

Glauco Mauri
in

Re Lear

di
William Shakespeare

regia di
Glauco Mauri
con
Roberto Sturno

traduzione Dario Del Corno *adattamento scenico* Glauco Mauri e Dario Del Corno
scene Mauro Carosi *costumi* Odette Nicoletti *musiche* Arturo Anecchino

Re Lear Glauco Mauri *Il Matto* Roberto Sturno
Conte di Gloster Piero Sammataro *Conte di Kent* Gianni De Lellis *Edmund* Graziano Piazza
Edgar Vincenzo Bocciarelli *Duca di Albany* Felice Leveratto *Regana* Margherita Di Rauso
Gonerilla Paola Benocci *Cordelia* Paola D'Arienzo *Oswald* Massimo Romagnoli
Duca di Cornovaglia Marco Bianchi *Duca di Borgogna* Vincenzo Bocciarelli
Re di Francia Massimo Romagnoli *Il Coro* Roberto Sturno

luci Gianni Grasso *movimenti di scena* Hal Yamamouchi
colonna sonora Ferdinando Nicci *aiuto regista* Roberto Graziosi *assistente alla regia* Iaria Testoni
scenografi assistenti Michelino Della Cioppa e Danilo Mancini *costumista assistente* Simona Morresi
elaborazione dei costumi Silvia Fantini e Fabrizio Bianchi *direttore di scena* Brunito Lanzoni *capoelettricista* Gianni Grasso
capo macchinista Alfonso Rubinacci *capo sarta* Cinzia Falcetti *amministratore di compagnia* Fulvio Iannelli *fonico* Domenico Brucato
sartoria Costumi d'Arte *parrucche* Rocchetti *calzature* Pompei *scenotecnica* Spazio Scenico *costruzioni in ferro* Delfini Group
foto di scena Tommaso Le Pera *trasporti* F.lli Porcacchia
ufficio amministrativo Daniela Caperchi Maura Catani Sandra Sementilli Luigi Bonanni Paola Cariani
organizzazione generale Giorgio Guazzotti Stefano Salerno Francesca Aquì



Sommario

- 7** Testo Scaparro
- 9** Non note di regia
- 11** Re Lear
- 15** Vita di Shakespeare
- 17** I teatri di Shakespeare
- 19** Storia del testo
- 20** Re Lear prima di Shakespeare
- 22** Il Lear di Verdi
- 24** Curriculum Shakespeariano di Glauco Mauri
- 25** Il fascino sottile della sega musicale
- 27** Appunti sulla ventriloquia
- 27** L'autore del pupazzo
- 32** Il testo teatrale

Maurizio Scaparro



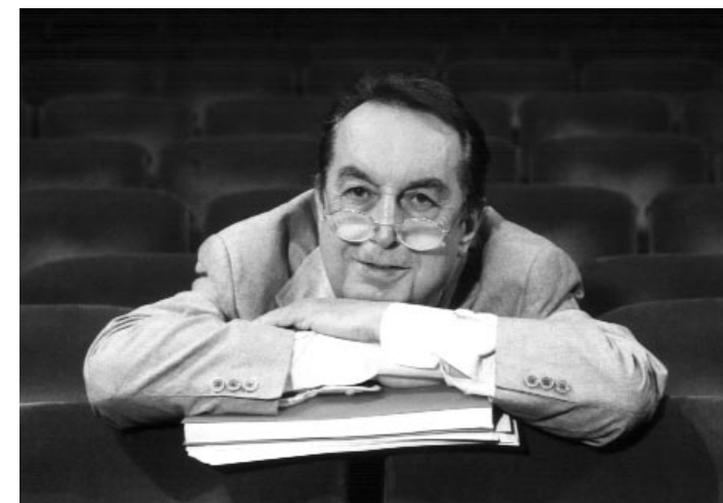
Il primo atto concreto, quando nel 1997 ho avuto il piacere di essere chiamato a dirigere il Teatro Eliseo (per rilanciarlo come primo teatro romano, e per traghettarlo, spero felicemente, verso il duemila), è stato quello di chiamare Glauco Mauri e di chiederli di studiare con me un progetto triennale sul tema a lui caro della follia.

