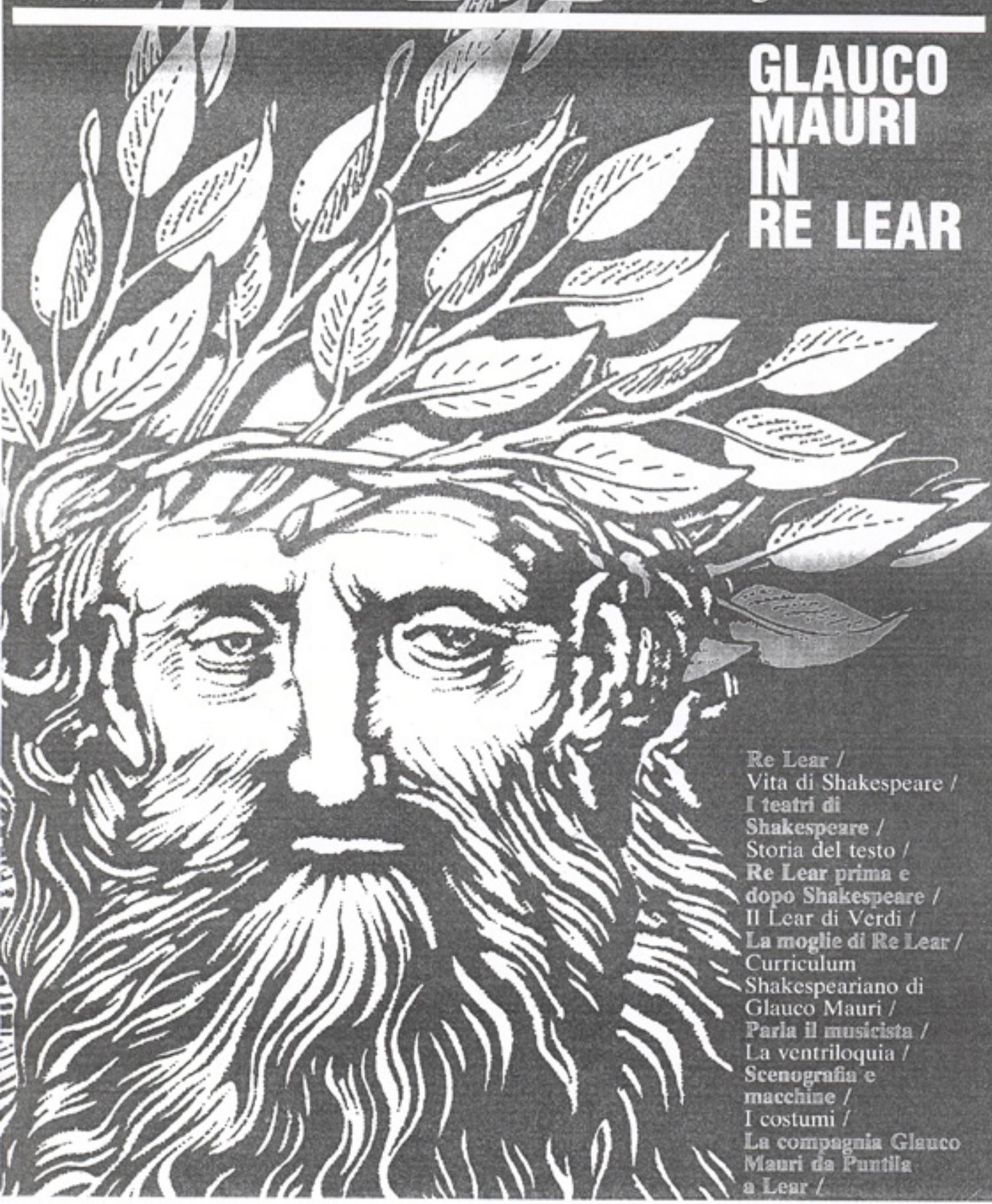


Pubblicazione della
Compagnia Glauco Mauri
anno 1984/85
A cura di:
Marina Cavalli
Grafica
Studio Fuorischema / Pesaro
A.D.
Massimo Dokici
Fotografie di scena
Tommaso Le Pera
Stampa
Poligrafici Luigi Parma spa
Bologna
Redazione: Via Margutta 1/A
Roma - Tel 3619800



5

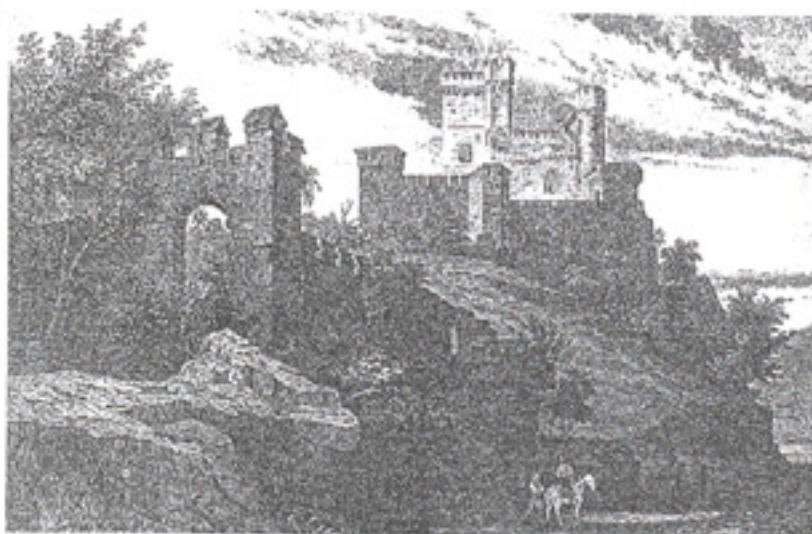
GLAUCO MAURI IN RE LEAR



Re Lear /
Vita di Shakespeare /
I teatri di
Shakespeare /
Storia del testo /
Re Lear prima e
dopo Shakespeare /
Il Lear di Verdi /
La moglie di Re Lear /
Curriculum
Shakespeariano di
Glauco Mauri /
Parla il musicista /
La ventriloquia /
Scenografia e
macchine /
I costumi /
La compagnia Glauco
Mauri da Puntilla
a Lear /

Re Lear

Dario Del Corso



Secondo Samuel Coleridge, il quale oltre che grande poeta fu anche un critico letterario penetrante e inventore, l'unità dei drammi di Shakespeare risiede non nell'adesione ad artificiali regole, da lui anzi sovranamente rifiutate o trascurate, ma nel particolare sentimento (*feeling*, nell'originale: una parola tanto abusata oggi, quanto inusabile), a cui ciascuno di essi s'ispira. Così, ad esempio, — afferma Coleridge — in *Romeo e Giulietta* tutto è giovinezza e primavera, pure la morte stessa dei due innamorati; e tale è persino la natura dei vecchi Capuleti e Montecchi, nonostante la loro anzianità, tanto essi sono impulsivi e sfrenati. Per quanto lo sappia, Coleridge non ha lasciato detto quale fosse per lui il *feeling* di *Re Lear*; e in verità, se proviamo ad applicare la sua formula critica a questa tragedia, rischiamo di trovarci sconcertati di fronte a un caleidoscopio di possibilità, tutte egualmente valide.

Come è naturale, concentreremo dapprima lo sguardo sul protagonista; e ci sarà allora che la tonalità della tragedia, esattamente all'opposto di *Romeo e Giulietta*, sia la vecchiaia. Nella storia di *Lear* si ascoltano piangere la decadenza fisica e intellettuale e morale, la miseria dell'abbandono, il rimpianto della pienezza di vita che formò il nostro passato, il rammarico di comprendere troppo tardi gli errori che sono stati la storia e l'inganno degli anni in cui si era certi di essere nel a dirigere il mondo. E a quella di *Lear*, come per coesistenza di una pena — o piuttosto per raddoppiarla — s'intreccia la sorte di Gloucester, un altro uomo sconfitto e piagato dalla vecchiaia. Viene alla mente un altro universo artistico, che appartiene allo stesso secolo di *Re Lear*: quello di Rembrandt, nelle cui opere si collano la corruzione e la fragilità della decrepitudine, e dove anche chi non è ancor vecchio vive una condizione provvisoria che soprattutto trae ragione dall'essere precario della vecchiaia; e questa prematura i suoi sfaceli pure nei connotati di chi è al pieno delle forze. Certo, in *Re Lear* ci sono dei giovani: le tre figlie del re e i loro mariti, inoltre Edmund e Edgar, i figli di Gloucester; ma le tre coppie sembrano marchiate da una sorta di autunnale sterilità che nega loro discendenza, mentre la freschezza degli altri due finisce per raggelarsi in un egoismo o in una dedizione egualmente disperati, quasi consapoli del nulla finale.

Il nulla, la morte: alla fine di *Re Lear* soltanto Edgar e Albany sopravvivono. La distruzione della vita è un accidente proprio della tragedia, e soprattutto nell'età di Shakespeare sono frequenti i drammi, non di altri, che si concludono in una strage: basta pensare ad *Andrè*. Ma in *Re Lear* la morte non appare solo come atto di violenza; essa è anche un evento fatale: per lo stesso *Lear*, per Gloucester e Kent. La loro morte si manifesta come la necessaria conclusione dell'essere uomini, non come la violazione repentina e criminale del diritto di vivere, anche se essa accade sotto il connotato emotivo di una tremenda emozione, di dolore o anche di gioia. È un caso eccezionale, credo, che in una tragedia tanto morti provengano, per così dire, dall'interno dell'individuo: come se il senso della storia di *Lear* fosse di provocare quella stanchezza di vivere, quel senso di avere esaurito la propria esperienza, che in Shakespeare ritorna con tanta intensità anche in drammi di più luminosa atmosfera, e che sembra dare voce al commiato quasi autobiografico di Prospero nella *Tempesta*. L'arco di quest'ombra si stende lungo tutta la tragedia, dalle prime parole con cui *Lear* rinuncia al regno per prepararsi a morire, al vizio sfolto di Kent che s'appresta a raggiungerlo nel mistero il suo signore; e lo sfolto bianco di Dover, da cui Gloucester vuole precipitarsi, in un certo senso è il simbolo visivo di questa tensione verso il paese dove inizia l'immortalità e dove le cose non hanno più nessun colore. Torniamo a Coleridge, che in un altro passo famoso enumera fra i caratteri della drammaturgia shakespeariana la preferenza attribuita all'attesa piuttosto che alla sorpresa; e in *Re Lear* ciò che si attende è la morte.

Ma in *Re Lear* a morire non sono soltanto gli individui. Insieme ad essi si estinguono una tragedia e una razza, quella dei «vecchi che furono grandi» come dice l'ultima battuta di Edgar, che esprime in modo impressionante questo significato del dramma: il temuto vitale di un'umanità tanto smisurata da sembrare appartenere a un'altra dimensione del tempo. Questo tempo lo potremmo chiamare «mitico» o «fabesco», e vedremo in che senso, esso è comunque un altro contraccanto che isola e distingue *Re Lear* nell'ambito dell'opera shakespeariana. Sia che ne scegli i protagonisti fra i sovrani di una relativamente recente storia d'Inghilterra o fra gli spiriti maggiori di Grecia e Roma antiche, oppure li collochi tra le burne di un castello danese o sugli spalti di una fortezza veneziana, Shakespeare appoggia di sotto le sue tragedie sul saldo terreno della storia. Anche in *Re Lear* si parla d'Inghilterra e compaiono nomi inglesi di persone e località; ma la realtà storica si ambienta in un tempo fuori dal tempo e dal luogo, come accade nei miti e nelle fiabe. «C'era un re che aveva tre figlie, e voleva sapere quale di loro l'ammava di più» è un anacronismo che appartiene al mondo delle fiabe, quelle che *Lear* fantastica di raccontare a Cordelia quando saranno in prigione. Le scene divinità invocano o esorcizzano nella tragedia non vanno razionalisticamente intese come riferimento a un mondo pagano e precristiano, ma come una deliberata esclusione da *Re Lear* dei dati che rientrano nell'ambito della storia. Le passioni sublimi e gli atti elevati dei personaggi riflettono una sfera, in cui l'uomo è un eroe che non si piega alle necessità del vivere sociale, che è condizione della storia. Perché la storia abbia inizio, occorre che i giganti siano eliminati, e che rimangano solo i due che hanno saputo adattarsi. Il senso di una dimensione mitica — o fabesco, perché anche le fiabe possono essere crudeli — è un altro dei grandi motivi, che si distendono lungo tutto *Re Lear*.

La dimensione mitica è qualcosa di diverso dalla preistoria; e in *Re Lear* vigono alcune forme, sia pure embrionali, di civiltà. Ma queste, insieme ai sentimenti che da esse derivano, costituiscono un insuperabile freno per i personaggi. L'ultimo prodotto della materia refrattaria e ardente di cui sono fatti *Lear* e le sue figlie è Edmund, ed egli proclama di non conoscere e venerare una sola divinità, la Natura, proprio come il vecchio re. E vano, si diceva, voler tracciare un sistema teologico in *Re Lear*, dove gli assenti di altre divinità invocati non sembrano più che una convenzione. Cosa deve dunque intendere con questo nome? La Natura viene sperimentata dai personaggi di *Re Lear* sotto due manifestazioni: sia come l'antichità verità all'interno di se stessi,

sia come l'unica altra realtà esistente fuori dall'io, a cui essi siano disposti a riconoscere un potere superiore. Ma si tratta di verità e realtà discordanti, diversamente valide per ciascun individuo. Per Edmund la legge di Natura coincide con i propri impulsi di autoaffermazione; per *Lear* con una sorta di giustizia biologica, per cui la mostruosità affettiva dovrebbe coincidere con quella fisica. Ma anche Cordelia si adegua alla propria concezione della Natura, rifiutando l'insincerità interessata delle sorelle; e queste fanno altrettanto, assoggettandosi alla sensualità di Edmund. Così, l'equivoco che condanna tutti alla sconfitta è che essi pretendono di attribuire coerenza e razionalità a una forza che risponde solo al caso, oppure a un progetto imperscrutabile per gli uomini. Ed allora ecco che in un altro simbolo potente si concentra l'idea portante, che la Natura rappresenta in *Re Lear* il grande episodio della tempesta. Il vecchio rifiuta ogni riparo, resta con il capo esposto a far da smarrimento sentinella, come dirà Cordelia: a che cosa? Alla sua pretesa di identificarsi con l'uragano, con le forze che hanno facoltà di ispirare sempre il proprio effetto. Ma l'uomo è condannato a dover misurare la Natura con la ragione, e *Lear* che si rifiuta di farlo apparirà pazzo.

