy, [...] Where wilt thou find a cavern dark enough / To mask thy monstrous visage?» (II, 1, 77-81).<sup>8</sup> Alla luce del giorno – nel discorso pubblico di Marco Antonio – il linciaggio si rivelerà per ciò che è veramente.

6 GIRARD 1998 [1990], 320.

7 GIRARD 1998 [1990], 336-7.

8 «Oh cospirazione [...] dove troverai una caverna oscura abbastanza, da mascherare il tuo viso mostruoso?». Si fa riferimento a SHAKESPEARE 1995 [1599].



Girard non può non ammettere che l'assassinio di Cesare è «uno strano sacrificio»<sup>9</sup>. Questa pratica omicida può “funzionare” solo grazie a un consenso unanime: «La cospirazione fallisce perché Bruto non è in grado di unire la gente intorno all'interpretazione sacrificale dell'assassinio di Cesare»<sup>10</sup>. Lo si può concedere: soltanto un'interpretazione sacrificale avrebbe potuto celare la ferocia di un omicidio “preventivo” – in quanto Cesare aveva rifiutato per tre volte la corona offertagli da Antonio, e sia pure con crescente esitazione. Comunque l'aveva rifiutata, e ciò costituisce un ulteriore ostacolo per i cospiratori. «Caesar was ambitious»: ma è legittimo colpire l'ambizione prima che si manifesti nei suoi effetti deleteri? Come se fosse l'uovo di un serpente che, covato, diventerebbe malefico? (II,1, 47). Accettare questa metafora non è un segno di una natura impaziente? Meglio ancora, di una mente poco lucida, propensa a enfatizzare le somiglianze, le metafore, le analogie?

Come ha detto Coleridge, e come è facile verificare anche sul terreno della politica, nessuna analogia cammina su tutte e quattro le gambe. Perciò affidarsi ciecamente a un'analogia, privilegiare le somiglianze a scapito delle differenze, può risultare assai fuorviante. In ogni caso, Bruto deve convincere anzitutto se stesso: se Cesare deve morire, la sua morte non dovrà essere (e tantomeno apparire) come un omicidio, bensì come un sacrificio:

Let us be sacrificers, but not butchers, Caius.  
 [...] And, gentle friends,  
 Let's kill him boldly, but not wrathfully;  
 Let's carve him as a dish fit for the gods,  
 Not hew him as a carcass fit for hounds  
 [...] This shall make  
 Our purpose necessary, and not envious;  
 Which so appearing to the common eyes,  
 We shall be purgers, not murderers (II, 1, 167-181).<sup>11</sup>

9 GIRARD 1998 [1990], 321.

10 GIRARD 1998 [1990], 337.

11 «Dobbiamo essere sacrificatori, ma non macellai [...] gentili amici, uccidiamolo

Questa è senza dubbio l'interpretazione di Bruto, e ad essa egli affida il proprio destino e quello della cospirazione: ma, per l'appunto, si tratta di un'*interpretazione*, che potrebbe venire contrastata e rovesciata. Tra le condizioni di felicità – uso un'espressione che proviene dalla teoria degli *speech acts* – del sacrificio vi è la purezza dei cuori. Osserva Girard: «Il sacrificio 'funziona' se è eseguito con un cuore puro, in uno spirito di solidarietà non solo con i fondatori ancestrali ma con tutti i membri viventi della comunità, mentre fallisce se è contaminato dalla rivalità mimetica»<sup>12</sup>. Perciò Bruto «supplica gli altri congiurati di frenare la loro brama di violenza»<sup>13</sup>. Bruto tenta di separare la violenza buona da quella cattiva: «Il sacrificio è la violenza che guarisce, unisce e riconcilia in opposizione alla violenza cattiva che corrompe, divide, disintegra, annulla ogni differenziazione»<sup>14</sup>. Egli spera nell'impossibile. Per quale motivo? La risposta va cercata in una delle più celebri espressioni di quest'opera, e nella possibilità di approfondirne il significato. Perché Bruto s'inganna? Perché «Brutus is an honourable man». In altri termini: è un uomo dell'etica – o meglio dell'*etico* in contrapposizione al *politico*, all'arte politica.<sup>15</sup>

### 3. Interpretazione sacrificale e arte politica

Non è questa la fonte di tutti gli errori – e sono molti – commessi da Bruto? Proviamo a elencarli, e a nominarli:

---

coraggiosamente, ma non rabbiosamente; dobbiamo scalcarlo come un piatto degno degli dèi, non maciullarlo, come una carcassa degna dei cani [...] Questo renderà il nostro intento necessario, e non maligno, e, così apparendo agli occhi della gente, saremo chiamati purificatori, non assassini».

12 GIRARD 1998 [1990], 342.

13 GIRARD 1998 [1990], 343.

14 GIRARD 1998 [1990], 342.

15 Con il termine *etico* – utilizzato anzitutto come sostantivo – vorrei indicare un atteggiamento di pensiero dominato dalla rigidità. Dunque, un orientamento verso un'etica della Legge, e non verso un'etica della forma (che non sopprime mai la singolarità).

