

BUR
Rizzoli

Dello stesso autore in BUR
Rizzoli

Le allegre comari di Windsor
Amleto
Antonio e Cleopatra
La bisbetica domata
Come vi piace
Commedie romantiche
Coriolano
Cymbeline
La dodicesima notte
Doppia falsità
Enrico IV (Parte I-II)
Enrico V
Giulio Cesare
Macbeth
Il mercante di Venezia
Misura per misura
Molto strepito per nulla
Riccardo II
Riccardo III
Romeo e Giulietta
Sogno di una notte di mezza estate
Sonetti
La tempesta
Tito Andronico
Tragedie
Tutto è bene quel che finisce bene

William Shakespeare

RE LEAR

A cura di Silvia Bigliuzzi

Testo inglese a fronte

Pubblicato per



da Mondadori Libri S.p.A.
Proprietà letteraria riservata
© 2026 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-19467-9

Titolo originale dell'opera:
King Lear

Prima edizione BUR Classici: aprile 2026

È vietato qualsiasi utilizzo dell'opera non espressamente autorizzato, inclusi l'estrazione di testo e dati (text and data mining) e l'uso per finalità di alimentazione di sistemi di intelligenza artificiale.

L'uso non autorizzato costituisce violazione dei diritti dell'autore e dell'editore e comporta responsabilità ai sensi della Legge n. 633/1941 e successive modifiche.

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

 [/RizzoliLibri](https://www.facebook.com/RizzoliLibri)

 [@rizzolilibri](https://twitter.com/rizzolilibri)

 [@rizzolilibri](https://www.instagram.com/rizzolilibri)

INTRODUZIONE

C'era una volta la fine

I. C'era una volta un re

C'era una volta un re che aveva tre figlie: così potrebbe iniziare *Re Lear*, una delle tragedie più cupe e radicali del canone shakespeariano. Innestandosi su una struttura narrativa antichissima condivisa con la fiaba europea, *Re Lear* ha al centro la prova d'amore imposta dal padre alle figlie e l'attesa di una dichiarazione grandiosa da parte della figlia più giovane, prediletta. Quando quest'ultima rifiuta di rispondere al padre come lui vorrebbe, viene esclusa dall'ordine familiare che, già destinato a disgregarsi a seguito della divisione del regno, ne viene, per contraccolpo, disintegrato. Il celebre *love-test* che apre la tragedia rinvia a un nucleo folklorico presente in numerose varianti della fiaba di Cenerentola appartenenti al ciclo del cosiddetto "Amore come il sale" (*Loving Like Salt*), dalla battuta con la quale la figlia risponde alla richiesta del padre: "Quanto mi ami?", "Come il sale per la carne fresca", risponde lei.¹ Il sale, che qui non è usato come

¹Tra queste si annoverano le varianti note, in area inglese, come *Cap o' Rushes* e *Catskin*, riconducibili, appunto, al ciclo fiabesco di Cenerentola. La storia ruota attorno a una prova d'amore imposta da un re alle tre figlie; la terza, la prediletta, afferma che il suo amore è come il sale per la carne fresca e, rispondendo con sincerità anziché con ipocrisia, viene fraintesa, ripudiata ed esiliata. Travestita e ridotta a una condizione servile, la fanciulla in molte versioni trova riscatto attraverso il matrimonio, che comporta il riconoscimento tardivo dell'errore da

simbolo di povertà o scarsità, ma di necessità vitale, sta per ciò che preserva, rende commestibile e dà valore alla carne e, perciò, trasmette il senso di un affetto autentico senza adulazione. Ma il padre fraintende e risponde col rifiuto. La struttura è ricorrente: la morte o l'assenza della madre, l'intensificazione del legame paterno con la figlia più giovane, la richiesta di una prova d'amore, il rifiuto della figlia e la sua conseguente espulsione o fuga. Nella versione della fiaba a noi più nota, quella classica di Cenerentola come tramandataci in particolare da Perrault, la figura della matrigna e delle sorellastre assorbe e devia il conflitto, ponendo al centro la persecuzione orizzontale da parte delle sorelle al posto della relazione padre-figlia,² un aspetto che si ritrova anche in *Lear*, ma che nella tragedia resta secondario rispetto alla centralità di quel rapporto verticale tra padre e figlia con la relativa violenza dell'autorità paterna. L'aspetto antagonistico tra le sorelle emerge con maggiore chiarezza in alcune delle fonti (su cui si veda *infra*), così come nelle tensioni tra i fratelli Edgar ed Edmund in *Re Lear*; in questo caso, tuttavia, interviene un'ulteriore questione, lega-

parte del padre. Si vedano il classico Marian Roalfe Cox, *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants*, David Nutt, London 1893, e Dennis M. Welch, «*Christabel, King Lear and the Cinderella Folktale*», *Papers on Language and Literature*, 32, 3, pp. 291-314.