Ma non tocca soltanto a *Lear*, nella sua tragedia, la pazzia: c'è anche chi si finge pazzo perché questa è per lui la sola possibilità di salvarsi, e chi il Manto lo fa di mestiere. E non è pazzo Kent a degradarsi da alto dignitario della corte a umile servitore, affidando il pericolo mortale di venire scoperto, per rimanere vicino al suo re? È il Manto a dirlo, che di pazzo se ne intende. Così, nella tempesta sono quattro i pazzi che vagano, illudendosi di dare appoggio uno all'altro, e di trovarne a vicenda, come nella *Parabola dei ciechi di Brahm*. Ma non è soltanto Kent a comportarsi da matto credendo di agire da saggio: non è folle, sia pure di tipo subliminale, lo scrupolo ostinato di Cordelia che rovina Edmund? Lo stesso Gloucester riconosce di essere stato pazzo allorché ha creduto a Edmund e maledetto Edgar; e persino Albany, l'unico a conservare misura e ragione in quest'universo di possessori della dismisura, si sentirà dare del folle da Gloucester. Allora, chi è matto e chi è sano? *Re Lear* può leggersi anche come una serie gigantesca di variazioni sul tema della follia, che abbreviano pure particolari fugati come l'immagine del vestito da Manto che si presenta ad Edgar al primo vedere le orbite cieche del padre — ed a volersi spingere fino al paradosso, questo progetto coinvolge anche la struttura drammaturgica della tragedia, tanto sfortunatamente anomala da indurre più di un critico a soste-

nere l'impossibilità di rappresentarla sulla scena. Questo tema ha il suo simbolo e il suo commentatore stabile nella figura, appunto, del Manto. Questo non è, come in altre opere di Shakespeare, semplicemente il buffone di corte, impegnato a dilettere e sbalordire il mondo dei suoi con ingegnosi paradossi, anche se all'inizio *Lear* sembra trattato come tale. Ma non tardiamo molto a comprendere che il suo ruolo è ben diverso, tanto da rappresentare uno dei poli concettuali del dramma. Con lucidità spietata e dolente egli prevede tutto quanto accadrà, e la sua follia è una forma superiore di sapienza. Come Platone, diamasi anzi addietro, e come Esauo nemmeno cent'anni prima, Shakespeare sa che la pazzia è un dono divino che consente di spingere lo sguardo oltre la facciata della realtà, fino a capire che l'universo dei cosiddetti sani di mente non è che affetto da una forma diversa di pazzia — quella di crederci sani. A metà di *Re Lear* il Manto scompare dalla scena: ci saranno state delle ragioni pratiche, forse il fatto che un macchinista attore faceva questa parte e quella di Cordelia, ma non preferiamo credere che si tratti di una superiore verità drammatica. Il ruolo del Manto è finito, mezza tragedia gli è bastata per imprimere la sua insegna anche su quel che segue. Lo scettro della follia egli l'ha ormai tramesso a *Lear*: il re è diventato il Manto, scotando — come s'addice ai grandi personaggi tragici — una condanna che è allo stesso tempo un'elezione. Credendosi sano, egli aveva commesso la colpa di rinviare chi più l'aveva al mondo; da matto si redimerà diventando pure lui capace della gioia di amare, non solo la sua Cordelia ma tutti gli infelici della terra.

Con una corona di fiori e di erbe selvatiche, *Lear* si traveste da Manto travestito da re; e questa doppia identità si rispecchia nei suoi discorsi tanto dissennati quanto maestosi. Ma non è soltanto lui, travolto dalla confusione delle cose, a mistare di natura: questa tragedia conosce altri, più meditati travestimenti. Prima Kent e poi Edgar trasformano i loro connotati e il loro comportamento a tal punto da rendersi irriconoscibili a chi pure li conosceva bene per una lunga consuetudine di vita. Essi si travestono sulla scena come per una mascherata seria e rischiosa; e da quest'atto derivano quasi mimeticamente un'attitudine del tutto diversa, come se dall'aspetto fisico dipendesse non solo la loro attuale condizione, ma anche la loro stessa passata. Nondimeno, essi conservano la sostanza autentica dei loro pensieri e sentimenti; pur nelle rispettive personalità fittizie non si potrebbe mai scambiare Edgar con Kent e viceversa. Il travestimento, con lo sdoppiamento di personalità che ne consegue, è un altro motivo guida di *Re Lear*; e vien da chiedersi

se, al di là della funzione drammaturgica, dobbiamo attribuirgli un significato, e quale. A prima vista, e anche dato lo stretto legame con il tema della pazzia che esso presenta nel protagonista, si è tentati di pensare che in esso s'adombrano la contraddizione e l'inafferrabilità del reale, la labilità della personalità individuale, la disperata impossibilità di definire la vera essenza. Non occorre, naturalmente, fare di Shakespeare un consapevole precursore di problematiche pirandelliane; ma noi comunque ci confrontiamo con *Re Lear* dopo avere conosciuto Pirandello, e non è arbitrario lasciar sedimentare sull'opera più antica successive esperienze della nostra cultura, che essa implicitamente anticipa e forse anche contribuisce a trarre alla luce. Ma il motivo del travestimento si lascia anche leggere in una seconda chiave. Si è detto come, dopo avere assunto un'altra identità, i personaggi risultino trasformati rispetto a quel che erano prima, e tuttavia rimangano se stessi. E chi altri sperimenta quest'eccezionale, privilegiata duplicità, se non l'attore? Nella drammaturgia shakespeariana non è infrequente l'immagine del teatro come metafora della vita. Ma *Re Lear* compie un passo più avanti: qui è la vita che diventa metafora del teatro. Nella realtà ferrigna di questo mondo non c'è spazio per compagini di commedianti; ma sono gli eroi stessi che lo popolano a trasformarsi in attori, intascando una legge profonda della natura umana, quasi come fece il primo attore della storia culturale d'Europa, Ulisse divino, per vincere la sua guerra contro gli usurpatori. Nello spazio e nel tempo della rappresentazione, il teatro diventa la realtà assoluta, definitiva e supremo termine di confronto per la materia dell'esperienza umana; ed è questo l'omaggio più alto che Shakespeare, attore e drammaturgo, potesse rendere al suo mestiere.

Tanti motivi abbiamo visto, che si potrebbero assumere come idea guida, *feeling* di *Re Lear* nel senso voluto da Coleridge; ma ancora altri se ne potrebbero aggiungere. Non è ancora tutta la tragedia, ad esempio, dal senso problematico e doloroso dei vicoli di famiglia, che distruggono la serenità e la vita di *Lear* e di Gloucester, e troppo tardi largiscono all'uno e all'altro una fugace consolazione? E l'affetto che lega il re e il Manto ha il tono di una compensazione per quel figlio maschio che *Lear* non ebbe, e di cui questa tenerezza lascia intuire il rimpianto. Ma *Re Lear* è anche la tragedia della regalità e del potere, dove dimoio la grandezza e la condanna che gravano su chi li detiene o lotta per conquistarli, e la sopraffazione e la miseria di cui sono vittime quanti devono subire. Ed è anche la tragedia del dolore di chi muore uomo ed è vincolato alla limitatezza degli strumenti, di cui la condizione umana dispone per esprimersi e per comprenderli: perché *Lear* e Gloucester non ebbero un occhio capace di vedere la verità di Cordelia e di Edgar, e questi una lingua in grado di manifestarla?

Troppi motivi, si potrebbe obiettare, che invece di recuperare l'unità di *Re Lear* la mettono a repentaglio di svuotarla del tutto. Ma *Re Lear* è un testo teatrale; e chi mette in scena un testo teatrale deve possedere l'unità e l'orgoglio di rappresentarlo in tutti i suoi potenziali significati, come lo volle il suo autore, anziché interpretarlo secondo l'una o l'altra chiave, frutto di una scelta univoca e comunque secondaria. È questa soprattutto la ragione per cui, nell'analisi sopra condotta, si è riservata la conclusione al motivo del travestimento, ritenendolo il simbolo stesso, manifestato in atto, della natura teatrale di *Re Lear*. Il teatro dove Shakespeare rappresentò la massima parte delle sue opere, che egli stesso contribuì a edificare e poi a gestire, si chiamava «Globe»; ed era a pianta centrale, come la proiezione antica dell'universo. Esso è la sede della realtà teatrale; è il microcosmo in cui questa si svolge, e al tempo stesso è l'occhio del mondo, che in essa vede sublimati i suoi eventi. Quanto accade al suo interno, non può che possedere la varietà infinita delle forme e delle azioni, in cui l'uomo apprende e gioca la realtà della vita.

Vita di Shakespeare

Maria Cavalli

Shakespeare nacque nel 1564 a Stratford sull'Avon, nella contea di Warwick, una delle zone in cui più era esteso il culto cattolico. E cattolica era la madre, Mary Arden, discendente di un'antica famiglia di possidenti, che vantava ben quattro «martiri» uccisi per la loro fede. Forse ancora la professione di cattolicesimo fu la causa della rovina economica del padre, John Shakespeare, che apparteneva alla occupazione dei giuristi e pelliccioli di Stratford e commerciava in settori conosciuti con tale qualifica, occupandosi soprattutto di macelleria. Prima delle liti giudiziarie e delle confische che lo portarono alla miseria, però, John Shakespeare aveva occupato un posto di rilievo nella cittadina, tanto che nel 1568 era stato eletto balivo.

Terzofiglio di otto figli, William ancora quindicenne dovette interrompere gli studi per aiutare il padre nel mantenimento della famiglia; pure lavorava come garzone di macelleria, e la tradizione vuole che la sua eloquenza si manifestasse nel recitare a gara coi compagni una specie di elogio funebre sulle bestie macellate; questo aneddoto sembra però riferirsi piuttosto agli inizi della sua carriera d'autore, dato che «killing a calf» era uno dei pezzi forti nel repertorio dei giuristi elisabettiani.

A soli diciott'anni si sposò con Anna Hathaway, più vecchia di lui di ben sette anni: pare si trattasse di un matrimonio riparatore, poiché solo sei mesi dopo nacque la prima figlia, Susanna, seguita poi nel 1585 dal due gemelli Hamnet, morto in tenera età, e Judith. L'anno seguente Shakespeare abbandonò la famiglia e si recò a Londra in cerca di fortuna, stanco del suo mestiere di maestro di scuola nel contado, come sostiene una tradizione sconsigliata assai attendibile.

Quando nacque la sua passione del teatro non sappiamo; sappiamo però che al suo arrivo a Londra Shakespeare subito cercò lavoro presso quell'ormai famoso Theatre di cui era impresario James Burbage. Secondo una tradizione il suo compito era quello di guardare i cavalli che i nobili lasciavano all'esterno, ma è invece più probabile che gli venisse impiegato nel teatro stesso per lavori meno utili e vicini alla sua futura attività. Prima del 1592 mancano comunque testimonianze della sua presenza a Londra, tanto che alcuni critici ritengono che la sua carriera di autore e di curatore dei copioni da rappresentare sia iniziata all'interno di compagnie di giro, operanti in provincia. In ogni caso la sua ascesa fu veloce, tanto che già nel 1592 rivolgendosi ai suoi colleghi Greene scriveva di lui nel *Groatsworth of Wit*: «Non è strano che io e voi, a cui tutti si sono inchinati finora, dobbiamo essere così abbandonati a un tratto? Un villano ridano di occhio, abbelliti delle nostre penne, con un cuor di tigre sotto la pelle d'un attore, s'immagina di essere capace di dar fasto agli endecasillabi come il migliore di voi; ed essendo nient'altro che un Johannes Facotum, presuntuoso d'essere l'unico Scud-scena (Shakespeare = Scud-scena, gioco di parole con Shakespeare = Scud-scena o Crotalantia) dell'intero paese» (trad. Mario Praz).

Poco si sa di questi primi anni dell'attività shakespeariana: ciò che pare ormai sicuro è che essa non si esaurì nella recitazione o nella elaborazione di drammi altrui, ma che nell'arco di pochi anni andò definendosi come creatività drammaturgica in prima persona. A questo periodo si fanno risalire infatti la seconda e terza parte dell'*Henry VI*, il *Richard III*, il *Timon Andronicus* e la *Comedy of Errors*.

Certa è la data di pubblicazione dei due poemetti, *Venere e Adone* e il *rimo al Lucifero*, apparsi nel 1593-94, forse dovuti all'ispirazione poetica di un rinnovato contatto con gli studi classici: proprio in questo periodo, infatti, Shakespeare si accostò al suo ex-concittadino Richard Field, ormai noto editore e autore di composizioni classicheggianti, e ottenne l'amicizia di personaggi illustri e amatori delle arti, fra cui il conte di Southampton, al quale entrambi i lavori sono dedicati, il Rutland e l'Essex.

È forse proprio grazie all'aiuto

del Southampton che Shakespeare poté entrare a far parte della compagnia del lord ciambellano, nella quale il nome del drammaturgo figura insieme a quelli dell'attore tragico Richard Burbage (figlio di James Burbage) e del comico William Kempe come delegato alla riscossione del pagamento delle opere teatrali rappresentate a Corte nell'inverno del 1594; fra esse figurano il *Timon Andronicus* e *The Taming of the Shrew*.

Nel 1597 James Burbage morì, e l'anno successivo il figlio lo demolì

re il Theatre per costruirne al suo posto il nuovo teatro The Globe, da lui gestito insieme a Shakespeare, che viene inaugurato nel 1599 con *Henry V*. Accanto al grande attore tragico Burbage, la compagnia si avvale del comico Kempe, il buffone più amato dal pubblico, per le cui doti di interpretazione Shakespeare ampliava appositamente lo spazio del personaggio del mario. Questo suo adattare la figura dei personaggi sco-

rici alla singola personalità degli attori è testimoniato da numerosi aneddoti. Uno di essi racconta, per esempio, che quando Burbage ebbe letto la parte di Amleto ritenne di essere troppo grasso per poter interpretare il ruolo del pallido e lacerato principe: fu proprio per giustificare la figura fisica del suo interprete, dunque, che Shakespeare introdusse la famosa battuta della Regina, che vedendo il figlio affacciato nel duello con Laerte esclama: «Il grasso e ha poco fiato». Quanto invece alle doti di

attore di Shakespeare stesso, la tradizione vuole fosse particolarmente esperto nel recitare la parte di re, e che il suo cavallo di battaglia fosse il ruolo dello Spettro in *Hamlet*.