(a) anzitutto, il ricorso frettoloso e fallace all'analogia: Bruto crede di poter ripetere un modello, trascurando le differenze. Si identifica con il proprio antenato Giunio Bruto, che aveva capeggiato la rivolta dei Romani contro Tarquinio il Superbo. Ma Cesare non somiglia a Tarquinio il Superbo! La differenza è immensa. Dobbiamo capire perché Bruto sia caduto in un errore così grave.

Si può avere l'impressione che l'opera di Shakespeare lo giustifichi: in tutte le sue apparizioni sulla scena, ad eccezione del momento in cui, avendo scorto Bruto tra i congiurati, rinuncia a difendersi, Cesare non trasmette l'immagine che lo spettatore si attenderebbe. È un uomo in declino sul piano fisico; alle sue infermità, tra le quali spicca il mal caduco, Shakespeare aggiunge la debolezza di udito, completando quella che per Girard è una panoplia dei tratti vittimari<sup>16</sup>: lo strano gesto con cui a un certo punto offre la gola alla folla accentua la predisposizione a venir immolato<sup>17</sup>.

Solo nella notte tempestosa che precede la sua morte torna ad affacciarsi per un attimo, anche nei cittadini che non provano sentimenti benevoli verso di lui, la percezione della sua grandezza: «Now could I, Casca, name to thee a man / Most like this dreadful night» (I, 3, 72-73).<sup>18</sup> Ma Cassio si affretta a correggere questa metaforizzazione, negandone la sublimità e contrapponendovi la sua percezione invidiosa: Cesare è diventato prodigioso e terribile, come gli sconvolgimento atmosferici che si stanno abbattendo su Roma, eppure egli è «a man no mightier than thyself or me / in personal action» (vv. 76-77).<sup>19</sup>

Alla fragilità fisica va aggiunta una presunzione che arriva fino alla tracotanza («The things that threatened me / Ne'er looked but on my back. When they shall see / The face of Caesar, they are vanished», II, 2, 10-12),<sup>20</sup> e che lo rende vulnerabile: tanto più vulnerabile egli appare

---

16 GIRARD 1998 [1990], 329.

17 GIRARD 1998 [1990], 329.

18 «Ora io potrei, Casca, nominarti un uomo del tutto simile a questa tremenda notte».

19 «un uomo che è non più potente di te o di me per capacità di azione personale».

20 «Le cose che mi hanno minacciato non hanno visto che la mia schiena. Quando vedranno la faccia di Cesare, saranno bell'e svanite».

nel momento in cui si vanta di essere «fermo come la stella polare (constant as the northern star)» e di conoscere solo in se stesso qualcuno che «unassailable holds on his rank, / Unshaked of motion» (III, 1, 60 e 69-70).<sup>21</sup> Un'autocelebrazione che è anche un'esaltazione della rigidità, e che in quanto tale suona del tutto assurda sulle labbra di un grande stratega. È dalla *metis*, dalla razionalità flessibile, che sono nate le vittorie di Cesare: e la flessibilità non consiste forse nel "non essere là dove si è", così da sottrarsi ai colpi dell'avversario? Torneremo tra poco sull'intelligenza strategica. Va rilevato infine che Cesare si vanta della propria saldezza dopo essersi mostrato, prima di uscire di casa, alquanto volubile e disponibile alle adulazioni. Ancora una volta ci troviamo di fronte a un problema di interpretazione: la facilità con cui Decio persuade Cesare sul significato del sogno di Calpurnia è sorprendente – anche se appare esagerata la caratterizzazione che ne dà Girard (una banderuola mimetica)<sup>22</sup>.

Vale certamente la pena di riflettere sulle ragioni per cui Shakespeare ha offerto un'immagine di Cesare non proprio lusinghiera.

(b) il secondo errore di Bruto riguarda la sua esortazione agli altri congiurati affinché l'unica vittima della congiura sia l'uomo che sta per porre fine alla libertà repubblicana. Marco Antonio sarà risparmiato. Sia perché, a giudizio di Bruto, «Antony is but a limb of Caesar» – «he can do no more than Caesar's arm / When Caesar's head is off» (II, 1, 166 e 183-184);<sup>23</sup> così Bruto replica a Cassio; sia perché l'uccisione di Antonio sarebbe incoerente con l'interpretazione sacrificale che agli occhi di Bruto è l'unica via percorribile per nobilitare l'assassinio di Cesare.

L'errore appare come una conseguenza della prospettiva, che l'uomo etico ha deciso di assumere. Nondimeno, è un errore che nasce anche dalla sprezzante sottovalutazione di un avversario, e il suo peso sarà così grande che Cassio se ne ricorderà prima che inizi la battaglia di

21 «inattaccabile conserva la sua posizione, non scosso da alcun movimento».

22 GIRARD 1998 [1990], 316.

23 «Antonio non è che un arto di Cesare» – (Marc'Antonio) «non potrà fare di più del braccio di Cesare, quando la testa di Cesare sarà caduta».

Filippi: «Now, Brutus, thank yourself! / This tongue had not offended so today / If Cassius might have ruled» (V, 1, 46-48).<sup>24</sup> Un rimprovero all'amico che gli è superiore sul piano etico, ma inferiore sul piano del discernimento e dell'intelligenza politica.