² Nella versione canonica di *Cenerentola* (Uther, Hans-Jörg, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, 3 voll., Suomalainen Tiedeakatemia – Academia Scientiarum Fennica –, Helsinki 2004, ATU 510A), come codificata da Perrault e dai Grimm, il conflitto principale viene spostato su una dinamica persecutoria mediata dalla matrigna e dalle sorellastre. Queste figure svolgono una funzione di schermatura narrativa, attenuando o rimuovendo il potenziale traumatico del legame paterno. Al contrario, nelle varianti arcaiche del ciclo cenerentolesco, come quelle ricordate sopra (ATU 510B), le sorellastre sono marginali o assenti, e il conflitto si struttura verticalmente intorno alla richiesta paterna di un amore esclusivo.

ta al tema della bastardaggine e della primogenitura.³ Shakespeare eredita, appunto, questa struttura, ma ne compie una trasformazione decisiva. Là dove la fiaba tende a neutralizzare il conflitto tramite il lieto fine, *Re Lear* radicalizza la frattura e la rende irreversibile: il gesto di Cordelia non apre la via a una riconciliazione, ma a una catena di eventi che conduce alla follia, alla violenza e alla morte. Ciò che nel racconto popolare resta implicito emerge nella tragedia con forza: l'eccesso dell'amore paterno, la sua pretesa di esclusività, la sua prossimità a un desiderio proibito. Il riferimento insistito al carattere fiabesco della scena iniziale, avvertito già ai primi dell'Ottocento da Samuel Taylor Coleridge,⁴ appare così come una strategia difensiva, volta a contenere ciò che quella scena lascia intravedere – una lettura i cui risvolti più oscuri, come vedremo più avanti, saranno radicalizzati da Freud. Ma intanto ricordiamo, a grandi linee, che, come la maggior parte

³ Rinvio su questo punto ai commenti nel testo, limitandomi a ricordare che la celebre battuta di Edmund in 1.2 in cui rivendica la sua uguaglianza al fratello legittimo rispecchia la rivendicazione di Shylock nel *Mercante di Venezia*: entrambi, in quanto esclusi, trasformano la loro marginalità in una affermazione identitaria e politica. La protesta di Edmund contro l'etichetta di "bastardo" rivela come il male in *Re Lear* non sia metafisico, ma nasca dalla crisi di un ordine simbolico fondato su legittimità, eredità e riconoscimento sociale. Il venir meno di tale ordine apre all'anomia e al caos, problematizzando radicalmente la distinzione tra bene e male e contrapponendo l'idea di Natura incarnata da Edmund a quella di Edgar e del Lear finale, approdato alla scoperta di una comune fragilità umana.

⁴ Ancor prima dei critici moderni, tra i quali George Steiner (*Dopo Babele*, Sansoni Editore, Firenze 1984 [1975], p. 416). Da parte sua, Coleridge faceva notare il carattere fiabesco di quell'*incipit* come derivato da una «storia antica», unitamente alla dimensione perturbante del comportamento del Re: un uomo dominato da un «desiderio di essere amato intensamente», un amore egoistico, fragile e dipendente, incapace di tollerare la separazione e pronto a reagire con violenza; Samuel Taylor Coleridge, «Lectures 1808-1819: On Literature», in *Collected Works*, a cura di Robert A. Foakes, vol. 5.2, Princeton University Press, Princeton 1987, pp. 323 e 325.

dei drammi shakespeariani, anche questa tragedia si basa su fonti che raccontano più o meno la stessa storia. Cominciamo allora dalle fonti.

2. Storie, cronache, modelli

La genesi di *Re Lear* si sviluppa a partire da un articolato intreccio di cronache storiche, tradizioni leggendarie e adattamenti teatrali precedenti. Il dramma fu verosimilmente composto tra il 1603 e il 1606, ma la sua prima pubblicazione risale al 1608, in un'edizione in quarto (Q1) che già dal titolo evidenziava la duplice struttura narrativa su cui si fonda: *True Chronicle History of the life and death of King Lear and his three Daughters. With the unfortunate life of Edgar, son and heir to the Earl of Gloster, and his sullen and assumed humor of Tom of Bedlam* (*La vera cronaca della vita e della morte di Re Lear e delle sue tre figlie. Con la sventurata vicenda di Edgar, figlio ed erede del Conte di Gloucester, e del suo melanconico umore da Tom di Bedlam*). Da un lato, la parabola discendente del re che abdica e perde ogni forma di potere; dall'altro, la dolorosa vicenda di Edgar, costretto a fingersi pazzo per salvarsi dalla calunnia e dalla persecuzione. Entrambe le linee – qui presentate come storia vera, cronaca, appunto, nonostante l'archetipo fabulistico appena ricordato – convergono nella messinscena di un mondo disgregato, in cui autorità e identità vacillano sotto il peso della sofferenza, del tradimento e della perdita.