Dopo il 1603, comunque, il suo nome non risulta più fra gli attori della compagnia dei Chamberlain's Men: evidentemente la drammaturgia era ormai la sua attività principale.

Nel frattempo, grazie alla celebrità del figlio, John Shakespeare riesce a risolvere la sua posizione e a far accogliere la domanda di un blasono nobiliare: nel 1599 la regina Elisabetta concede alla famiglia il diritto a uno stemma che rappresenta un grifone che brandisce una lancia in campo stellato, con il motto «Non sans droict». Facile ironia quella di Ben Jonson, che ebbe per l'occasione il personaggio di Sogliardo, il macellaio arricchito, il cui stemma è una testa di bue arrischiata con il motto «Non sans mouster».

Quando nel 1601 il conte di Essex tentò una congiura contro la regina Elisabetta, pare che Shakespeare aderisse per amicizia al suo partito, tanto da rappresentare per l'occasione il *Richard II*, la cui trama è basata sulla deposizione del re per la sua incapacità. Alcuni critici vedono in *Hamlet* una nuova concezione etica e politica maturata appunto in seguito alla vicenda dell'Essex: in ogni caso, dal punto di vista pratico nulla cambiò per la compagnia di Shakespeare, nonostante la sua intimità con i capi della congiura, il conte di Essex, appunto, che fu condannato a morte, e il conte di Southampton, che venne imprigionato.

Nel 1603 Elisabetta morì, e le succede Giacomo I, che concede alla compagnia del Globe il titolo di King's Men: per le rappresentazioni di Corte dal 1604-1605 sappiamo che i King's Men scelsero soprattutto drammi di Shakespeare stesso, vecchi e nuovi. Sono questi gli anni di più fervida creatività, in cui vedono la luce tragedie dense di meditazione etica e di virile pessimismo come *Otello*, *Macbeth*, *King Lear*.

Nel 1609 Shakespeare diviene socio di Burbage nella gestione di un secondo teatro, quello coperto di Blackfriars, che sarà in seguito la sede principale della compagnia.

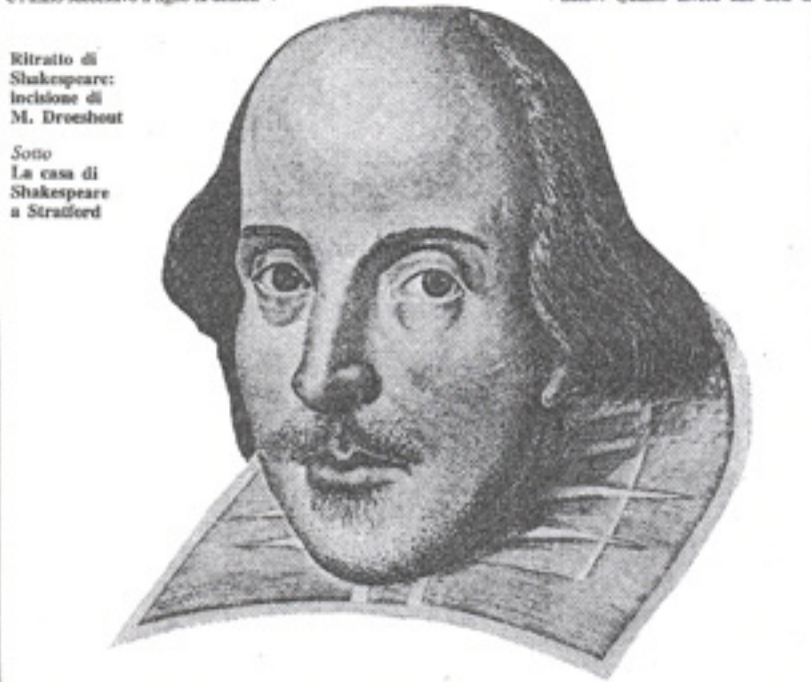
La tradizione vuole che verso il 1608 Shakespeare cedesse gravemente ammalato: la guarigione sarebbe coincisa con un rinnovamento spirituale e religioso, che lasciò tracce di una nuova concezione della cristianità nei drammi posteriori, soprattutto in *The Tempest*. Bisogna ricordare, inoltre, che secondo il sacerdote Richard Davies, Shakespeare sarebbe morto papista, cioè cattolico, in accordo del resto con la posizione religiosa della sua famiglia. Il ritorno di Shakespeare a Stratford, avvenuto nel 1610, va forse messo in relazione con la sua malattia: il bisogno di riposo e di pace interiore lo allontanarono da Londra, dove ormai il drammaturgo tornerà solo per sbrigare degli affari e rimanere in contatto con la compagnia. La sua attività all'interno del King's Men continua pesantemente fino al 1613, anno di composizione di *Henry VIII* e di *The Two Noble Kinsmen*. Pare inoltre che a Stratford convenissero colleghi come Ben Jonson e Drayton, insieme ai quali Shakespeare si sarebbe abbandonato, secondo una parte della tradizione, a quelle allegre pazzesche che furono causa della sua morte, avvenuta nell'aprile del 1616.

Ma più significativa è la leggenda che attribuisce la morte del drammaturgo ai dispiaceri causati dalle due figlie, Susanna e Judith: la prima sposò un certo alla Corte Ecclesiastica per una denuncia di incontinenza; la seconda si sposò con un uomo più giovane di lei in un periodo proibito dalla Chiesa, attirandosi così una scomunica. Shakespeare come Lear, dunque?

Ecco cosa scrisse di lui Keats in una lettera: «La vita di un uomo, una vita di qualche rilievo, è una continua allegoria — e ben pochi codici possono scrutare il mistero della sua vita — una vita a mo' dei Vangeli, simbolica — che tali persone non possono meglio spingersi di quanto non possano la Bibbia ebraica. Lord Byron è una figura, ma non è credibile di interpretazione simbolica. Shakespeare vive una vita che è un'Allegoria: le sue opere ne sono il commento» (trad. Mario Praz).

Ritratto di Shakespeare:
Incisione di M. Droeshout

Sotto:
La casa di Shakespeare a Stratford



CRONOLOGIA DELLE OPERE DI SHAKESPEARE

proposta da E.K. Chambers

1590-91: *Henry VI* (parte seconda e terza)
1591-92: *Henry VI* (parte prima)
1592-93: *Richard III*, *Comedy of Errors*
1593-94: *Timon Andronicus*, *The Taming of the Shrew*
1594-95: *The Two Gentlemen of Verona*, *Love's Labour's Lost*, *Romeo and Juliet*
1595-96: *Richard II*, *Midsummer Night's Dream*
1596-97: *King John*, *The Merchant of Venice*
1597-98: *Henry IV* (parte prima e seconda)

1598-99: *Much Ado About Nothing*, *Henry V*
1599-1600: *Julius Caesar*, *As You Like It*, *Twelfth Night*
1600-1601: *Hamlet*, *The Merry Wives of Windsor*
1601-1602: *Truth and Cressida*
1602-1603: *Antony and Cleopatra*
1604-1605: *Measure for Measure*, *Otello*
1605-1606: *King Lear*, *Macbeth*
1606-1607: *Antony and Cleopatra*
1607-1608: *Coriolanus*, *Timon of Athens*
1608-1609: *Pericles*

1609-1610: *Cymbeline*
1610-11: *The Winter's Tale*
1611-12: *The Tempest*
1612-13: *Henry VIII*, *The Two Noble Kinsmen*

La composizione dei Sonetti risale, sempre secondo Chambers, al 1595-1600; altri critici propendono invece per un periodo più ampio, compreso tra il 1589 e il 1609. *Venus and Adonis* fu pubblicato nel 1593, *Lucrece* nel 1594; al 1601 risale invece la pubblicazione di *The Phoenix and the Turtle*.

Storia del testo

William Shakespeare

La firma di Shakespeare

Dario Del Corno

Alla morte di Shakespeare soltanto sedici dei suoi drammi risultavano già pubblicati: si trattava di edizioni non autorizzate, tratte dai copisti di scena o da trascrittori a memoria degli attori, di valore assai diseguale, in volumi in-quarto contenenti ciascuno una singola opera. Tre anni dopo, nel 1619, l'editore William Jaggard pubblicò, sempre in singoli volumi in-quarto, un gruppo di drammi shakespeariani, ma includendo pure alcuni titoli spuri, e senza assicurarsi i diritti, cosicché per evitare inconvenienti legali li mise in circolazione con date di anni precedenti. Infine, nel 1623 gli editori Isaac Jaggard (figlio del precedente) ed Edward Blount, acquisiti i regolari diritti e avvalendosi della collaborazione degli attori John Hemmings e Henry Condell, pubblicarono trentasei drammi di Shakespeare in un solo grande volume in-folio, con il titolo *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, and Tragedies. Published according to the True Originall Copies*.

Re Lear è rappresentato in tutte e tre queste fasi della tradizione testuale. La prima edizione è del 1608, presso lo stampatore Nathaniel Butter, ed è generalmente definita «*Fied Bull*» (quarto, dall'immagine della tipografia che era un toro pezzato (Q 1)). Ne restano una do-

zina di copie, peraltro non identiche una all'altra, perché si continuò a correggere la composizione anche a stampa intitolata, e furono poi rilegati insieme sia i fogli corretti sia altri che non lo erano ancora. Il secondo in-quarto (Q 2), risale come s'è detto al 1619, sebbene porti come pare la data del 1608, e presenta un testo tratto da Q 1, correggendone alcuni errori verosimilmente in via congetturale. Quanto all'in-folio del 1623 (F), si ritiene che esso dipendesse ancora da una copia di Q 1, ma

collazionata con un copione autografa verosimilmente usata dalla compagnia di Shakespeare; ma tale opinione è stata recentemente revocata in dubbio, a favore dell'ipotesi che esso si fondi su una fonte diversa che ha soltanto una relazione parziale con Q 1. A parte un considerevole numero di varianti testuali, esso restituisce un centinaio di righe mancanti in Q 1, per lo più brevi spezzoni di frasi o battute di transizione, mentre ne omette a sua volta circa 270, in corrispondenza a

tagli che rivelano una più precisa intenzione e funzionalità, in rapporto ai tempi scenici e forse anche alla disponibilità degli attori. In conseguenza di tutto ciò, la discussione filologica intorno alla maggiore attendibilità dell'uno o dell'altro testo, e dunque alla preferenza da attribuire a Q 1 oppure a F è tuttora lontana da una soluzione, e i critici per costruire il testo di *Re Lear* non possono prescindere da procedimenti in maggiore o minore misura eclettici.

Infine, vale la pena di accennare a una curiosa fase della fortuna testuale oltre che scenica di *Re Lear*. Nessuno un secolo dopo la sua creazione, la cruda tensione del dramma shakespeariano riusciva tanto barbara e contraria a ogni senso di giustizia, che nel 1581 esso fu riscritto da Nahum Tate con il titolo *The History of King Lear*. Questo sciagurato rifacimento soppiantò del tutto l'originale shakespeariano, appiattendolo e banalizzando il testo verbale e introducendo sostanziali quanto cervelotici mutamenti alla trama, tra cui una storia d'amore fra Cordelia ed Edgar, la soppressione del personaggio del Mito, e un lieto fine in cui Edgar sposava Cordelia e otteneva il regno, mentre Lear e Kent si ritiravano in una «fresca grotta» a meditare sui loro casi. Occorre un secolo e mezzo perché il pubblico inglese ritornasse ad assistere all'autentica ed integra tragedia di Shakespeare, nella messa in scena di William Charles Macready, avvenuta il 25 gennaio 1838. Prima di lui, pensò David Garrick, ritenuto il massimo interprete shakespeariano di tutti i tempi, e Edmund Kean non riuscirono a sottrarsi, pure ripudiando in qualche parte l'originale, all'equivoca suggestione dell'astato e dolcissimo pasticcio di Tate.

Re Lear prima e dopo Shakespeare

Dario Del Corno

phael Holinshed (1577), il quale per Shakespeare fu pure la fonte principale dei drammi di storia inglese, la vicenda corrisponde al racconto di Geoffrey of Monmouth con limitate varianti, tra cui la più significativa è che Lear si rifugia in Gallia non

traccia che si ritrova ancora in Shakespeare. Nel *Mitron* per Magliaberti, una raccolta di storie sul tema della caduta dei potenti, John Higgins inserì nel 1574 un racconto di 371 versi attribuito allo spirito di Cordell, suicida in prigione a segui-

Questa di Edmund Spenser (1596), dove occupa sei stanze di nove versi: i fatti sono i soliti, ma si precisa che il suicidio di Cordelia avvenne per impiccagione, un dettaglio nuovo che costituisce un suggerimento parzialmente accolto da Shakespear-

Lear, pubblicato nel 1605 e verosimilmente rappresentato intorno a tale data. Si tratta di una tragedia a lieto fine, in quanto si conclude con la distruzione delle figlie malvagie e dei loro mariti, e con la restituzione del regno a Lear. La trama, assai complessa perché si possa tentare qui un riassunto, comprende episodi comici e pastorali che non potevano trovare riprese nell'astro e primordiale universo di *Re Lear*. Ma in essa compaiono anche spunti che forse contribuirono a suggestionare la fantasia di Shakespeare: tali, ad esempio, la presenza accanto a Ragan del trito consigliere Skalliger e quella del buco vecchio Perilus a fianco di Lear, emblemi precursori di Oswald e Kent, rispettivamente; oppure l'innanzi tempesta che attorce il sicario inviato da Ragan a uccidere Lear e Perilus mentre vagano soli e smarriti per la campagna; o ancora la resuscitazione dei mariti delle figlie cattive, che provocano orrore per la crudeltà delle mogli.