Oggi questo progetto si compie, come volevamo, con *Re Lear*, la tragedia shakesperiana che più di altre raccoglie e sunblima i tanti livelli di follia che circondano *Re Lear* e portano a lui, in uno spazio temporale che epocalmente può essere simile al nostro. Questa scelta certo rappresenta per Glauco Mauri e Roberto Sturno anche il segno di un costante impegno nel riaffermare sempre la necessità del vivere il teatro e per il teatro.

Mi fa piacere, anche per questo, testimoniare l'importanza per il teatro Eliseo di aver potuto partecipare attivamente a questo progetto (il cui respiro triennale ha anticipato le stesse linee di guida attuali del Ministero per i Beni e le Attività Culturali) aprendo in modo organico non casuale il nostro teatro ad una compagnia d'arte che fa onore al teatro italiano. Così come mi fa piacere di avere personalmente contribuito alla nascita di quest'avventura con la regia dell'Enrico IV di Pirandello con Glauco emozionante protagonista.

Follia a parte (o forse no) c'è una profonda riflessione di Dario Del Corno sul *Re Lear* che sento di dover sottolineare qui per tutti noi: "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 compagnie di commedianti; ma sono gli eroi stessi che lo popolano a trasformarsi in attori, intuendo una legge profonda della natura umana, quasi come fece il primo attore della storia culturale d'Europa, Ulisse divino per vincerla sua guerra contro gli usurpatori".

Anche per questo, concludendo nella stagione 1999/2000 con questo comune progetto, vorrei che fosse letto anche come un segnale di quel percorso comune di tanti Artisti (uso volutamente, ma con pudore, questa parola) che cercano di riaffermare oggi, alla vigilia del nuovo millennio, il valore fondamentale dell'uomo e dei suoi sogni.



Maurizio Scaparro



Non note di regia

Lear - Noi veniamo al mondo con un grido: la prima volta che annusiamo l'aria è un urlo pieno di dolore e di pianto. E lo sai perché? Appena nati noi piangiamo perché siamo arrivati su questo grande palcoscenico di pazzi.

Dopo Spettri di Ibsen, Enrico IV di Pirandello, Il rinoceronte di Ionesco, abbiamo voluto coronare il nostro viaggio nella "follia" con il Re Lear di Shakespeare. In nessuna opera di Teatro l'inno alla follia si alza così commosso, terribile e maieutico per raccontare la vita dell'uomo.

Certo la follia è solo una componente di quel sublime crogiolo di umanità che è il Re Lear. E forse l'impossibilità di realizzare sulla scena questo testo, come alcuni sostengono, deriva dalla difficoltà di portare alla luce tutte le ambiguità, gli interrogativi, le scoperte tenere e crudeli che in esso si fondono in una armonia che spesso sfugge, come nella vita, ad una spiegazione razionale: d'altra parte è assurdo rendere coerente la poesia. In Shakespeare solo la comprensione dell'animo umano è di una coerenza poetica assoluta.

E cosa c'è di più poeticamente coerente del Teatro per raccontare la vita? Si dice che il Teatro sia la metafora della vita, ma nel Re Lear sembra che la vita, per raccontarsi, abbia bisogno di farsi Teatro. Quante volte siamo costretti a "truccarci" per continuare ad essere fedeli al nostro sentire. Così è per noi attori. Quando in camerino io mi trucco per diventare Lear è per raccontare, sul palcoscenico, attraverso una finzione, la verità di un uomo. E il Re Lear è uno di quei capolavori in cui il palcoscenico acquista pienamente la sua magica capacità di raccontare la vita.

Ecco perché raccontando la vita vogliamo anche raccontare il Teatro.