(c) Il terzo e più clamoroso errore consiste nell'aver concesso ad Antonio di prendere la parola ai funerali di Cesare. Qui la *hybris* di Bruto raggiunge l'apice: egli ritiene che l'interpretazione sacrificale saprà imporsi e persuadere completamente la folla. Così tiene un discorso breve, stringato, che lascia peraltro trapelare la causa della sua presunzione: Bruto si è identificato con Cesare, tanto da riprodurne involontariamente la prosa. Afferma Girard: «Nel ruolo di capo della fazione, Bruto assomiglia sempre di più al suo modello: si atteggia a uomo dall'autorità morale infallibile; sia prima che dopo l'assassinio di Cesare, rifiuta i consigli che riceve e decide tutto da solo [...] Dopo la morte di Cesare, la sua esaltazione isterica fa pensare che egli s'identifichi a tal punto con la sua vittima da esserne letteralmente posseduto [...] quando si rivolge alla folla, la sua concisione estrema potrebbe ben essere un'imitazione involontaria della celebre prosa di quest'ultimo»<sup>25</sup>.

Fin qui si può essere d'accordo:<sup>26</sup> nondimeno, ciò che per Girard è attrazione mimetica, spinta fin quasi alla possessione, andrebbe riformulato come un'*identificazione confusiva*. Questa differente formulazione non deriva evidentemente da una terminologia scelta ad arbitrio, ma da una diversa e più complessa prospettiva teorica. Il limite maggiore, e l'errore più grande, di Girard consiste nell'uso di una nozione poco elaborata di mimetismo. Per lo studioso francese, il desiderio mimetico è sempre alienante, idolatrico. Il mediatore svolge sempre una funzione "spossessante" e plagiaria: invade la psiche del soggetto e la occupa stabilmente, imprimendovi tratti estranei.

24 «Ora, Bruto, ringrazia te stesso. Questa lingua non avrebbe offeso così, oggi, se Cassio fosse stato ascoltato».

25 GIRARD 1998 [1990], 304.

26 Con qualche riserva, per quanto concerne quest'ultimo punto. Secondo Plutarco, la prosa di Bruto sarebbe stata sempre caratterizzata da uno stile conciso e laconico (PLUTARCO 1974, 272).

Girard ignora la differenza tra *identificazione confusiva*, che rappresenta in effetti una vera e propria alienazione, e da cui consegue un irrigidimento della personalità, con effetti che variano dal comico al patetico, ecc., e *identificazione distintiva*, o flessibile: in questo secondo caso, il soggetto mantiene una buona distanza rispetto al modello; e il modello è fonte di ispirazione, ma non di imitazione inappropriata e comunque sterile, se non autolesionista. Si può esemplificare questa differenza attingendo al primo libro di Girard, e limitandosi a due casi di mediazione esterna: quella di Don Chisciotte con Amadigi di Gaula è evidentemente un'identificazione confusiva, che fa proliferare metafore confusive, cioè prese alla lettera (i mulini a vento somigliano a giganti, dunque *sono* giganti); per contro, l'identificazione di Julien Sorel con Napoleone non conduce a sopprimere la giusta distanza.

Una precisazione: nel momento in cui restringiamo l'uso del termine *alienazione* ai rapporti confusivi non stiamo abbandonando la teoria relazionale dell'identità. Non stiamo affermando che la fedeltà al proprio desiderio vada intesa come l'adesione a un nucleo "originario": per la teoria relazionale, il soggetto chiamato (impropriamente) *idem* non è una sostanza, non è zavorrato se non in misura limitata dalle sue proprietà. La sua identità non preesiste al rapporto con *alter*. E tuttavia – questo è il grande errore di Girard, il suo inaccettabile semplicismo – il rapporto tra un soggetto (plastico) e un modello si dà in diversi modi: la prospettiva relazionale va perfezionata con quella modale. E la prima conseguenza è la differenza tra due modi di identificazione.

Non è curioso che Girard non conceda spazio al discorso di Marco Antonio, e si arresti alla constatazione, di per sé banale, dell'errore commesso da Bruto nel concedere la parola a un pericoloso e sottovalutato avversario? Vi è una differenza fondamentale tra la lettura del *Julius Caesar* proposta da Girard e quella che sto enunciando: per Girard la vicenda narrata da Shakespeare si svolge interamente nell'Immaginario, nei regime dei doppi, dei rapporti mimetici; e il centro dell'opera è l'assassinio di Cesare; nella mia prospettiva, questa vicenda si svolge tanto nell'Immaginario quanto

nel Simbolico, e non meno importante dell'assassinio risulta la scena dei funerali, e il duello tra Bruto e Antonio.

Più precisamente: il duello tra la rigidità etica di Bruto e la *metis* di Marco Antonio. Non passione e ragione, come in altre situazioni, ma due stili di razionalità. Il più grande, e non sarà l'ultimo, errore di Bruto nasce dalla convinzione che la politica appartenga alla dimensione duale, e che il passaggio all'ordine, al *Degree* ritrovato, possa avvenire con un "espediente" che appartiene alla dimensione dei doppi, un'antica "pratica" scoperta in maniera fortuita, e sempre riproponibile: il linciaggio sacrificale. Ciò che accade invece, nella realtà storica e in quella straordinaria elaborazione shakespeariana che è il discorso di Marco Antonio, è che il Simbolico sconfigge l'Immaginario: tuttavia qui non vediamo il Terzo, la Legge che interviene a pacificare la contesa interminabile dei simili (a ciò si limita la scolastica lacaniana); bensì una forma di intelligenza che appartiene al Simbolico inteso come uno spazio conflittuale, dove stili diversi di razionalità si affrontano. L'ordine è ancora lontano: ma la via d'uscita dalla violenza non è necessariamente una violenza "pura".