Ma come sono ancora lontani tutti questi motivi, isolati in una trama avventurosa e assurda, dalla compatta complessità della tragedia shakespeariana, dove ogni elemento della storia getta luce su tutti gli altri, e a sua volta ne riceve! Uno scheletro, un'impalcatura, si diceva, è tutto quello che Shakespeare ricava dalle sue fonti; il resto, ossia quello che più conta, il significato concettuale ed emozionale del dramma, è esclusivamente opera sua. È significativo il fatto che in nessuno dei precedenti compaia il grande motivo della follia, che a noi appare come inoppugnabile corollario della vecchiaia e del dolore e della delusione degli affetti, che travagliano lo sventurato re. E neppure è presente almeno il personaggio del Mito, invenzione unica anche nel teatro shakespeariano, sebbene in quanto sia frequente il ricorso alla figura del Foc: ma qui essa è ricostituita dalla consueta dimensione cortigiana, verrebbe da dire saltatoria, alla funzione di speculari riflesso della disperazione del re, strumento della percezione immediata e quasi fisica dell'atroce verità del vivere, che al vecchio si svelerà solo come esito dell'esperienza più penosa.

Ma ancora altri effetti di rispecchiamento sono necessari allo sventurato travaglio di Lear. A questa funzione risponde pure la storia di Gloucester e dei suoi figli: anch'essa non prodotto originale di Shakespeare, ma geniale reimpiego di un preesistente modello letterario. Questo si trova nell'opera più illustre della letteratura accademica inglese, appunto l'*Aradia* di Sir Philip Sidney (1590). Qui in un epico della vicenda compare il re di Paffonia, che ingannato dal figlio bastardo aveva scacciato quello legittimo, e poi era stato accettato e baciato dal primo. Sul punto di suicidarsi, era stato salvato dal figlio ripudiato,



perché gli altri due generi l'avessero spodestato, ma perché essi riducevano progressivamente il numero dei servi addetti alle sue cure: una

to di avvenimenti analoghi a quelli sopra esposti. La storia di Lear venne poi ripresa nel capolavoro dell'epica cavalleresca inglese, *The Faerie*

re. Ma la fonte più vicina, non solo cronologicamente, all'opera shakespeariana è il dramma scotese *The True Chronicle Historie of King*

Come i tragici greci, per i quali la materia drammatica era rappresentata da miti esistenti già da secoli e diffusi in ogni strato della popolazione, Shakespeare in genere non si dà cura di inventare storie originali per le trame dei suoi drammi. Quale momento preliminare della creazione poetica, egli si limita a scegliere un soggetto già ideato oppure riferito da altri, che risponde al suo particolare proposito o sia divenuto parte della tradizione popolare, così da presentare nomi e casi noti a chiunque: meglio ancora se esso condividesse entrambi i requisiti. Al pari dei Greci, il suo interesse non risiede nello svolgimento dei fatti, bensì nel significato che essi assumono per esprimere nella dimensione scenica il destino e la natura dell'uomo e dell'universo in cui l'uomo gioca la sua parte. Così l'antica leggenda nordica di Amleto, alla quale il danese Saxo Grammaticus nel sec. XII diede rudimentale veste letteraria e che poi giunse a Shakespeare attraverso intermediari non del tutto nobili, e l'amorevole storia di Romeo e Giulietta resa famosa dai novellieri italiani Luigi da Porto e Matteo Bandello restano come nuda essenza di un tessuto drammatico che riveste gli avvenimenti con la carne viva di pensieri e passioni, in cui un'irripetibile tensione individuale riesce prodigiosamente ad assumere i connotati dell'universalità.

Anche la storia di Lear — o Lear secondo tutte le altre fonti, che presentano una serie di varianti pure per gli altri nomi — aveva una lunga penetrazione nella tradizione popolare. Essa compare per la prima volta nella letteratura con la *Historie regum Britannie* composta da Geoffrey of Monmouth intorno al 1130, che comprende naturalmente, rispetto alla tragedia shakespeariana, solo la parte relativa al re e alle sue figlie, e pretende di fissare la data della vicenda nel sec. VIII a.C., pressappoco all'epoca della fondazione di Roma. La prima fase della storia corrisponde sostanzialmente a quanto accade nella tragedia. Alorché Lear viene spodestato, egli si rifugia in Gallia da Cordelia e dal re suo marito, e con il loro aiuto riconquista il regno. Seguono tre anni di tranquillità, quindi muoiono alla Lear che il marito di Cordelia, e questa rimane regina della Britannia. Dopo altri cinque anni, i figli delle sorelle cattive si ribellano a Cordelia, e la gettano in un profondo carcere, dove essa si suicida.

Questa storia, redatta in latino, fu il capostipite di una serie numerosa di rielaborazioni in lingua inglese, che si stesero dalla metà del sec. XII ai tempi di Shakespeare. Secondo quanto possiamo stabilire con certezza, questi peraltro ne conobbero e utilizzarono soltanto quattro, tutte risalenti al trentennio immediatamente precedente la composizione di *Re Lear*. Nel *Second Booke of the Historie of England* di Ra-

Il Lear di Verdi

Marisa Cavalli

Mascagni meditava di musicare un *Re Lear*; quando Verdi lo venne a sapere si strofe fra i due musicisti questo olografo, fedelmente annotato da Mascagni stesso nelle sue memorie verdiane: «Se la cosa è vera — disse Verdi — posso dirle che io possiedo un vasto materiale di studio per quel monumentale soggetto, materiale che sarei felice di dare a Lei, per facilitare un compito gravoso...»

«Maestro, e perché non ha musicato Lei il *Re Lear*?» domandò commosso Mascagni.

«Verdi chiuse gli occhi per qualche istante, forse per ricordare, forse per dimenticare. Poi pianamente e lentamente rispose: «La scena nella quale *re Lear* si trova di fronte alla foresta mi spaventa».

«Scatoli in piedi con gli occhi sbarrati e certamente ero pallidissimo. Egli il gigante del dramma in musica si era spaventato... ed io... ed io... nella mia vita non ho più parlato di *Re Lear*».

Che cosa mai aveva spaventato il «gigante del dramma in musica»? Cosa determinò il suo mesto ritirarsi di fronte a quello che avrebbe potuto essere il suo più grande capolavoro? Forse soltanto alcune difficoltà tecniche di ardua soluzione? Certo, così sembrerebbe dalla testimonianza delle lettere che Verdi e Somma, lo scrittore che elaborò per lui il testo shakespeariano, si scambiavano in proposito per ben tre anni, dal 1853 al 1856. Ma non convince questo motivo, perché anzi proprio le più insidiose asperità della transposizione musicale del dramma sono sempre state per Verdi fonte di ispirazione ardita e lineare al contempo, prodotto di uno spirito così lucidamente sublimi da penetrare nel cuore ingabbiato degli eventi per trarne un distillato di profondissima comprensione e di espressiva limpidezza. Nella lista di drammi da musicare che Verdi abbozzò nel 1849 circa, il *Re Lear* è al primo posto; e tale rimase nei suoi pensieri per tutto il resto della vita, come appare da alcune lettere e dai racconti di chi gli era vicino ed ebbe la invidiata fortuna di ascoltare le sue confidenti parole. «In quanto al *Re Lear* — scrive nel 1865 alla contessa Maffei — molti sanno che il povero Somma ne trasse per me un libretto, che ora o più tardi metterò in musica; il progetto non venne mai realizzato, nemmeno quando, dopo il successo di *Otello* e di *Falstaff*, Boito propose una rielaborazione del testo di Somma: il genere tragico, confessò Verdi, ormai gli provoca «un accoramento eccessivo alla testa», mentre la commedia ancora lo «allietta e rinvigorisce». Se il *Lear* non venne mai realizzato, Verdi non volle però che il libretto di Somma andasse distrutto, e lo esclude dal rogo delle sue carte di cui diede incarico postumo: segno questo di quanto la storia del vecchio re gli stesse a cuore, tanto da farsi indovinare una continua e commossa rilettura, quasi un frenetico colloquio e un confronto costante fra due protagonisti affascinati dalla vita.

«La scena nella quale *re Lear* si trova di fronte alla foresta mi spaventa: la scena della follia, dunque, dell'allucinazione sfida ai venti e al cielo stesso, certo la più incedibile e complessa, che pone problemi di rappresentazione al limite dell'insostenibilità. Eppure dalle lettere di Verdi e dalla definitiva stesura di questo passo del libretto — in cui, dopo lunghe rimediazioni e scambi di idee, il dialogo venne ridotto al minimo, forse per lasciare spazio alla potenza evocativa della musica finalmente libera che ogni serrano — si trae l'impressione che il tessuto drammatico fosse ormai perfezionato, e che Verdi gli avesse esplorato e valutato, col sicuro passo dell'istintiva poetica sorretta dalla ragione, le scelte interpretative della difficile scena. E si è tentati dunque di individuare in essa non più tanto un ostacolo concreto dell'economia drammatica, quanto il simbolo più ampio di una difficoltà nel percorso stesso della vita e della sua comprensione.

Forse fu lo spintino del dubbio a fermare Verdi, questo marchio indelebile che contrassegna l'umana natura, e la distingue ineluttabilmente sia dalla natura divina che da quella bestiale, entrambe cienti dal dubbio, la prima per la sua totale

sapienza, la seconda per la sua totale ignoranza. Come non vedere in questa contenzione davanti alla «foresta» il riflesso della pausa danzante di fronte all'oscurità della «selva», metafora non certo del peccato — perché già la certezza dell'errore sarebbe comunque un punto fermo nell'analisi delle nostre azioni —, bensì del soffocante dubbio nella propria vita, che prende alla gola chiunque voglia capire la direzione delle vie passate e di quelle future? Esistono spiriti nervosi e sossinati, che dal dubbio e dalla sua potenzialità poetica si lasciano tentare e travolgere, come Dostoevskij, Musil, Mahler; ed esistono poi altri spiriti, solidi, epici, come Cervantes, Tolstoj, Shakespeare stesso, che lo aggirano e lo evitano, tenendosi il potere di corrompimento formale, se non quando il suo impiego può essere volto non già verso una labirintica riproposizione del dubbio stesso, ma al contrario verso il suo superamento, o se non altro verso una oggettiva analisi dei meccanismi che lo scatenano. E forse Verdi,

si dell'azione divorante del dubbio, analizzò che ha come risultato coscivo la consapevolezza della sostanziale labilità della natura umana. Non è matto il Matto: la sua è una pazzia di tipo positivo, umanistico, che deriva il suo nome non da un reale ottenebramento della ragione, bensì anzi da un superiore potere di penetrazione della realtà. Il Matto ha affinato il suo spirito nella necessità vitale di riconoscere ad occhio nudo il bene e il male, il primo per gustarlo, il secondo per guardarsene; e lo ha liberato dalle ipocrisie delle convenzioni sociali, conquistandosi così il diritto alla critica più acuta e ferrea, e subendo però allo stesso tempo l'irruzione di chi trova comodo degradare a mera follia la sua intelligenza: non è matto il Matto, è diverso, come diverso è sempre colui che addita alla società i suoi torti, senza accettare docilmente le giustificazioni che la reggono. È una follia che viene dall'esterno, questa, che non prostra la ragione ma la esalta nella sua scelta di indipendenza intellettuale. E quan-

sconfitta, la ritirata fisica e spirituale, e la soluzione di partire per la guerra coincide per l'avvocato Vidriera con l'autoaccensione e la morte.

Ma *re Lear* niente ha a che vedere con questa compatta coscienza di sé. La sua è la storia di una doppia follia, i cui gradi segnano il progressivo evolversi della componente oscura e distruttiva dell'animo, e la graduale disfatta di uno spirito che per la colpa di non volersi annientare si degrada e si corrompe in una cieca ostinazione alla vita. Come per Aiaces, il primo rivelarsi della pazzia si riscontra per *re Lear* in uno smarrimento oggettivo di sé: l'imperiosa richiesta di prove d'amore che il vecchio re impone alle figlie, altro non è se non suprema affermazione della propria sovranità sentimentale, e insieme assunzione dell'ipocrisia delle convenzioni morali a norma dei rapporti familiari. Anche Aiaces aveva iniziato così la sua carriera di matto: la follia mandatagli da Atena era la punizione per la tracotanza che la sua posizione di grande guerriero gli

non vuol rivedersi, si tormenta e non vuol tormentarsi, e intanto il dubbio corrode le sue viscere e il suo cervello, e più non riesce a capire il vecchio re quale via dello spirito seguire, quale *re Lear* sia salvo e quale pazzo. La vera follia è senza riscatto: Aiaces si uccide levandosi al cielo folli parole, *re Lear* tenta la strada ancor più penosa della consolazione. Ma per ritrovare se stessi non basta fantasticare di un mondo fatto di giochi, di favole, di follie, come non basterà a *re Lear* e a Somma, redattori della vita, il sogno del beato riposo dalle fatiche del cuore. Con la follia di *re Lear* si chiude l'era dei grandi spiriti impegnabili al tormento del dubbio: d'ora in avanti gli uomini peregrineranno senza meta come pallidi menterati dai polmoni bocati, seguiti dall'ombra dell'incertezza di sé.

Può forse quest'immagine di resa totale e incondizionata dell'uomo di fronte al mistero della vita a fermare Verdi? La ragione che si ritira impotente di fronte alla follia, poi la follia stessa che non riesce a far muro contro il dolore e trova scampo solo nella morte: forse Verdi non volle lasciarsi scalfire, lui, l'apollineo, da tale pessimismo sterminatore, o forse invece temeva una traumatica identificazione con le sorti di pazzia del vecchio re, lui, l'artista, per sua natura «diverso» e incline all'attrazione dell'ombra, che spesso nelle sue lettere definisce se stesso «pazzo cervello» e le sue idee «pazza chiacchierata».

Certo è che la sua ispirazione appare già luminosa e completa, e che la meditazione sul testo shaka-



ultimo gigante, osservò in sé i primi segni di un'epoca nuova e tormentata, che non gli avrebbe più permesso di parlare del dubbio senza lasciarsi coinvolgere da un'ansia affatto moderna, gravida di dissoluzione. E non scrisse mai il suo *Lear*, evinse di condottarsi più oltre con il testo di una follia in fondo così diversa da quella del *Macbeth*, una follia lucida e scarna, priva di elementi immaginifici e spettacolari che la potessero velare con lo schermo rassicurante della fissazione fantastica. Non c'era stregherie nel *Lear*, niente che, se per allusivo di realtà più vaste e inquietanti, vivessero sulla scena di una sua vita appassionata e concreta, piena di corpo e di oggettività come solo le creature della fantasia possono avere.