Viviamo in un'epoca in cui tutto, con i mezzi tecnici di cui disponiamo, ci è imposto, tutto realisticamente già confezionato; senza la possibilità di intervenire con la nostra immaginazione. Perfino ai bambini la nostra società, a poco a poco, sta vietando di inventarsi con la loro immaginazione i propri giochi, di aprirsi al futuro facendo germogliare la loro creatività. Il Teatro è una forma d'arte che ridona all'uomo lo stupore di scoprirsi una fantasia così spesso umiliata da tanta pigrizia del cuore e della mente che ormai appartiene al nostro vivere.

Naturalmente tutto questo nulla ha da vedere con le solite "note di regia" che io ho sempre pudore di scrivere perché spesso vi si dicono cose che poi lo spettacolo non riesce completamente ad esprimere. Dire cos'è il Re Lear, elencare tutte le possibilità che la sua interpretazione ci offre è come smarrirsi nell'impossibilità. Si spera solo che il palcoscenico possa venire in soccorso alla nostra limitatezza: sappiamo bene che mettere in scena Re Lear è un'impresa terribile.

E allora, perché?

La nostra non è incosciente presunzione ma un atto di amore nei confronti del pubblico e del Teatro; convinti che bisogna sempre osare e metterci in discussione perché il nostro lavoro possa servire alla vita. E nel Re Lear è la vita stessa che si rivela a noi: non si parla di un uomo ma dell'uomo. E come nella vita, dolore e gioia, tenerezza e crudeltà, amore e odio, tragico e grottesco, speranza e sgomento, si fondono in emozioni e scoperte: una Favola dove Shakespeare, con la "grazia" della poesia, parla di quella misteriosa e povera cosa che è l'uomo.

L'uomo che, anche nei suoi errori, ci muove alla pietà e che ha bisogno di essere devastato dal dolore e illuminato dalla follia per tentare di comprendere la vita.

Glauco Mauri

Re Lear

di Dario del Como



Secondo Samuel Coleridge, il quale oltre che grande poeta fu anche un critico letterario penetrante e innovatore, 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 intraducibile), 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 anagrafe, tanto essi sono impulsivi e sfrenati. Per quanto io 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 parrà 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 noi a dirigere il mondo. E a quella di Lear, come per condividere la sua 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 omber si celano la corrosione e la fragilità della decrepitudine, e dove anche chi non è ancor vecchio vive una condizione provvisoria che soprattutto trae ragione dall'essere preludio alla vecchiaia; e questa preannuncia 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 raggersi in un egoismo o in una dedizione egualmente disperati, quasi consapevoli 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, suoi o di altri, che si concludono in una strage: basta pensare ad Amleto. Ma in Re Lear la morte non appare solo come atto di violenza; essa è anche un evento naturale; 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 concomitante effetto di una tremenda emozione, di dolore o anche di gioia. E' un caso eccezionale, credo, che in una tragedia tante morti pro-

vengano, 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 risuona 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 virile addio di Kent che s'appresta a raggiungere nel mistero il suo signore; e lo scoglio 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'immor-