In una società complessa come quella romana si può ancora proporre l'omicidio collettivo, e confidare in un'adesione mimetica unanime? si può cercare di nobilitare un linciaggio? Forse sì, ma questa rimane pur sempre un'interpretazione; e ogni interpretazione può venir combattuta e rovesciata. Se gli esseri umani fossero mimetici, come Girard e Bruto credono, se il desiderio mimetico fosse confusivo come Girard ritiene, la cospirazione sarebbe riuscita. Essa non fallisce perché viene meno la purezza dei cuori! «La strategia sacrificale di Bruto è eccellente, ma la sua attuazione pratica è disastrosa», afferma Girard<sup>27</sup>. Niente affatto: la strategia sacrificale nasce da una visione riduttiva della politica, da cattive analogie, dalla confusione mentale di Bruto (che dovrà venir precisata soprattutto nella sua genesi).

In ogni caso, l'interpretazione sacrificale appartiene a Bruto: non è la verità che Shakespeare farebbe emergere nel *Julius Caesar*! Per Girard,

---

27 GIRARD 1998 [1990], 350.

questa «è la prima, e che io sappia la sola, tragedia fondata sull'assassinio fondatore e su nient'altro»<sup>28</sup>. Al contrario: Shakespeare mostra l'impossibilità di ridurre l'arte politica allo schema del sacrificio.

#### 4. Il vero conflitto nel *Julius Caesar*

Identificarsi in modo confusivo significa *credere di essere*: naturalmente non basta credere di essere per "essere", cioè per acquisire e possedere le doti del modello che si ammira. Che Bruto si identifichi con Cesare è comprensibile: per un romano con ambizioni politiche («l'ambizione di Bruto, modellata su quella di Cesare, è immensa»<sup>29</sup>), il vincitore di tante battaglie è un modello obbligato. Capeggiando la congiura omicida, Bruto ne prende il posto – e davvero è significativo un grido che si leva dalla folla: «Che sia lui Cesare!» (*Let him be Caesar*, III, 2, 49). Per qualche ora, Bruto è virtualmente il capo di Roma: occupare la posizione del modello alimenta la sua presunzione, consolida la sua arroganza, che verrà esibita un'ultima volta in rapporto a Cassio, quando lo scontro con i cesariani è imminente. L'opera di Shakespeare non ci permette di giudicare quale delle due opzioni – quella di Cassio: attendere, quella di Bruto: marciare su Filippi e dare battaglia – fosse la migliore. Viene però messa in risalto ancora una volta una sicurezza che appare eccessiva, considerando la scarsa esperienza militare di Bruto, e quello che sarà l'esito della battaglia. Che egli si vanti di saper afferrare il *kairòs* – «There is a tide in the affairs of men / Which, taken at the flood, leads on the fortune» (IV, 2, 268-269),<sup>30</sup> è un nuovo indice di tracotanza.

Non era questa la disposizione mentale con cui Bruto si era presentato in scena: al contrario, e per usare le sue stesse parole, egli era turbato da passioni contrastanti, e si trovava «in guerra con se

28 GIRARD 1998 [1990], 357.

29 GIRARD 1998 [1990], 304.

30 «C'è una marea nelle faccende degli uomini, che, presa quando è alta, porta alla fortuna».



stesso» (*with himself at war*, I, 2, 46). Che cosa ha determinato la sua trasformazione, la pacificazione interiore, meglio ancora la *solidificazione* interiore? Non un lento processo di elaborazione, non un confronto con l'alterità da cui inevitabilmente dipendiamo, e rispetto a cui possiamo però stabilire una buona distanza: una distanza a cui, come si è già detto, corrisponde la differenza tra l'alienazione mimetica e l'interpretazione singolare. Ma interpretare se stessi, le proprie potenzialità, richiede tempo; e Bruto ha fretta. Deve trovare un'immagine in cui riconoscersi, e che cosa meglio, e più rapidamente, di uno specchio gliela può fornire? L'immagine speculare gli viene offerta da Cassio, in nome dell'amicizia personale, e di un auspicio espresso da «many of the best respect in Rome»: poiché ci si può vedere solo per riflesso, Cassio sarà questo riflesso: «I, your glass, / Will modestly discover to yourself / That of yourself which you yet know not of» (I, 2, 68-70).<sup>31</sup> Nei termini della psicoanalisi lacaniana, Cassio si propone come l'Io ideale, l'immagine che conferisce saldezza narcisistica.<sup>32</sup> Ma la strategia di seduzione non risulterebbe efficace, se rimanesse su questo piano: occorre richiamarsi ai valori, alla tradizione, all'Ideale dell'Io (che è una formazione del Simbolico, e non dell'Immaginario): «O, you and I have heard our fathers say / There was a Brutus once that would have brooked / Th'eternal devil to keep his state in Rome / As easily as a king» (I, 2, 158-161).<sup>33</sup> L'astuzia consiste nel mascherare l'immagine narcisista con una figura della grande tradizione politica, Giunio Bruto, colui che pose fine alla monarchia. Dunque Cassio offre una duplice identificazione, che si risolve però a favore dell'Immaginario. Che qui prevalga la dimensione confusiva è piuttosto evidente: una mente politicamente lucida non si lascerebbe sedurre da un'analogia che, per riprendere Coleridge, non soltanto non cammina su tutte e quattro le gambe, ma,

31 «io, il tuo specchio, rivelerò con discrezione a te stesso quello che di te stesso ancora non conosci».