La follia del vecchio re non era una fantasia: era la scientifica anali-

do il Matto si accorge che niente ormai le sue ammissioni possono valere, e che la follia, quella vera, quella cupa e ottenebrata, ha ormai piena vittoria in campo, allora altro non può fare se non sparire, dissolversi, dolerosa metafora dello spirito perennemente sconfitto dalla forza ferina e titanica dell'annientamento della ragione. Solo pochi anni più tardi, nel 1613, Cervantes avrebbe dato alle stampe la storia di un altro Matto, l'avvocato Vidriera, gioia della corte e dell'intera città per le sue stravaganze, la cui follia consisteva soltanto nel dire sempre la verità, e nel crederci fatto di vetro; quando rimproverò, quando ormai si convinse di essere carne e sangue, il suo spirito tuttavia non morì, e la sua costante abitudine alla lucida critica lo rende fatalmente invidioso a quanti avevano apprezzato la sua follia: il suo destino è la

aveva suggerito, e per il suo acritico impiegare il codice eroico come codice spirituale. Quando i suoi occhi si riaprono, quando Aiaces si accorge di aver compiuto azioni inessenziali e di aver inferito su delle povere credenze i suoi nemici, la mente di nuovo vacilla, e non per colpa degli dei: ora è il dubbio ad attanagliare il suo spirito e a farlo gemere come un bambino, il dubbio sulla consistenza della sua ragione e della sua vita. Scoperto l'errore, e insieme ad esso la sua necessità e la sua follia ripetibilità, l'uomo si riconosce impotente di fronte alla comprensione del bene e del male: ecco dunque il secondo grado della follia, quello ormai inconscio e incurabile, quello che fa bestemmiare *re Lear* contro i tuoni e le svolte e il vento. Compiuto il suo folle giudizio, che ha ingiustamente punito la sola figlia sincera, *re Lear* si ravvede e

Gustave Moreau: *Re Lear durante l'uragano*

speriamo si rivela matura e definita fin dalle prime lettere scambiate con Somma (pubblicate da A. Pancalotti), tanto da far credere quasi ad una misteriosa scomparsa di fogli da musica già firmati di note. Il 22 aprile 1853 così rispondeva al librettista, che gli aveva proposto il titolo *Scordello*: «La lunga esperienza mi ha confermato nelle idee che io ebbi sempre riguardo all'effettivo teatrale, qualunque ne' miei primordi non avessi il coraggio che di manifestarle in parte... Trovo che la nostra opera pecca di sovrabbondanza monotona, e tanto che io rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere del Nabucco, Foscari ecc. ecc. Presentano punti di sovrabbondanza, ma senza varietà. È una corda sola, elevata se

volete, ma pur sempre la stessa. E per spiegarvi meglio: il poeta del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco mille e mille volte Ariosto. Per l'istessa ragione preferisco Shakespeare a tutti i drammatici, senza eccezione i Greci».

Verdi propone quindi a Somma il soggetto del *Lear*, da lungo tempo al primo posto nei suoi progetti; e il 22 maggio espone al librettista le sue idee sull'impianto generale dell'opera: «Ho rifiuto il *Re Lear*, che è meravigliosamente bello; se non che spaventa il dovere ridurre se ammorzato tela a proporzioni brevi, conservando l'originalità e grandezza dei caratteri e del dramma. Ma coraggio, e chi sa non si riesce a fare qualche cosa di non comune. Io sarei per altro d'opinione di ridurre il melodramma a tre atti od al più quattro. Nell'atto primo la divisione del regno colla partenza di Cordelia (che sarebbe un'aria): le scene delle due corti successivamente, e finirei coll'invettiva del Re là dove dice che *farà cose tremende, non sa ancora quali saranno, ma ne avrà spavento la terra*. L'atto secondo lo converrei colla scena della tempesta, poi le altre scene, fra le altre quella del giudizio (originalissima e commoventissima), e finirei quando Cordelia manda a cercar suo padre, il quale fugge al vedere gli ufficiali ecc. Il terzo atto lo converrei con *Lear addormentato: Cordelia lo assiste (sublime duetto); ecc. ecc. Battaglia; e scena ultima. Prime parti: Lear, Cordelia, i due fratelli Edgardo, Edmondo, il pazzo, che farei forse contralto: — Comparsa: Gonerilla, Regana, Kent ecc. — Il resto secondo parti. I pezzi capitali di quest'opera pueri capivi fin d'ora che saranno: L'introduzione coll'aria di Cordelia; la scena della tempesta; la scena del giudizio; il duetto di Lear e Cordelia; e la scena ultima... Abbiate solo in vista la necessaria brevità. Il pubblico si annoia facilmente. Mi è sempre parso, e mi pare ancora, che, nella prima scena, il motivo per cui Lear disereda Cordelia sia puerile, e poi sotto i tempi forse ridicolo. Non si potrebbe trovare qualche cosa di più importante? forse allora si gusterebbe il carattere di Cordelia: in ogni modo quella scena bisognerebbe trattarla con molta prudenza... P.S. Vi raccomando la parte del Manto che io amo assai; è così originale e così profonda...».*

Somma inviò al Maestro la prima scrittura del soggetto; le difficoltà tecniche già cominciavano ad impensierire Verdi, che il 29 giugno risponde: «Due cose mi danno molto da pensare in questo progetto. La prima si è che mi pare che l'opera diverrà eccessivamente lunga e specialmente i due primi atti... L'altra che vi sono troppi cambiamenti di scena. La sola cosa che mi ha sempre trattenuto di trattare con maggior frequenza i soggetti di Shakespeare è stata appunto la necessità di cambiare scena ad ogni momento. Quando io frequentavo il teatro era cosa che mi dava una pena immensa, mi pareva d'assistere alla lantana magica. I francesi in questo hanno ragione: essi combinano i loro drammi in modo di non aver bisogno che d'una scena sola per ogni atto: l'azione cammina così speditamente senza ostacoli, senza che nulla distraga l'attenzione del pubblico. Capisco bene che nel *Lear* sarebbe impossibile di fare una scena sola per atto, ma se trovaste la maniera di risparmiarne qualche cosa sarebbe una bellissima cosa...».

La corrispondenza prosegue per tutto il 1854; musicista e librettista

continuano il lavoro di perfezionamento della trama, cercando di eliminare tutte quelle parti non necessarie alla compattezza dell'azione, e di dare risalto ai personaggi e alle scene fondamentali. Il 4 gennaio 1855 Verdi accetta il suggerimento di Somma che imporrà al dramma un ritmo decisamente più veloce: «Sono perfettamente del vostro parere. Si guadagna il tempo per cento levandoli i due Gloucester. Oltre l'azione, che resta più chiara e più unita, si guadagna in brevità, e si levano due o tre pezzi di nessun effetto. Soltanto non vedo cose fare per scovire le scelleraggini di Edmondo. Chi farà il duello? forse Albany? ... Dal momento che Edmondo ha già commesso il doppio assassinio ed è diventato duca, può ben trovarsi alla corte di Lear nell'introduzione, oppure nel parco del palazzo di Nerilla, ed in una di queste due scene dire la sua aria e mostrare il suo carattere...».

Il 6 marzo del 1856 Somma invia al Maestro gli ultimi due atti della stesura definitiva del libretto: il testo prevede la presenza del Manto per tutto il corso del dramma, l'avvelenamento di Cordelia su incarico di Regana, e il mutamento di alcuni nomi, per cui Cordelia diventa Delia, Gonerilla Nerilla, Regana Rossana, il Manto Mica; Edgardo e Gloucester vengono naturalmente eliminati, e ad Albany viene attribuito un occhio di stato che porta all'empriognamento di Rossana e di Edmondo. Ma Verdi non approvò quest'ultima soluzione, e Somma si affrettò a reintegrare la primitiva idea di un duello fra Albany e Edmondo in cui questo viene ucciso. L'ultima lettera del librettista a proposito del *Lear* contiene la traccia di tale rifacimento del quarto atto: ma Verdi non è ancora convinto del risultato, e così risponde: «Non son sicuro se il quart'atto del *Re Lear* va bene come ultimamente lo mandate, ma ciò che è certo sì è, che non sarebbe possibile fare inghiottire al pubblico tanti recitativi di seguito specialmente in un quarto atto. Non sono esigente di componimento; io metterei in musica anche una parcella od una lettera ecc. ecc. ma il pubblico ammette tanto in teatro come la noia... Se devo dar un'aria, le ho molto di questa prima metà del quarto. Non saprei dirlo, ma io è qualche cosa che non mi soddisfa. Manca sicuramente di tecnica, tono di chiarezza, forse di verità... non saprei. Vi prego dunque di rifletterci ancora, per vedere se è possibile trovare qualche cosa di più teatrale».

Il quarto l'ultimo scambio di idee fra Verdi e Somma; la corrispondenza continuerà poi con i problemi riguardanti il secondo dramma curato dal librettista, il *ballo in maschera*.

Il *Lear* di Verdi finisce qui, con questa nota trattenuta di incertezza, dubbio, scontento dei risultati, come se l'aria di tempestosa e vagante impotenza che spira dalla tragedia shakespeariana fosse giunta a contaminare e corrompere l'ispirazione musicale. Ma forse nella vita di Verdi ancora torna a obbedire la voce del vecchio re menterico, c'è ancora una scena da rappresentare, che non tollera di venir diafonizzata: «Per quanto i medici mi dicono che non sono ammalato, sento che tutto mi affatica: non posso più leggere, non scrivere, vedo poco, sento meno, e soprattutto le gambe più non mi reggono: non vivo, vegeto. Che ci sto più a fare a questo mondo? così scriveva Verdi nella sua ultima lettera.

UNA LETTERA DI VERDI

Caro amico mio, ti ringrazio di cuore.

Ho ricevuto la tua lettera del 20. Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Caro amico mio, ti ringrazio di cuore.

Ho ricevuto la tua lettera del 20. Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Caro amico mio, ti ringrazio di cuore.

Ho ricevuto la tua lettera del 20. Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.

Ho letto con molto interesse.



La moglie di Re Lear

August Strindberg



Nel primo atto, si vede entrare in scena un mucchio di figlie e di generi, oltre a un suocero davvero esigente, ma non si scorge la madre, e nessuno ne parla. Essa è dunque morta. Succede, del resto, che in una famiglia si evocano i defunti, quando ci vuole. Qui, tutto è silenzioso! Le figlie non sono certo amabili. Cordelia a parte. (...) E se Lear non mi è mai stato simpatico. Egli esige l'amore, mentre amare significa dare senza speranza di ricompensa. Dare qualcosa in cambio di una controparte è un mercato. Dare solo per la gioia di dare, questo è l'amore.

Certo, con una mano Lear dona il suo regno, ma con l'altra ne riprende un bel pezzo, installandosi in casa dei giovani sposi con una guarnigione di cento uomini. E Gonerilla ha ragione di lamentarsi della vita di crapula che questi cento cavalieri conducono in casa sua: «Così villani, così corrotti e senza scrupoli, che la nostra Corte, contaminata dai loro modi, ha l'aria di una locanda. Le orge e il vizio la fanno somigliare più a una taverna che a un lapanaro che a un palazzo principesco».

«Tenebre e diavoli!» risponde Lear. E sostiene che sono delle menzogne, e che il suo seguito è composto da uomini d'onore.

Gonerilla ha meritato o esagerato? Dov'è il vecchio che mente? Nell'attesa, Gonerilla chiede il ritiro di cinquanta uomini. Il padre allena la maledice. È questa la vera ragione?

Poi Regana vuole ridurre il seguito a venticinque uomini, e anche meno. Il vecchio diventa matto e se ne va nella landa. E qui ci offre il suo grande monologo. Questa volta non ce l'ha più con l'ingratitudine dei figli, che nel suo caso particolare sono delle figlie, ma con la donna in generale.

Ed ecco che arriva la signora Lear! dico io, dato che non ha alcuna ragione per occuparsi della vita amorosa delle figlie.

«Dalla vita in giù sono dei centuari, anche se in cima sono donne».

Fino alla donna è parte degli dei; ma al di sotto tutto appartiene al diavolo, è inferno, notte...»

Un oscuro ricordo dell'essere nato nell'anima del vecchio, e senza dubbio egli ha visto nei cinici attacchi delle figlie (...) l'eresia della madre.

C'è nel secondo atto una battuta poco chiara, ma che potrebbe racchiudere uno di quei segreti che l'uomo generalmente non è disposto a rivelare.

Regana arriva e saluta Lear: «Sono felice di vedere Vostra Altezza». E Lear risponde: «Lo credo bene, Regana, per questa ragione: se tu non fossi contenta io divorzerei dalla tomba di tua madre, perché rinchiuserebbe una adultera».

Regana mente dicendosi felice di vedere suo padre, perché poco prima aveva dichiarato ad altri che sarebbe partita se il vecchio fosse venuto in visita da lei. Lear peraltro non le crede, e diviene ironico. La sua risposta è equivoca.

La pretesa masochia di Shakespeare è davvero graziosamente smontata nel quinto atto, quando Lear ritrova la sua Cordelia: «Se tu domandi la mia benedizione, io mi metterò in ginocchio per chiederti perdono, e vivremo, pregando e cantando, di racconteremo delle vecchie storie e rideremo delle fattezze derise...».

La radice nel letame e il fiore nella luce, la bellezza inaspettata sull'orrore, il capolavoro della creazione, ma un essere che odia quando ama e ama quando odia, è così che Shakespeare dipinge la donna, una sfinge di cui non si riesce a sciogliere l'enigma - perché è ineluttabile oppure perché non esiste?

Tuttavia io ho bisogno di credere che Cordelia è la più bella immagine di sua madre, un'immagine che le è sopravvissuta, un filo d'oro fino nell'ardesia nera che l'ottusaginario aveva visto nella sua giovinezza con gli occhi chiaroveggenti dell'amore, l'aveva scovato e racchiuso nel suo cuore.

Se fosse stato diversamente, come avrebbe potuto amare la madre di Gonerilla e Regana?