talità e dove le cose non hanno più nessun colore. Torniamo a Coleridge, che in un altro passo famoso enumera fra i caratteri della drammaturgia shakesperiana 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 tumulto vitale di un'umanità tanto smisurata da sembrare appartenente a un'altra dimensione del tempo. Questo tempo lo potremo chiamare "mitico" o "fiabesco", e vedremo in che senso; esso è comunque un altro contrassegno che isola e distingue Re Lear nell'ambito dell'opera shakespeariana. Sia che ne scelta i protagonisti fra i sovrani di una relativamente recente storia d'Inghilterra o fra gli spiriti magni di Grecia e Roma antiche, oppure li collochi tra le brume di un castello danese o sugli spalti di una fortezza veneziana, Shakespeare appoggia di solito 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 scenica si ambienta in un reame fuori dal tempo e dal luogo, come accade nei miti e nelle fiabe. "C'era un re che aveva tre figliole, e voleva sapere quale di loro l'amasse di più" è un assurdo che appartiene al mondo delle fiabe, quelle che Lear fantastica di raccontare a Cordelia quando saranno in prigione. Le arcane divinità invocate o esecrate 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 smisurate e gli atti efferati 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 fiabesca, 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 insopportabile 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 riconoscere 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 anonimi dèi altrove invocati non sembrano più che una convenzione. Cosa deve dunque intendersi con questo nome? La Natura viene sperimentata dai personaggi di *Re Lear* sotto due manifestazioni: sia come l'autentica verità all'interno di se stessi, sia come l'unica 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 nudo a far da smarrita sentinella, come dirà Cordelia: a che cosa? Alla sua pretesa di identificarsi con l'uragano, con le forze che hanno facoltà di imporre 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 Matto lo fa di mestiere. E non è pazzo Kent a degradarsi da alto dignitario della corte a umile servitore, sfidando il pericolo mortale di venire scoperto, per rimanere vicino al suo re? E' il Matto a dirlo, che di pazzia 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 Brueghel. Ma non è soltanto Kent a comportarsi da matto credendo di agire da sano: non è follia, sia pure di tipo sublime, lo scrupolo ostinato di verità che rovina Cordelia? Lo stesso Gloucester riconoscerà 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 posseduti dalla dismisura, si sentirà dare del folle da Gonerilla. Allora, chi è matto e chi è sano? *Re Lear* può leggersi anche come una serie gigantesca di variazioni sul tema della follia, che abbracciano pure particolari fugaci come l'immagine del vestito da Matto 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 sfrenatamente anomala da indurre più di un critico a sostenere l'impossibilità di rappresentarla sulla scena. Questo tema ha il suo simbolo e il suo commentatore sublime nella figura, appunto, del Matto. Questo non è, come in altre opere di Shakespeare, semplice-

mente il buffone di corte, impegnato a dilettere e sbalordire il mondo dei sani con ingegnosi paradossi, anche se all'inizio Lear sembra trattarlo 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, duemila anni addietro, e come Erasmo 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 afflitto da una forma diversa di pazzia – quella di credersi sani. A metà di *Re Lear* il Matto scompare dalla scena: ci saranno state delle ragioni pratiche, forse il fatto che un medesimo attore faceva questa parte e quella di Cordelia, ma noi preferiamo credere che si tratti di una superiore verità drammatica. Il ruolo del Matto 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 trasmesso a Lear: il Re è diventato il Matto, scontando – come s'addice ai grandi personaggi tragici – una condanna che è allo stesso tempo un'elezione. Credendosi sano, egli aveva commesso la colpa di rinnegare chi più l'amava 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 Matto 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 mutare 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 irricognoscibili a chi pure li conosceva bene per una lunga consuetudine di vita. Essi si travestono sulla scena come per una mascherata serie 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 storia 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'adombri la contraddizione e l'inafferrabilità del reale, la labilità della personalità individuale, la disperante impossibilità di definirne la vera essenza. Non occorre, naturalmente, fare di Shakespeare un consapevole precursore di problematiche pirandelliane; ma noi comunque ci confrontiamo con *Re Lear* dopo aver conosciuto Pirandello, e non è arbitrario lasciar sedimentare sull'opera più antica successive esperienze dalla nostra cultura, che essa implicitamente anticipò e fors'anche contribuì 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 compagnie di commedianti; ma solo gli eroi stessi che lo popolano a trasformarsi in attori, intuendo 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, definitivo e supremo termine di confronto per la materia dell'esperienza umana; ed è questo l'omaggio più che 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 percorsa tutta la tragedia, ad esempio, dal senso problematico e doloroso dei vincoli 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 Matto 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 fremono 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 subirli. Ed è anche la tragedia del dolore di chi nasce uomo ed è vincolato alla limitatezza degli strumenti, di cui la condizione umana dispone per esprimersi e per comprendersi: 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 svanire del tutto. Ma Re Lear è un testo teatrale; e chi mette in scena un testo teatrale deve possedere l'umiltà 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. E' 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 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