32 Senza con ciò sopprimere l'ambivalenza. Ci troviamo comunque sull'asse immaginario, così come risulta nello schema L: e Cassio si colloca nella posizione di *a'*.

33 «Oh, tu e io abbiamo udito dire ai nostri padri che ci fu un Bruto, un tempo, che avrebbe preferito che il diavolo eterno tenesse corte a Roma piuttosto che un re».

si potrebbe dire, cammina su una gamba sola. L'espulsione di Tarquinio era avvenuta quando i tempi erano maturi per una trasformazione istituzionale, e la forma repubblicana di governo poteva apparire desiderabile; invece il discendente di Giunio Bruto vive in un'epoca in cui la crisi della repubblica è irreversibile. Ma Bruto non ha una mente lucida, perciò egli introietta il passato in maniera iperselettiva e confusiva al tempo stesso: assorbe un singolo tratto, quello che farà di lui un tirannicida. Un singolo tratto, *ein einziger Zug*, è sufficiente secondo Freud a generare l'identificazione di un gruppo con un leader (e non solo di un individuo con un altro).<sup>34</sup> Ma bisognerebbe andare oltre Freud, e precisare che l'identificazione fondata su un singolo tratto è inevitabilmente rigida.

La rigidità di Bruto, l'uomo dell'etica (o meglio dell'*etico*) verrà sconfitta dalla flessibilità di Marco Antonio. Come già detto, questo è il conflitto su cui si impernia il *Julius Caesar*: un conflitto che riguarda anche, e che fa emergere, la differenza tra due possibilità di assorbire un modello. La personalità di ogni grande leader – non posso argomentare qui la mia affermazione, ma la ritengo intuitivamente accettabile – va pensata come una *nebulosa di tratti*, e non come la fissità di un singolo tratto. Con *nebulosa* intendo una costellazione mobile, che si rinnova continuamente; una rotazione dinamica, in cui si avvicendano in primo piano tratti diversi. È così che si esercita il fascino del grande leader – ma anche di ogni persona profondamente amata, di ogni figura amata.<sup>35</sup> La differenza tra Bruto e Marco Antonio nasce dai loro modelli, rispettivamente Giunio Bruto e Cesare. Le doti che Antonio dimostrerà di possedere nella più difficile delle situazioni, quando i cospiratori sono almeno momentaneamente i padroni di Roma, la città è in preda al più grande turbamento, e non si

34 FREUD 2000 [1921], cap. 7.

35 Nella *Ricerca del tempo perduto*, il Narratore desidera intensamente assistere a una recita della Berma, la grande attrice che interpreta la *Fedra* di Racine, e la motivazione più forte del suo desiderio risiede in un opuscolo di Bergotte, dove la figura dell'attrice viene riassunta e contemporaneamente disgregata in una serie di tratti: *nobiltà plastica, cilicio cristiano, pallore giansenista, principessa di Trezene e di Clèves*, ecc. Va sottolineata non solo la molteplicità indeterminata dei tratti, ma la loro fluidità e mobilità, che svolge un ruolo essenziale nell'effetto di fascinazione.

intravedono alleati, e quando la sua stessa vita è appesa a un filo – la coerenza etica di Bruto, che lo preserva dalla lucida diagnosi di Cassio –, le doti che gli permetteranno di rovesciare lo stato delle cose non dovrebbero essere viste come un'eredità di Cesare? Prima di lasciare la propria ricchezza e i propri beni al popolo di Roma, Cesare lascia in eredità, per chi è in grado di impossessarsene, e di ereditarle, le qualità della sua persona: le sue eccezionali capacità politiche e militari, la sua *metis*.

Va ricordato che il vincitore di Filippi non sarà Ottaviano, bensì Antonio, il quale, almeno fino a quel momento, mostrerà di essere un degno erede di Cesare. Ma l'interiorizzazione del modello era già avvenuta da tempo, benché solo l'uccisione del grande leader offra l'occasione per manifestarla. La capacità di dissimulare il proprio dolore, senza peraltro nascondere del tutto; la finzione di un patto con i cospiratori; la richiesta, espressa con moderazione, di poter parlare ai funerali di Cesare «come si conviene a un amico», e dopo il discorso di Bruto; infine la lenta, implacabile demolizione dell'ipocrisia sacrificale.

La grandezza di Cesare risorge nelle parole di Marco Antonio; e il contrasto con il suo corpo martoriato, con quelle ferite che Antonio chiama «povere bocche mute» (*poor poor dumb mouths*, III, 2, 218) è insopportabile: non può che scaricarsi nella vendetta. Cesare risorge nel linguaggio, nel Simbolico, ma non semplicemente per l'abilità retorica, sempre giustamente ammirata, di chi lo restituisce a se stesso. Più esattamente, perché la sua personalità appartiene con pieno diritto allo spazio delle eccezioni, di quelle singolarità che *non hanno un doppio*.