ACCINGENDOSI A LEGGERE
RE LEAR ANCORA
UNA VOLTA
di John Keats

TRE SONETTI
DI SHAKESPEARE

Poema di voci d'oro, lutto sereno!
Belle ali di Sirena, regina delle
fontanazze!
Smetti il tuo canto in questo
giorno invernale,
chiudi le tue pagine antiche,
Addio! Un'altra volta la cometa
facciamo
fra la dannazione e l'umana attesa
devo solcare bruciando, un'altra
volta ancora
il gusto dolcemente del frutto
scappiamo
Re dei poeti! E voi nuvole
d'Albione,
madri del nostro profondo eterno
freno!
La selva antica delle querce ora
percorro,
fate che poi non erri in un sogno
senza frutto
ma allora che il fuoco m'abbia
consumato,
darsi nuove ali di Fenice, che
voli dove mi porta il cuore.

Come incalzano le onde verso le spiagge petrose,
Così gli istanti nostri si affrettano al loro fine,
Mutando ognuno luogo con quello che innanzi gli corre,
In affannosa sequela cui urgono avanti.
La nascita, entrata nel mare della luce, si scioglie
Alla maturità, di che non appena coronata,
Moltiplica i ceti ne insidia lo spirare.
E il Tempo, che lo divide, o distrugge il suo dono.
Il Tempo trafugge il frutto d'oro di giovinezza,
E scava sue trincee nel suolo della bellezza,
Si parte delle bell'ora, e non si sa più,
E niente sorge se non per un fulce,
E tuttavia noi tempi a ventura non veni navare
Per esultare, o dispetto di noi, meno crudeli.

Stanco di tutto questo, imploro da morte riposo,
Come, vedere il Merito nato a mendicare,
E la squalida nullità galeamente agghindata,
E la fede più pura miseramente tradita,
E la splendida Onor ignobilmente acrobata,
E la tanta Virtù brutalmente protosta,
E l'alta Perfezione trionfante avversata,
E l'alta maestà del potere corrotto,
E l'alta, con arte dottoral, sopprimere Saggezza,
E l'alta Franchezza chiamata Semplicità,
E l'alta Bene schiavo servire capitano Male.
Stanco di tutto questo, vorrei da questo esser lontano,
Se non, muovendo, abbandonarmi solo l'amor mio.

Che mi potrà valere il reggere baldacchini,
Con il mio esterno l'interiore onorando,
o periar larghe basi per un'eternità
Più labile alla prova che sporsero e ruina?
Forse non vidi schiavi di forme e cerimonie
Perdere nato, e più, col pagar fino usso,
Per ricercate grazie lasciar schiavi sapori,
Squalidi procacciati, solo in agguati comuni.
Oh no, ch'io renda onsequo entro al tuo cuore,
Applodi la mia offerta, libera se modesta,
Fugaci scorte, che arte non conosce
Paga che muno scambio, lo soltanto per te.
Lungi di qui, venduta spia; un'anima lale
Alor che più l'accusi, meno sta in tuo potere.

(trad. di Dario Del Corno)

(Nel vv. 1-4 si allude al poema The
Faerie Queene di Edmund Spenser)

(trad. di A. Rosti)

Curriculum Shakespeariano di Glauco Mauri

1952
IL FORTIERE - *MACBETH* - r. Costa
1954
SIR TOBIA - *LA DODICESIMA NOTTE* - r. Castellani
1955
DUCA DI ALBANY - *RE LEAR* - r. Enriquez
1956
CONTE DI GLOUCESTER - *RE LEAR* - r. Enriquez
1956
POLISSONE - *RACCONTO D'INVERNO* - r. Casella
1957
CALIBANO - *LA TEMPESTA* - r. Enriquez
1958
SLY - *LA BISBETICA DOMATA* - r. D. D'Amico
1958
GIANCOCCOLA - *MOLTO RUMORE PER NULLA* - r. Brincoli
1959
FORD - *LE ALLEGRE COMARI DI WINDSOR* - r. Sharoff

1959
BOTTOM - *SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE* - r. Fattori
(1962)
BOTTOM - *SOGNO DI UNA NOTTE DI MEZZA ESTATE* - r. Enriquez
1961
BIRON - *FENE D'AMOR PERDUTE* - r. Enriquez
1962
PETRUCCIO - *LA BISBETICA DOMATA* - r. Enriquez
1964
CASSIO - *GIULIO CESARE* - r. Bolchi
1965
TERSITE - *TROILO E CRESSIDA* - r. Squarria
1965
TRIGLIA - *I DUE GENTILUOMINI DI VERONA* - r. De Lillo

1966
RICCARDO II - *RICCARDO II* - r. De Bosis
1966
PARAGONE - *COME VI PIACE* - r. Enriquez
1967
SHYLOCK - *IL MERCANTE DI VENEZIA* - r. Enriquez
1968
TITO ANDRONICO - *TITO ANDRONICO* - r. Triardo
1971
MACBETH - *MACBETH* - r. Enriquez
(1980)
MACBETH - *MACBETH* - r. Maruccia
1979
MALVOLIO - *LA DODICESIMA NOTTE* - r. Triardo
1980
RICCARDO III - *RICCARDO III* - r. Calenda

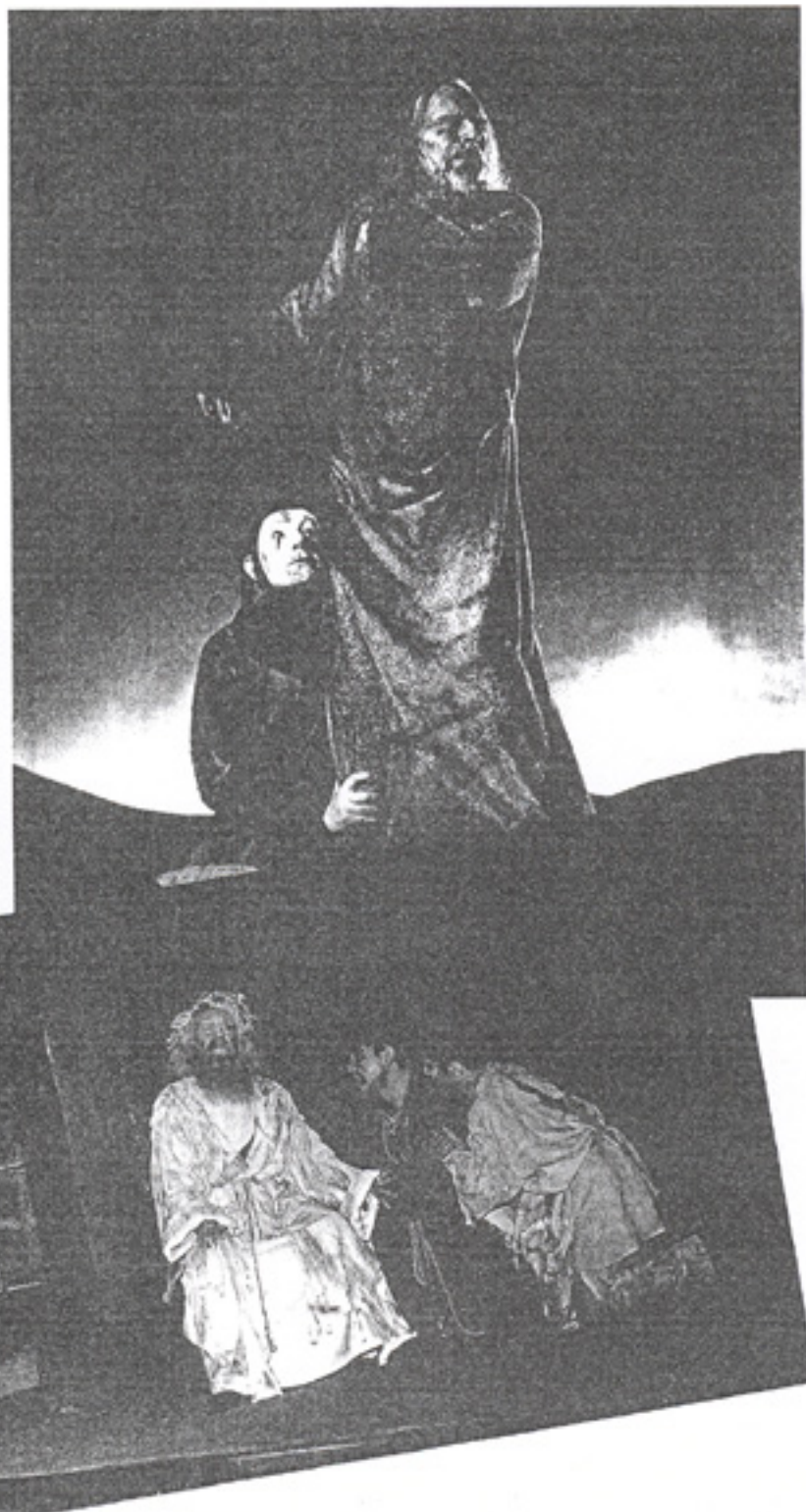


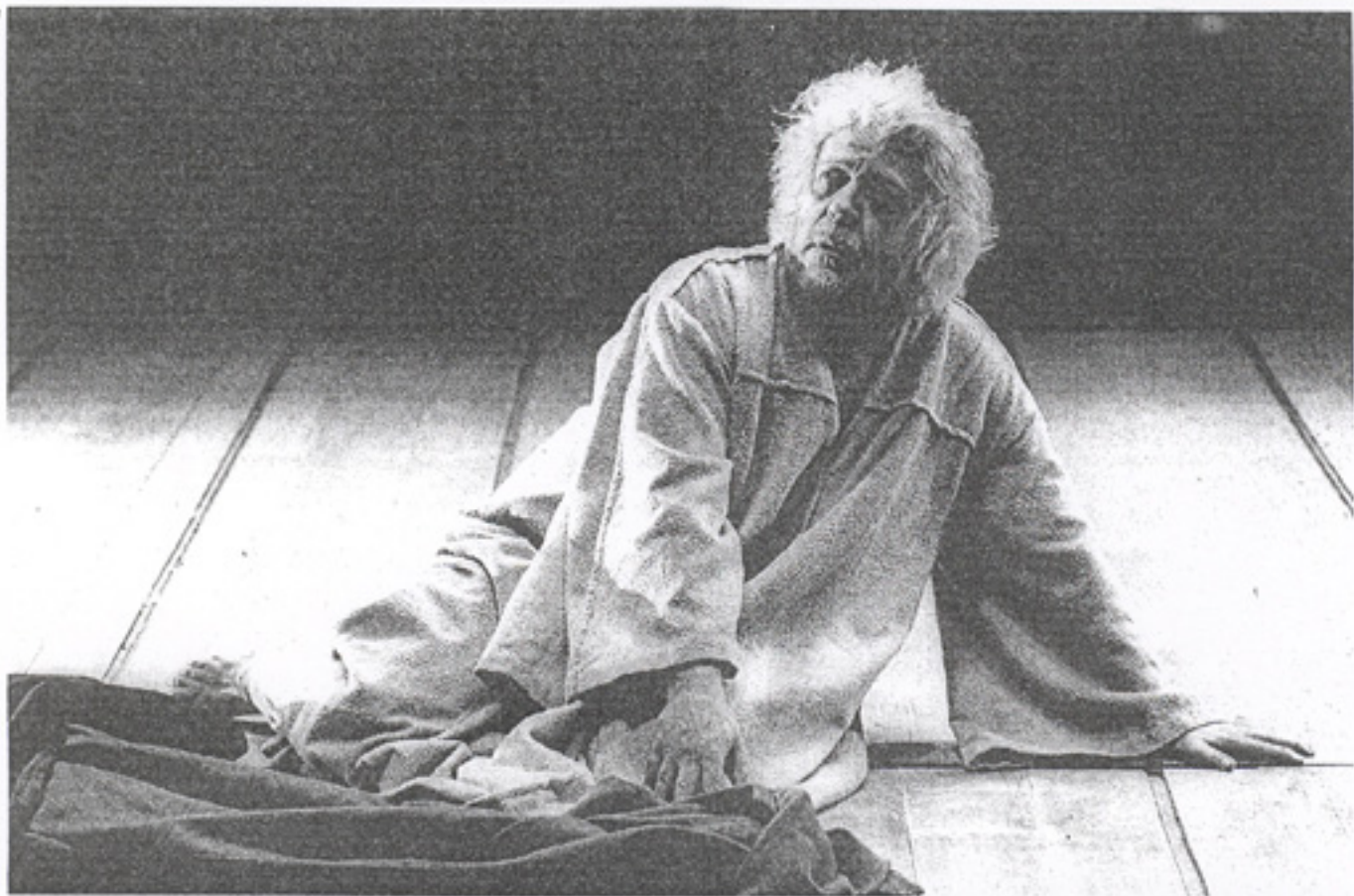
In alto a sinistra
Edmond Keen
in *Re Lear*

In alto a destra
1946 - *Re Lear*,
reg. Laurence
Olivier. *Lear*:
Laurence
Olivier; Fool:
Alec Guinness

In basso a sinistra
L'attore
Garwick in *Re Lear*

In basso a destra
1956 - *Re Lear*,
reg. Enriquez.
Lear: Renzo
Rieci;
Gloucester:
Glauco Mauri





Le immagini di Re Lear

- 1
Giacco Mauri.
2
Vittorio Franceschi e
Massimo De Rossi.

- 3
Giacco Mauri e
Roberto Sturzo.
4
Giacco Mauri e
Vittorio Franceschi.
5
Adèle Pellegrini, Orietta
Notari e Nunzia Greco.
6
Giorgio Tassani e
Massimo De Rossi.
7
Andrea Tidona e
Roberto Sturzo.



8
Nunzia Greco e
Antonio Maronese.

9
Nunzia Greco e
Vittorio Franceschi.

10
Gluco Muri e
Orietta Notari.

11
Salvatore Corbi.

12
Adele Pellegatta e
Felice Leveratto.

Ho lavorato con Giacomo Mauri molte volte. Molte volte, molto tempo fa.

Ricordo un *Riccardo II* di W. Shakespeare, per cui scrissi una musica da mandare in scena — forse per la prima volta — tramite due registratori stereofonici sincronizzati (per ottenere — ante lettera — effetti di tetrafonica).