Sebbene la rappresentazione a corte il 26 dicembre del 1606, menzionata nello *Stationers' Register*, ovvero il registro ufficiale della corporazione dei tipografi e librai di Londra, in data 26 novembre 1607, confermi l'interesse istituzionale per il dramma e ne attesti l'importanza nel contesto culturale dell'epoca, l'evento non segnò l'avvio di una diffusione editoriale immediata. Al contrario, *Re Lear* conobbe una fortuna editoriale

piuttosto lenta. All'edizione in quarto del 1608 (Q1) ne seguì una seconda, sempre in quarto, nel 1619 (Q2), che presenta alcune varianti testuali, mentre una versione profondamente diversa apparve nel *First Folio* del 1623, edizione postuma curata dai colleghi attori John Heminges e Henry Condell, che raccoglie trentasei drammi, con numerose omissioni, aggiunte e varianti linguistiche. Tali divergenze sono state attribuite sia a revisioni drammatiche intervenute nel tempo, sia al lavoro redazionale dei compositori, che agirono su materiali testuali forse differenti.⁵

Le origini della vicenda affondano le proprie radici in fonti antiche e stratificate in modo variabile. La figura di Leir, re leggendario della Britannia, compare già nella *Historia Regum Britanniae* di Geoffrey di Monmouth (XII sec.), poi ripresa nelle *Cronache* di Raphael Holinshed (*Chronicles of England, Scotland, and Ireland*), pubblicate nel 1577, ma probabilmente consultate da Shakespeare nella seconda edizione del 1587. Queste narrazioni raccontano la vicenda di un sovrano che, ingannato e rifiutato dalle figlie maggiori dopo aver ceduto loro il regno, trova rifugio presso la figlia minore, fedele e virtuosa. Elementi simili – come l'iniziale “prova d'amore” fra le tre sorelle, la cessione del potere e la competizione per il regno, l'intervento armato della figlia fedele e il lieto fine – ricorrono anche in ballate popolari e, in forma più elaborata, nella versione del *Mirror for Magistrates* (*Lo specchio per i governanti*) curata da John Higgins nel 1574. Quest'ultima è la revisione di una raccolta di storie tragiche in versi avviata a più mani negli anni Cinquanta del Cinquecento da autori come William Baldwin e George Ferrers, e si inserisce nel genere dello *speculum principis*, o specchio per i principi, concepito come ammonimento

⁵ Si veda la *Nota al testo*.

morale rivolto ai regnanti. Compare, inoltre, nel celebre poema epico-allegorico *The Faerie Queene* (*La regina delle fate*) di Edmund Spenser, articolato in sei libri (su un progetto iniziale di dodici), pubblicato in due fasi nel 1590 e nel 1596. L'opera, concepita come celebrazione delle virtù cavalleresche, dedica ciascun libro a un cavaliere-simbolo di una specifica virtù morale – come la prudenza, la giustizia, la castità o la carità – all'interno di una struttura allegorica che intreccia mito, religione e politica elisabettiana. Ma vediamo questi punti più nel dettaglio.

Holinshed riprende la leggenda di Leir collocandola in un tempo mitico, «nell'anno del mondo 3105»,⁶ così remoto da oltrepassare i confini della memoria storica. Questa cronologia corrisponderebbe, in termini storici moderni, all'incirca all'VIII secolo a.C. La narrazione ruota attorno alla celebre gara d'amore, già menzionata, in cui Leir chiede alle figlie Gonorilla, Regan e Cordeilla di dichiarare quanto lo amino. Le prime due figlie si lanciano in dichiarazioni esagerate, amplificando il loro amore con un linguaggio volutamente iperbolico – più di se stesse o di qualsiasi altro essere vivente, più di quanto la lingua possa dire⁷ – nel tentativo di compiacere un padre che scambia la retorica dell'amore per la sua sostanza. Cordeilla, invece, risponde con sincerità: «Vi ho sempre amato e continuerò ad amarvi finché vivrò, come mio padre naturale. E se desiderate comprendere meglio l'amore che vi porto, sappiate con certezza che valete tanto quanto possedete, e tanto vi amo – né più, né meno».⁸ A differenza delle sorelle, che adattano il

⁶ Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. 7, Routledge and Paul, London; Columbia University Press, New York 1957, p. 316.

⁷ Bullough, *Narrative and Dramatic Sources*, cit., p. 317.

⁸ *Ibid.* Tutte le traduzioni dall'inglese sono mie, se non diversamente indicato.