## 5. Lo sguardo invidioso.

Gli errori di Bruto sono così numerosi, e così gravi, che si esita a chiamarli *errori*: si esita però anche a introdurre il termine *bêtise*, che

non sembra compatibile con l'“altezza” del genere tragico.<sup>36</sup> L'*amartia* greca non è solamente colpa, ma anche errore, fallimento dell'intelligenza; e tuttavia nessuno azzarderebbe un paragone tra l'*amartia* del teatro greco e la *bêtise*, ad esempio, di Charles Bovary. Ritengo che questo problema meriti ancora delle riflessioni, tanto più se si ritiene legittima la prospettiva di un “teatro dell'intelligenza”, nel cui ambito l'assenza di un conflitto con la *bêtise* appare poco probabile. Ciò che continua a suscitare perplessità è probabilmente il fatto che nella tragedia la razionalità è talmente intrecciata alle passioni da ostacolare un giudizio che si rivolga a prestazioni chiaramente intellettuali: parlare di cecità, accecamento, follia, sembra più convincente.

Sia pure. Nella psiche dell'eroe greco coesistono e si affrontano, secondo una visione forse un po' troppo schematica, un *ethos* e un *daimon*, una parte razionale e una irrazionale:<sup>37</sup> il prevalere della parte daimonica avviene sovente in modo repentino, e le forze che travolgono la mente dell'eroe hanno i nomi di Ate e di Lyssa. Nei personaggi di Shakespeare i processi di trasformazione della personalità vengono presentati molto più analiticamente, e lo statuto relazionale dell'identità viene accentuato come forse mai prima. Non solo: come si è già detto, le relazioni tra *idem* e *alter* si danno in diversi modi (i registri e gli stili).

Riassumiamo. Mi sono servito principalmente di due distinzioni: quella tra Immaginario e Simbolico, ripresa da Lacan, e quella tra rigidità e flessibilità, che svolge una funzione decisiva nella mia ricerca. Queste due distinzioni si intersecano? La risposta va differenziata: non c'è dubbio (nella mia prospettiva, non in quella della scolastica lacaniana) che il Simbolico sia impregnato dal conflitto tra rigido e flessibile (esemplificato, nel *Julius Caesar*, dallo scontro tra la razionalità di Bruto e quella di Antonio). Che cosa accade nell'Immaginario? In questo registro il soggetto incontra delle *imago*, cioè delle forme o figure dotate di fascinazione: da alcune di esse

---

<sup>36</sup> È un problema che ho discusso in un altro articolo: BOTTIROLI 2017.

<sup>37</sup> VERNANT e VIDAL-NAQUET 1976 [1972].

riceve uno sguardo di approvazione, una promessa di felicità, il presagio di un futuro favorevole; da altre un rifiuto, una smorfia, un'espressione di scontento. Ciò non significa che le prime siano sempre positive e le seconde siano negative, perché le immagini che hanno un potere di captazione possono risultare ingannevoli, velenose e malefiche. Quanto più un soggetto è incerto e vulnerabile, e tanto più la seduzione di *alter* risulterà efficace e distruttiva. In ogni caso, l'approvazione che viene da un'immagine tende a irrigidire il soggetto.

Questi concetti andranno approfonditi in altra sede. Qui sono stati evidenziati con l'obiettivo di riconsiderare la relazione tra Bruto e Cassio, che prima è stata solo accennata. Cassio si offre come uno specchio: come un'immagine in cui Bruto può riflettersi, e riconoscere il proprio Io ideale. La funzione-specchio svolta da Cassio viene esercitata evocando le attese di altri cittadini, e stimolando un'identificazione confusiva (dunque rigida) con l'antenato, ostile al potere di un uomo solo. Tutto ciò fa parte della strategia di seduzione. Cassio si serve del linguaggio, dunque del Simbolico, ma a favore dell'Immaginario: vuole condurre Bruto nel registro dei doppi, e vi riesce.

Per raggiungere il suo scopo non gli basterà esaltare Bruto; dovrà abbassare Cesare, perché niente protegge Cesare come il suo immenso prestigio, come il brivido di potenza che si associa al suo stesso nome. Cassio dovrà separare Cesare dalla sua grandezza – non è a questo che mira l'invidia, passione separativa?<sup>38</sup> Così il suo discorso inizia con un'immagine iperbolica ma anche sottilmente maligna: colui che sta a cavalcioni del mondo come un Colosso non è forse un oppressore, che costringe gli altri uomini a svolgere un ruolo meschino (I, 2, 135-139)? Il tratto della grandezza viene sospinto verso l'arroganza, il dispotismo: e il dispotismo non è forse un'autorità priva di merito? L'argomentazione invidiosa sminuisce enfatizzando tratti condivisi. Pochi istanti prima, Cassio aveva ricordato un episodio in cui egli si era dimostrato superiore a Cesare, una traversata a nuoto del Tevere in piena, una prova di coraggio e di vigore muscolare che Cesare aveva

38 Cfr. LACAN 1978 [1975].

voluto con troppa stima di sé, tanto da dover essere salvato da qualcuno che adesso tratta come una misera creatura, obbligata a curvare la schiena ad ogni suo cenno (I, 2, 117-118). Osserva giustamente Girard: «Incapace di competere con Cesare, Cassio si vanta di essergli superiore in piccole cose»<sup>39</sup>. Superiore o quantomeno eguale: Cesare può ammalarsi, e tremare dalla febbre come chiunque altro. E il suo nome non vale più di quello di Bruto. È un designatore rigido come qualsiasi nome proprio, direbbe oggi la filosofia del linguaggio di Kripke.