E ancora, di Shakespeare: *Come si piace*, con una musica (fantasima) un po' *beat* (e i Beatles non ci avevano ancora pensato!) eseguita con un grande organo elettronico che alle prime repliche, al Teatro Romano di Verona, ho suonato io stesso «appollaiato» sul sagrato della chiesa che lo domina dall'alto; il *mercoledì di Venezia*, con quattro musicisti affiancati attorno a strumenti di vetro: una armonica a bicchieri, un «bottiglione» (sorta di silofono fatto di bottiglioni intonati)...; *Titus Andronicus*, con quattro bambine vestite di bianco alle tastiere di quattro pianoforti verticali, che facevano da parapetto a un bel «spato all'inglese» di Lello Luzzati.

E poi, ancora, *Battaglia navale* di R. Gering, con una orchestra fatta di: macchine del vento, armonium, lastra di lamiera inclinata su cui venivano profondati in nero scaglievano a tempo manciati di grossi bulloni.

E tanto Ruzante... Con Giacomo Mauri feci anche un disco. O, per lo meno, gli chiesi di cantare due taci canzoni (altre due le cantò Valeria Moriconi) per un disco intitolato: *Ogni giorno, tutti i giorni* 13 canzoni di S.L. / I dischi del sole, 1967. Le canzoni erano: *Il profumo del mondo*, del 1959, su testo di Italo Calvino, e *Me cosa ti credi*, del 1960, su testo di Franco Fortini da Raymond Queneau.

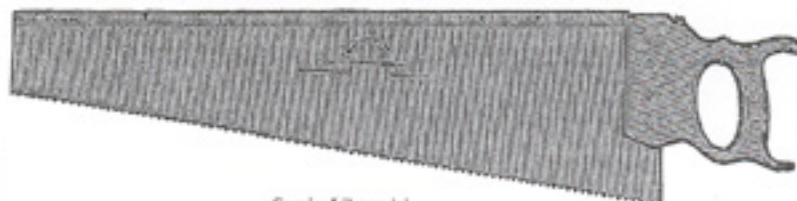
Questo disco si valeva di una prefazione di Franco Enriez, che in quella occasione fu un poco profeta; scrisse: «Sergio farebbe musica con tutto, con due suoi battuti insieme, con una lana e una sega, con un bicchiere e un piatto...». E infatti, recentemente, ho progettato e costruito — per far suono e musica con bambini piccolissimi — uno strumento (una «cosa») che ho proprio chiamato «la scuola delle pietre».

Poi, per tanti anni non ci siamo più incontrati. Sono io che ho cambiato genere o è Mauri e il «teatro di prosa» che si sono dimenticati (o stancati) di me? Non è chiaro.

Comunque è successo che nel maggio scorso mi ha telefonato offrendomi questo *Re Lear* e io non mi sono fatto pregare.

Parentesi. Face il compositore di «musiche di scena» non è una cosa semplice. Occorre sapere di musica e di teatro, ovviamente, ma soprattutto bisogna essere molto disponibili — e forse anche interessati — a mettere continuamente in gioco se stessi, il proprio «punto di arrivo» professionale, stilistico... «Mettere in gioco» nel senso di essere tanto pronti a rinunciare a una personale,

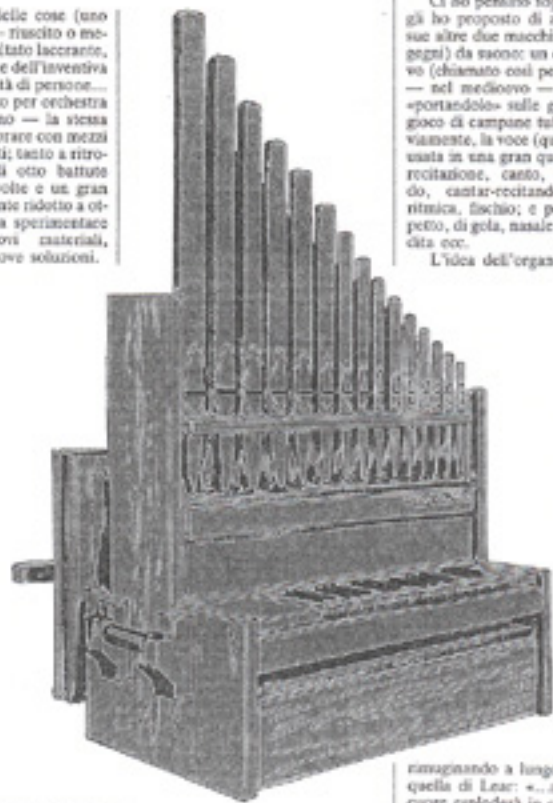
Parla il musicista



Sergio Liberovici

unilaterale visione delle cose (uno spettacolo teatrale — riuscito o meno — è sempre il risultato lacertante, esaltante degli sforzi e dell'invenzione di una grande quantità di persone... Ma eseguire un pezzo per orchestra non è — più o meno — la stessa cosa?), quanto a lavorare con mezzi insufficienti e inadatti; tanto a ritrovare un pezzo di otto battute ripetuto cinquanta volte e un gran braco improvvisamente ridotto a otto battute, quanto a sperimentare continuamente nuovi materiali, nuovi strumenti, nuove soluzioni.

L'organo portativo costruito da Trabla



A questo punto mi piace ricordare una frase di A. Schönberg: «Offenbach, come Johann Strauss e Gershwin hanno un modo di sentire che coincide con l'uomo della strada. Per essi non è una mascherata esprimersi in forme popolari. È il loro modo di risolvere il loro compito». Chiama parentesi.

Fatto sta che G. Mauri mi propose il *Re Lear* dicendomi: «Tieni conto che la scenografia sarà costituita principalmente da quattro grandi e tradizionali (teatralmente parlando) macchine da suono: quel-

la del vento, quella del tuono, quella delle saette, quella della pioggia. E che il Mito, poi, deve suonare la sega» (nel trattato *La tecnica dell'orchestra contemporanea* di A. Casella e V. Mortari, alla voce «sega» è scritto: «Questo strumento che fuorché anni fa nelle orchestre «leggeri» e che tuttora si usa qua e là nel jazz, consiste in una vera lama di sega di acciaio flessibile, che si suona con un arco da contrabbasso sull'orlo opposto ai denti (9)»).

Ci ho pensato sopra un po', poi gli ho proposto di aggiungere alle sue altre due macchine (o marchingegni) da suono: un organo portativo (chiamato così perché un tempo — nel medioevo — lo si suonava «portandolo» sulle ginocchia) e un gioco di campane tubolari. Più, ovviamente, la voce (quella del Mito) usata in una gran quantità di modi, recitazione, canto, recitar-cantando, cantar-recitando, recitazione ritmica, fischio; e poi, di testa, di petto, di gola, nasale, libera o impedita ecc.

L'idea dell'organo mi è venuta

Le campane tubolari, invece, mi sono venute in mente quando ne ho vista una serie in fondo alle scale, tra la stalla del cavallo e quella dei conigli, in casa di Gabriele Traba, a Giarone, Torino, poco sotto la Sacra di San Michele. Traba, è un abile costruttore di organi, appunto, clavicembali e di ogni altro tipo di strumento antico o curioso.

Peraltro, i personaggi «musicali» nel *Re Lear* di G. Mauri sono sostanzialmente due: il Mito e Edmund.

I suoni della Mito (e lui, durante la tragedia, è «gioca» sulle campane, sulla sega, con la voce... in molti e diversi modi) sono due:



un sol e un la. Da dove sono venuti fuori? Chi lo sa. So che, praticamente, percorrono il *Re Lear* da cima a fondo, dal Prologo alla morte di Edmund per mano del fratello Edgar.

I suoni della Edmund (che l'interprete personalmente «lavora» sull'organo portativo) sono quei «fa sol la mi», sottoforma di



che lo stesso Shakespeare ha messo in bocca al personaggio. Quattro suoni molto chiacchierati; si pensi che, sul loro significato, il solo Louis C. Elton nel suo *Shakespeare in Music*, London, 1900, ha speso più di cinque pagine.

Altra parentesi. Un buon «musicista di scena» deve valersi il meno possibile di strumenti come registratori, amplificatori, altoparlanti... Altrimenti si scivola nel cinema o nella radio o nella discoteca. A meno che la richiesta «teatrale» non sia di musica per nastro magnetico.

E Mauri, che è un teatralista di razza, lo sa bene; altrimenti non si sarebbe impegnato a mettere in scena degli strumenti «veri» e a spingere i suoi attori a studiare musica e strumenti.

Di musiche, per questo *Re Lear* ne ho scritte molte. Il pubblico però, non ne sentirà così tante. O almeno, me lo auguro. Un po' perché alcune sono scritte a Mauri per impostare la recitazione degli attori in un certo modo piuttosto che in un altro (musiche che sono diventate un certo modo di recitare. Ma allora, il musicista di scena non è un regista dipendente?). Un po' perché si dice che la musica di scena meglio riuscita è quella che non si sente, è quella di cui quasi non ci si accorge. Non è una cattiveria. E proprio quella che non emerge in quanto tale (e meno che anche questo non sia voluto) bensì quella che si fonde con la parola, il gesto, il movimento, l'immagine, la luce...

Appunti sulla ventriloquia

spettacolo. Il teatro, la radio e la televisione hanno contribuito alla sua affermazione e diffusione, mantenendo invariata la denominazione, che però risulta inesatta. Infatti contrariamente all'etimologia ed alla credenza popolare, oggi meno diffusa, il ventriloquo non parla dallo stomaco né dal ventre. La voce del ventriloquo è prodotta

normalmente attraverso le corde vocali; la singolare abilità consiste in una straordinaria flessibilità della cassa di risonanza (la testa), che permette di mantenere invariata la struttura fonetica ed il valore grammaticale della parola, sebbene l'articolazione sia totalmente alterata o appena abbozzata. Il registro vocale deve essere spostato verso l'acuto

almeno di un'ottava. Un buon occhio musicale e l'istintivo controllo muscolare danno agilità nel cambio di registri, intonazione facile e resistenza per l'uso di una tessitura vocale inadeguata alla propria struttura anatomica. La costruzione fisica non dovrebbe incidere sul risultato, ma notiamo essere rarissimi gli esempi di donne che esercitano tale

tecnica vocale.

Il ventriloquo di professione si dedica interamente all'allenamento e perfezionamento di quest'arte, la quale però non rientra nella pratica teatrale dell'attore drammatico, che per ragioni artistiche, la breve tempo, con esercizi particolari, deve raggiungere dei risultati pratici. Si deve incessantemente imparare ad avere il controllo delle labbra, che devono rimanere immobili e leggermente aperte; rafforzare i muscoli della lingua ed essere in grado di respirare in un modo particolare, così da poter riprodurre una voce da pupazzo. E infatti sul pupazzo che il ventriloquo deve avere l'abilità di concentrare l'attenzione del pubblico, sincronizzando i movimenti con esso e passando con velocità dalla sua voce naturale a quella da ventriloquo.

In questa rappresentazione di *Re Lear* il personaggio del Pazzo, occasionalmente anche ventriloquo, offre un'opportunità per rivivere l'illusoria magia, caratteristica di quest'arte.

Prof. Carlo Merlo
Docente di Educazione della voce all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica
«Silvio D'Amico»

L'autore del pupazzo

Giuseppe Santelli maschere e burattini.

Questa è la dicenda che si legge sulle numerose casse di legno che affollano il suo studio-laboratorio a Roma e dalle quali escono come per

magia teste di legno con le più strane espressioni. E poi le maschere di cacio, quelle della Commedia dell'Arte, degli Zanni, le neutre, altre costruite appositamente per spettacoli della lirica, balletto, e per i

mini.
Ed è proprio in questo studio che si è realizzato il burattino e la maschera in cui si indossa il personaggio del Mito.

La voce del ventriloquo, in Oriente ed in Occidente, è stata da secoli circondata dal mistero: il primo studio specifico sulla sua natura è stato svolto solo nel 1772, da Abbé de La Chapelle. È bene sottolineare che la voce e la parola nell'antichità avevano un valore mistico; la voce nella ventriloquia, privata di qualsiasi movimento o gesto, presso popoli come per esempio i Greci o i Romani era considerata un segno divino, era il mezzo con il quale gli dei comunicavano messaggi agli uomini, era cioè voce ultraterrena.

Fatto quindi mistero-religioso, ma anche magico: infatti presso i Caldei, cultori della negromanzia, il ventriloquo, come testimonia il filosofo Giamblico, era il tramite per interrogare gli spiriti dei morti. Inizialmente anche la stessa Chiesa cristiana considerava il ventriloquo un uomo dotato di virtù divine. Soltanto nel tardo Medioevo la ventriloquia fu considerata azione diabolica ed i ventriloqui considerati eretici.

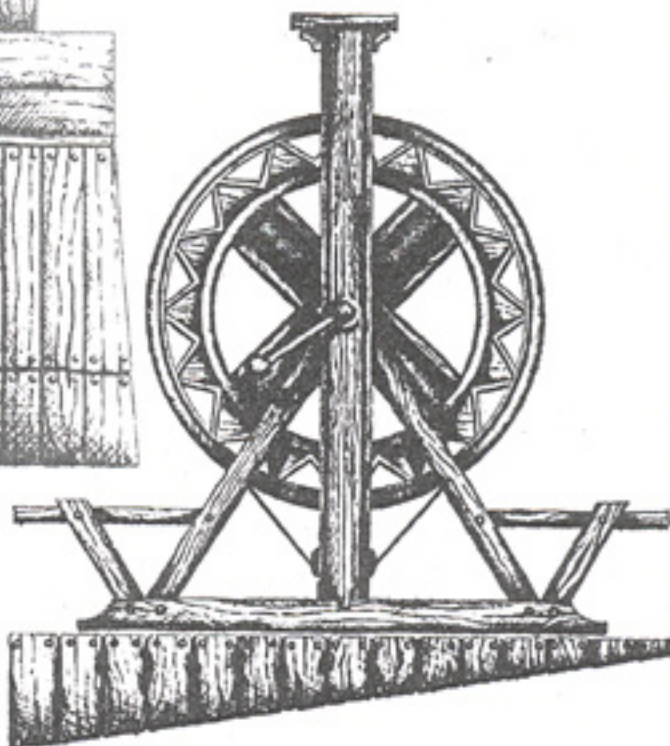
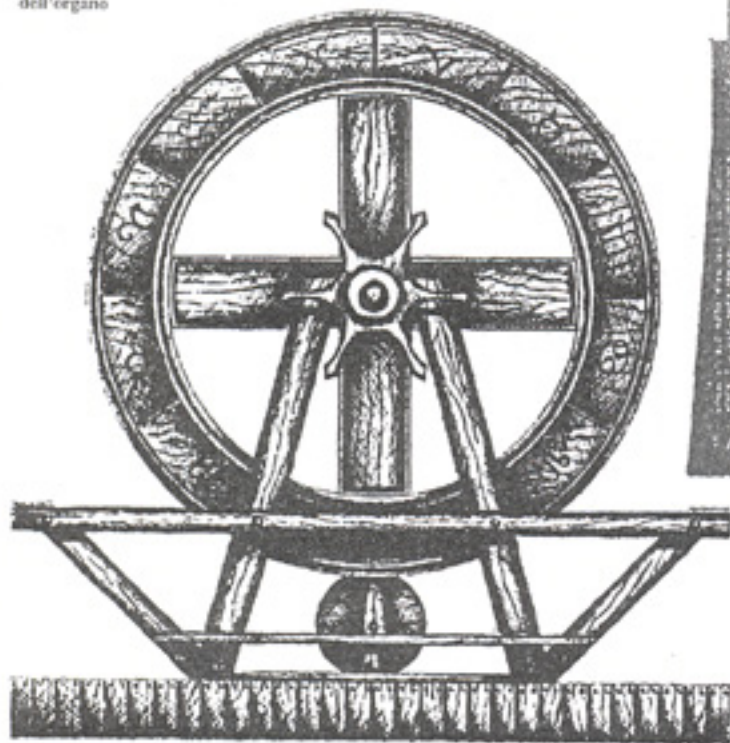
Come manifestazione particolare diventò occasione d'intrattenimento nelle corti seicentesche, dove il burattino ne farà sfoggio. Carattere di divertimento maggiore dall'ottocento fino ad oggi, diventando il ventriloquo un illusionista, uomo di

Scenografia e macchine

Mauro Caroli

Le macchine della pioggia e del vento.