di **Mirna Cavalli**

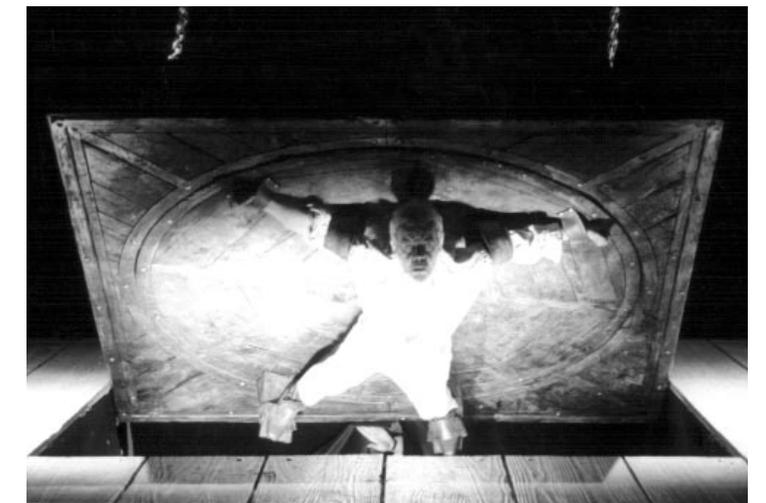
Shakespeare nacque nel 1564 a Stratford sull'Avon, nella contea di Warwick, una delle zone in cui più era esteso il culto cattolico. E cattolica era la madre, Mary Arden, discendente di un'antica famiglia di possidenti, che vantava ben quattro "martiri" uccisi per la loro fede. Forse ancora la professione di cattolicesimo fu la causa della rovina economica del padre, John Shakespeare, che apparteneva alla corporazione dei guantai e pellicciai di Stratford e commerciava in settori connessi 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 cittadinanza, tanto che nel 1568 era stato eletto balivo.

Terzogenito di otto figli, William ancora quindicenne dovette interrompere gli studi per aiutare il padre nel mantenimento della famiglia: pare lavorasse 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'attore, dato che "killing a calf" era uno dei pezzi forti nel repertorio dei giuisti 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 dai due gemelli Hamnet, morto in tenera età, e Judith. L'anno seguente Shakespeare abbandona la famiglia e si reca a Londra in cerca di fortuna, stanco del suo mestiere di maestro di scuola nel contado, come sostiene una tradizione secentesca assai attendibile. Quando nascesse 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'entrata, ma è invece più probabile che già venisse impiegato nel teatro stesso per lavori meno umili 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 attore 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 Green 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 rifatto di corvo, abbellitosi delle nostre penne, con un cuor di tigre sotto la pelle d'un attore, s'immagina di essere capace di dar fiato agli endecasillabi come il migliore di voi; ed essendo nient'altro che un Johannes Factotum, presume d'essere l'unico Scuotiscena (Shakescene = Scuoti-scena, gioco di parole con Shakespeare = Scuoti-lancia o Crollalanza) 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 Titus Andronicus e la Comedy of Errors.

Certa è la data di pubblicazione dei due poemetti, Venere e Adone e Il ratto di Lucrezia, 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 amanti delle



arti, fra cui il conte di Southampton, al quale entrambi i lavori sono dedicati, il Rutland e l'Essex.

E' 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'inverso del 1594; fra esse figurano il Titus Andronicus e The Taming of the Shreq.

Nel 1597 James Burbage muore, e l'anno successivo il figlio fa demolire il Theater per costruire al suo posto il nuovo teatro The Globe, da lui gestito insieme a Shakespeare, che venne 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 ampliarà appositamente lo spazio del personaggio del matto. Questo suo adattare la figura dei personaggi scenici alla singola personalità degli

I teatri di Shakespeare

attori è testimoniato da numerosi aneddoti. Uno di essi racconta, per esempio, che quando Burbage ebbe letta 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 affaticato nel duello con Learde esclama: "E' 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 di Chamberlain's Men: evidentemente la drammaturgia era ormai la sua attività principale.

Nel frattempo grazie alla celebrità del figlio, John Shakespeare riesce a risollevarne la sua posizione e a far accogliere la domanda di un blasone 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 creò per l'occasione il personaggio di Sogliardo, il macellaio arricchito, il cui stemma è una testa di bue arrostita con il motto "Non sans moustarde"!