Senza dubbio: gli uomini presentano un certo numero di tratti comuni, che possono confluire, uno alla volta, nella premessa maggiore di un sillogismo. L'invidia si presenta come un richiesta di giustizia, e in effetti, come indicato da Freud, l'esigenza di giustizia ha la sua radice nell'invidia: che nessun altro abbia più di quanto posso avere io.<sup>40</sup> Ma questa è soltanto la forma inferiore della giustizia, la sua distorsione egualitaria: esprime l'odio per le eccezioni. È la formulazione in cui si riconosce l'uomo del *ressentiment* (Nietzsche).

L'invidia vorrebbe celarsi, ma si manifesta indiziariamente a chi conosce gli uomini: «Yon Cassius has a lean and hungry look; / He think too much. Such men are dangerous» (I, 2, 194-195).<sup>41</sup> La sua amarezza lo smagrisce, lo divora. «Such men as he be never at heart's ease / Whiles they behold a greater than themselves» (I, 2, 208-209).<sup>42</sup> L'invidioso aspira a un mondo di *doppi*, perché si preoccupa costantemente di rimpicciolire tutto che ciò che deborda la sua misura. È dunque questo lo specchio che Cassio porge a Bruto, affinché egli completi la sua "mancanza a essere". In quello specchio Bruto avrebbe potuto scorgere unicamente l'immagine dell'amico, lo sguardo invidioso. Se ciò non accade, se egli riconosce quell'immagine come sua – benché non istantaneamente: rimarrà per un po' di tempo in lui la consapevolezza di essere stato aizzato da Cassio («Since Cassius

39 GIRARD 1998 [1990], 302.

40 FREUD 2000 [1921].

41 «Quel Cassio ha un aspetto macilento e affamato; pensa troppo. Uomini così sono pericolosi».

42 «Uomini come lui non hanno mai il cuore in pace / se vedono uno più grande di loro».

first did whet me against Caesar», II, 1, 61)<sup>43</sup> –, non è forse perché anche Bruto è invidioso?

Questo tratto non emerge in modo palese, e forse non è stato adeguatamente rimarcato dai lettori di Shakespeare. Non compare in primo piano anzitutto perché viene mascherato dagli ideali repubblicani, a cui Bruto professa devozione, e con cui cerca di nobilitare la sua adesione alla congiura: aver ibridato invidia e ideali è stato l'esito abilmente ottenuto da Cassio. Ma anche perché si tende a dare troppo peso alle parole pronunciate da Ottaviano e Marco Antonio davanti al suo cadavere; quelle di Antonio lo assolvono addirittura dall'invidia: «All the conspirators save only he / Did that they did in envy of great Caesar. / He only, in a general honest thought / And common good to all, made one of them. / His life was gentle, and the elements / So mixed in him that Nature might stand up / And say to all the world, 'This was a man!'<sup>44</sup>». Occorre però valutare se il giudizio di Antonio sia anche quello che si può ipoteticamente attribuire a Shakespeare (e comunque che si può derivare dalla sua opera): l'ipotesi appare poco consistente non appena si considera il carattere alquanto convenzionale di molti finali di tragedia (a cominciare da quelli della tragedia greca, in cui le parole del Coro contengono riflessioni tanto sagge quanto stereotipate); inoltre, perché è verosimile che i due vincitori assumano un atteggiamento che potrà favorire almeno in parte la riconciliazione, dopo un periodo particolarmente doloroso della guerra civile; dunque le parole di Antonio avrebbero un significato eminentemente politico. Ma c'è ancora un motivo che induce a ridimensionare l'elogio finale di Bruto, e che dovrebbe impedire allo spettatore di dimenticare la sua complicità nell'invidia con Cassio.

Abbiamo già rilevato l'arroganza con cui Bruto respinge i consigli che gli vengono rivolti, e l'eccessiva sicurezza con cui indica la linea da

---

43 «Da quando Cassio mi ha aizzato contro Cesare».