Al centro
lato
dell'organo



«Macchina della pioggia», «Macchina del vento», «Macchina della sabbia», «Macchina del tuono», ... oggetti antichi nel mondo del teatro, evocatori delle voci della natura, che con la loro semplice struttura

ra — le cascate di semi, pietrisco, grano, che fanno la pioggia, o l'attacco di una tela su un cilindro rotante, che fa il vento — provocano suggestive emozioni certo più incisive e dirette delle voci di un sofisticato

registratore.

La loro presenza sulla scena per un *Re Lear*, nel quale i concetti di spazio e di tempo si dilatano all'interno della «scatola» teatrale, diventa simbolica.

Sono oggetti che, così collocati, assumono un significato non abituale, sono protagonisti con l'attore dell'evento che insieme con loro si svolge, come un rituale.

Hanno, come l'attore, una voce, con l'attore si muovono sulla scena, si trasformano, diventano trono, luogo di tortura, granaio, simbolo cosmico infuso nel suo equilibrio.

E con la «voce», con il loro «mutare» accompagnano, diventando parte integrante, lo spettacolo teatrale, mentre con il loro provocatorio aspetto sollecitano vivamente l'immaginazione.

Lo spazio scenico è dunque determinato da quelle macchine che lo modificano volta a volta, seguendo

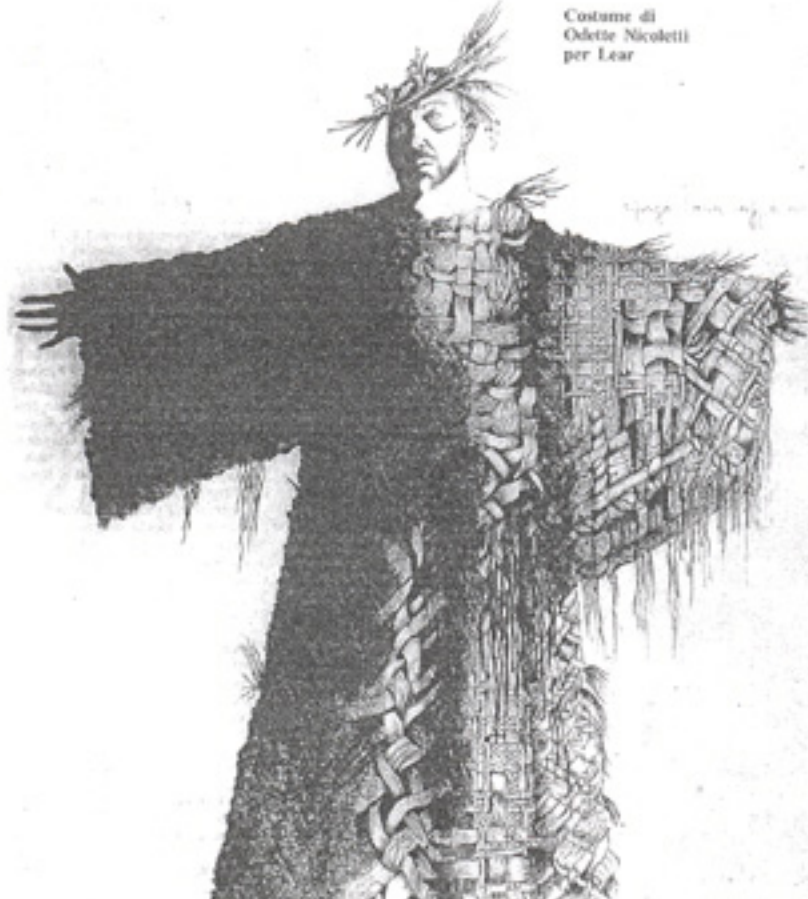
re Lear e la sua storia. Uno spazio che, se nella prima scena è statico, ai primi segni del manifestarsi della follia di re Lear comincia a mettersi in moto, accelerando i tempi, aggrando gli attori, fino a diventare, nell'accecamento di Gloucester, un vuoto.

Il *décor* è qui eliminato; tutto lo spazio scenico è funzionale alla rappresentazione.

Le strutture architettoniche del palcoscenico sono evocative, nella loro consistenza fisica evidenziata o meno dal gioco magico delle luci, di una «immagine» di palcoscenico.

I materiali usati, nella loro funzione, sono esaltati e portati su un piano fantastico.

Costume di
Odette Nicoletti
per Lear



I costumi

Odette Nicoletti

Attraverso il cammino di Lear il costume segue un *iter* preciso nel corso della rappresentazione.

Tutti i personaggi ci appaiono, nella prima scena, in ricchi costumi che non alludono ad una precisa datazione, ma evocano un tempo antico e misterioso.

Fin dall'inizio dello spettacolo la sostanza delle figge deve suggerire qualcosa di finto, di teatrale, per poi giungere alla fine in forme lacrime, povere, ma vere, dove la prima geometrica rigidità diventa forma morbida e mobile.

Sono involucri rigidi e freddi quelli di Gloucester e Regana, che stretti nei loro squadrati corsetti argentei non nascondono il loro aspetto nel corso della vicenda.

Diversamente avviene per altri personaggi come Lear, Gloucester, Edgar, che attraverso la loro fase di dolore cambiano aspetto e costu-

me come se si liberassero gradualmente di tutto ciò che è falsa esteriorità, per assumere un aspetto vero ed umano.

Re Lear, che inizialmente ci appare nella ricca veste regale, va spogliandosi per conquistare nella scena della follia la sua identità umana, cingendosi il capo con una corona tragica e grottesca di erbacce.

Cordelia e il Matto non rientrano in questi codici: hanno un aspetto diverso, la foggia del loro costume segna una interiorità poetica che, per nella fisicità del personaggio, è mobile.

Il costume di Cordelia e del Matto è interpretato come se i due personaggi avessero nella vicenda di Lear una presenza interdependente.

Questi sono gli unici personaggi che sin dall'inizio hanno costumi dai colori chiari, quasi a voler riempire la scena di luce solare.

La Compagnia Glauco Mauri da Puntilla a Lear

Stagione 1981/1982

Il Signor Puntilla e il suo servo Matti

di Bertolt Brecht
Traduzione: Luigi Lunari
Regia: Egitto Marcucci
Interpreti principali: Glauco Mauri,
Isa Danielli, Roberto Sturno
Scene e costumi: Maurizio Balò
Musiche: Fiorenzo Carpi e Bruno Nicolai
Debutto: 10 ottobre 1981 al Teatro
Rossa di Pesaro
Recite effettuate: 190

Perdonem, o popol mia

di Vinicio Marini
Regia: Egitto Marcucci
Scene e costumi: Massimo Dolciani
Interpreti principali: Glauco Mauri,
Carlo Pagani, Ivo Scherpiani

Stagione 1982/1983

Edipo

(Edipo Re - Edipo a Colono)
di Sofocle
Traduzione: Dario Del Corno
Riduzione e adattamento: Dario Del
Corno e Glauco Mauri
Regia: Glauco Mauri
Scene e costumi: Pier Luigi Pizzi
Musiche: Federico Amendola
Interpreti principali: Glauco Mauri,
Leda Negroni, Graziano Giusti, Ro-
berto Sturno
Debutto: 20 ottobre 1982 al Teat-
ro Manzoni di Pistoia
Recite effettuate: 153

Stagione 1983/1984

Filottete

di Sofocle
Traduzione: Dario Del Corno
Regia: Glauco Mauri
Scene e costumi: Corrado Cagli
Riallestimento da Raoul Furelli
Musica: Luciano Berio

Philoktet

di Heiner Müller
Traduzione: Giorgio Polacco
Riduzione e adattamento:
Giorgio Polacco e Glauco Mauri
Regia: Glauco Mauri
Costumi: Odette Nicoletti
Collaborazione magica: Silvan
Interpreti principali: Glauco Mauri,
Roberto Sturno, Giorgio Tassani,
Andrea Tidona
Debutto: 26 ottobre 1984 al Teatro
R. Sanzio di Urbino
Recite effettuate: 111

Edipo

(Edipo Re - Edipo a Colono)
di Sofocle
(ripresa dalla precedente stagione)
Interpreti principali: Glauco Mauri,
Rella Ridoni, Andrea Matteucci,
Roberto Sturno
Debutto: 13 marzo 1984 al Teatro
Comunale di Treviso
Recite effettuate: 44

Stagione 1984/1985

RE LEAR

di W. Shakespeare

Isa Danielli, Glauco Mauri e Ro-
berto Sturno in *Puntilla e il suo
servo Matti*
Glauco Mauri e Roberto Sturno
in una scena dell'*Edipo*
Glauco Mauri in una scena del
Philoktet



Compagnia Glauco Mauri

(costituita il 4 maggio 1981)

Direzione artistica
Glauco Mauri
Collaboratori:
consulente drammaturgico - Dario
Del Corno

organizzazione e amministrazione -
Gianfranco Bellarmino, Luigi Bonanni,
Emilio Girella, Ursula Valgal
ufficio stampa - Simona Barabesi &
Dina Trappetti
grafica - Massimo Dolciani (Studio
Paolichena)

programmi di sala - Marina Cavalli
hanno inoltre collaborato

i registi:

Egitto Marcucci - Lorenzo Codignola -

Angela Ruffini

gli scenografi e costumisti:

Maurizio Balò - Mauro Caroni - Bar-

bara Costi - Massimo Dolciani -

Raoul Furelli - Antonio Fiorentino -

Odette Nicoletti - Pier Luigi Pizzi

i musicisti:

Federico Amendola - Luciano Berio

- Fiorenzo Carpi - Sergio Liberovici

- Bruno Nicolai - Hector Panarella -

Guido Cantagalli

i traduttori:

Dario Del Corno - Luigi Lunari -

Giorgio Polacco

gli attori:

Roberto Sturno - Andrea Tidona -

Giorgio Tassani - Dario Cantarelli -

Isa Danielli - Massimo De Rossi -

Vittorio Franceschi - Graziano Giusti -

Nunzia Greco - Andrea Matteucci -

Leda Negroni - Rella Ridoni -

Gloria Cattione - Maria Cioffi -

Salvatore Corbi - Guerino Crivello -

Gala Franchetti - Felice Leverette -

Stefano Manca - Antonio Marone -

Orelia Notari - Luigi Polchietti -

Alessandra Passelli - Adele Pollegatta

i tecnici:

Beppe Betti - Vittorio Cerabino -

Guido Levi - Fausto Sabini - Ugo

Vecchiato - Gianni Ferri - Lucia

Freddo - Federico Ardaini - Gian-

carlo Cecconi - Paolo Corsini - Dani-

ela Confalonieri - Marco Florio - Bi-

ndio Fringuelli - Giorgio Giorgi - Gui-

do Lambertini - Massimo Manna -

Maria Meoni - Ida Mei - Gilberto

Mucelli - Mario Pallotta - Diana

Rossi - Marco Sampietro - Antonio

Saraso - Fulmina Tofanelli

le ditte:

Bioschi - Bologna; Scenotec - Firen-

ze; Spazio Scenico - Roma (per le

scene); Cerrastelli - Firenze; Farini -

Roma; GP 11 - Roma; Tiffelli - Ro-

ma; Piccini - Roma; Pompei - Ro-

ma; Rocchetti e Carboni - Roma;

Turris - Padova; Sacchi - Firenze

(per costumi calzature e parrucche);

Rancati - Roma; Rubellini - Firenze

(per l'attrezzatura); Gabriele Trabia -

Valgale-Torino (per gli strumenti

musicali); Giancarlo Santelli - Roma

(per pupazzi e maschere); Giovanni

Costi - Milano; Nino Di Martino -

Roma; Romano Petruccioli - Roma

(per i trasporti)

si ringraziano particolarmente:

Silvan per i giochi magici;

Nunzia Polacco, programmi di sala;

il maestro d'anni Enzo Musumeci

Greco;

Tommaso Le Pera per le fotografie;

Mario Menichetti per la consulenza

fiscale;

Francesco Musi, consulenza del la-

vorio;

Orfeo Celata, consulenza legale

l'Istituto di Filologia Classica dell'U-

niversità di Urbino.

Gli spettacoli della Compagnia G.

Mauri sono stati realizzati con:

Amministrazione Provinciale di Pe-

saro e Urbino / Università degli Sta-

di di Urbino / Comune di Pesaro /

Comune di Urbino / Teatro Comu-

nale di Ferrara / Teatro Regio di

Parma / Teatro Rossini di Pesaro /

Teatro Raffaello Sanzio di Urbino