44 «Tutti i cospiratori, salvo lui soltanto, hanno fatto quel che hanno fatto per invidia del grande Cesare. Soltanto lui, in un onesto progetto generale e per il bene di tutti, diede unità alla congiura. La sua vita fu nobile, e gli elementi erano così ben composti in lui che la Natura potrebbe alzarsi e proclamare al mondo: 'Questo fu un uomo!'».

seguire: non ci meravigliamo perciò quando respinge l'invito a differire il combattimento, nella certezza che quello sia il momento migliore per tentare la sorte delle armi. Cassio rinuncia ad insistere: la sua arrendevolezza a una decisione erronea non consegue forse all'aspro litigio che ha appena avuto con Bruto, di fronte a cui ha dovuto abbassarsi per evitare una rottura definitiva? C'è da chiedersi perché Bruto lo abbia trattato con tanta durezza, con tanta sprezzante alterigia. C'è una sola spiegazione *interna all'opera di Shakespeare*, e cioè l'ambivalenza verso chi ha preteso di aggiungere qualcosa di essenziale alla sua identità: di aggiungerlo, o di rivelarlo. «Into what dangers would you lead me, Cassius, / That you would have me seek into myself / For that which is not in me?» (I, 2, 63-65).<sup>45</sup> Ciò che Bruto dichiara estraneo a se stesso non sarà forse lo sguardo invidioso di Cassio? Ma sarebbe possibile riflettersi nello specchio che l'altro gli offre senza la spinta dell'invidia? Gli ideali repubblicani sono una maschera sufficiente a nascondere la vera dimensione politica della congiura, il risentimento egualitario verso l'eroe cosmico-storico?

## 6. Identità e ambivalenza

Lasciando che la sua identità incerta e incompleta venisse completata e irrigidita dallo specchio di Cassio, Bruto ha accettato di entrare nel regime dei doppi. Questa è la sua *amartia*. Ha rinunciato alle risorse dell'intelligenza politica (che abbiamo collocato nel Simbolico: un termine inadeguato, ma che rimane utile per indicare la differenza rispetto all'Immaginario, e uno spazio di elaborazione complessa), e di qui i suoi molti errori: quello dell'analogia (come se Cesare fosse un doppio di Tarquinio il Superbo), quello della congiura sacrificale (come se fosse possibile ottenere una durevole unanimità verso Cesare), quello delle intenzioni (come se una presunta purezza dell'animo potesse giustificare un assassinio). Tutto nasce dal credere

---

45 «In quali pericoli vorresti spingermi, Cassio, invitandomi a cercare in me stesso quello che in me non c'è?».



che la politica possa venir ridotta alla guerra dei simili.<sup>46</sup>

Tuttavia Bruto non è semplicemente un invidioso:<sup>47</sup> è stato sedotto da Cassio, che ha posto termine a quel conflitto interiore che lo faceva esitare, e che gli avrebbe impedito di agire contro Cesare. Cassio ha "liberato" l'invidia di Bruto, ha dato una maschera nobile a quell'impulso. Perciò Bruto non può disconoscere il patto che li ha uniti: ma il disprezzo che mostra all'amico prima che inizi la battaglia di Filippi è probabilmente rivolto al suo specchio.

## Bibliografia

- BOTTIROLI, G. 2013. *La ragione flessibile. Modi d'essere e stili di pensiero*. Torino: Bollati Boringhieri.
- 2016. «Perché bisogna riscrivere Lacan. A partire dalla letteratura (cioè dalla flessibilità)». *Enthymema*, 15, 133-162.
  - 2017. «La tragedia della bêtise. Il "Tito Andronico" di Shakespeare». *L'Immagine riflessa*, 26/1.2, 1-14.
- CARROLL, N., 2011 [2008]. *La filosofia del cinema. Dalle teorie del novecento all'estetica del cinema dei nostri giorni*. Trad. it. di J. Lorati. Roma: Dino Audino Editore.
- FREUD, S. [1921] 2000. *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*. Trad. it. di S. Daniele, E. Panaitescu. In *Opere*, vol. 9. Torino: Bollati Boringhieri,.
- FUSINI, N. 2010. *Di vita si muore. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di Shakespeare*. Milano: Mondadori.
- 2016. «Rome Desired; Or, The Idea of Rome». *Memoria di*

---

46 Nel ritratto che ne offre Plutarco, Bruto è dotato di molte virtù. L'autore delle *Vite parallele* non omette i suoi errori politici (come la sottovalutazione della pericolosità di Marco Antonio), e riconosce che Roma aveva bisogno di un governo unitario, come quello che Cesare era pronto ad assumere, ma pone l'accento sui tratti positivi della personalità di Bruto. Mi sembra che Shakespeare abbia rovesciato il rapporto tra gli aspetti etici e quelli politici, dando il massimo rilievo agli errori di Bruto.

47 Per una valutazione più positiva della personalità di Bruto, si rinvia a FUSINI 2010, e al più recente FUSINI 2016.

- Shakespeare. A Journal of Shakespearean Studies*, 3, 123-134.
- GIRARD, R. 2005 [1961] . *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Trad. it. di L. Verdi-Vighetti. Milano: Bompiani.
- 1998 [1990], *Shakespeare: il teatro dell'invidia*. Trad. it. di G. Luciani. Milano: Adelphi.
- LACAN, J. 1978 [1975]. *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud, 1953-1954*. Trad. it. di G. Contri. Torino: Einaudi.
- PLUTARCO 1974. *Vite parallele*. Trad. it. di C. Carena. Vol. II. Milano: Oscar Classici.
- SHAKESPEARE, W. 1995 [1599]. *Giulio Cesare*. Ed. it. a cura di A. Serpieri. Milano: Garzanti.
- VERNANT, J.-P. & VIDAL-NAQUET, P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia* [1972] 1976. Trad. it. di M. Rettori. Torino: Einaudi.