Quando nel 1601 il conte di Essex tramò 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 muore, e le succede Giacomo I, che concede alla compagnia del Globe il titolo

di King's Men: per le rappresentazioni di Corte del 1604-1605 sappiamo che i King's Men scelsero soprattutto drammi 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 Othello, 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 cadesse 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 Devies, 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 dei King's Men continua peraltro 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 gozzoviglie 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 causatigli dalle due figlie, Susanna e Judith: la prima sorse querela 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?



Cronologia delle opere di Shakespeare

1590-1991: *Henry VI (parte seconda e terza)* 1591-92: *Henry VI (parte prima)* 1592-93: *Richard III, Comedy of Errors* 1593-94: *Titus 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* 1579-98: *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: *Troilus and Cressida* 1602-1603: *All's Well That Ends Well* 1604-1605: *Measure for Measure, Othello* 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 al 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*.



Non è facile immaginarsi William Shakespeare in persona recitare nel cortile di una locanda! Eppure forse fu proprio questa la sede dei suoi esordi giovanili di attore e di arrangiatore di copioni. L'epoca dei King's Men, delle recite a Corte e dei teatri famosi verrà poi, quando la sua fama sarà ormai consolidata; ma all'inizio è probabile che anche Shakespeare abbia seguito le sorti vagabonde delle piccole compagnie elisabettiane, che giravano le locande più frequentate e vi organizzavano alla bell'e meglio uno spettacolo improvvisato, povero di mezzi ma proprio per questo meravigliosamente sorretto dalla fantasia, degli attori e degli spettatori.

Il palcoscenico veniva impiantato nella zona di cortile più adatta: poi qualche costume sgargiante, un paio di oggetti, forse un telone dipinto a far da scena, ed era tutto. Subito dopo il pranzo si approntava il necessario per lo spettacolo, e prima della cena già si sgomberava. La gente si riuniva nel cortile e nelle balconate dei piani che lo limitavano: quand'era necessario anche gli attori sfruttavano queste zone sopelevate, quando cioè la scena alludeva a una torre, una montagna, fors'anche una nave. Il ricavato veniva diviso tra la compagnia e il padrone della locanda: nella stessa Londra erano numerosissimi questi ritrovi pubblici temporaneamente adattati a teatro; fra i più famosi, per esempio, il Red Lion, il Tabard, il Cross Keys, il Bel Savage.

Ma gli inconvenienti erano

tanti; soprattutto mancava in queste locande la possibilità di custodire in un luogo adatto l'occorrente perché lo spettacolo potesse esser ripreso agevolmente per più giorni di seguito. La necessità di un teatro stabile si faceva dunque sentire sempre di più: e fu James Burbage, padre del grande tragico della compagnia di Shakespeare, e attore egli stesso, il primo che ebbe il coraggio di investire il suo denaro nella costruzione di un teatro, che venne eretto nel 1576 nel sobborgo londinese di Shoreditch e si chiamò semplicemente The Theatre. Si trattava naturalmente di un teatro all'aperto, come quasi tutti quelli costruiti in seguito, la cui struttura in legno ricalcava quella delle ormai sperimentate locande. Nello stesso anno venne innalzato The Curtain (Il Sipario), non lontano dal Theatre, poi nel 1587 The Rose; nel 1595 The Swan (Il Cigno); nel 1598 The Globe uno dei due teatri di Shakespeare, nel 1599 The Fortune, verso il 1605 The Red Bull (Il Toro rosso), e nel 1613 The Hope (La Speranza). Nel 1608 la compagnia dei King's Men poté costruire un secondo teatro, quello del quartiere di Blackfriars, sostanzialmente innovante rispetto alla tradizione teatrale elisabettiana, perché coperto. Ciò consentiva di continuare le rappresentazioni anche durante la stagione invernale: naturalmente questo tipo di teatro, detto privato, per distinguerlo dai locali all'aperto chiamati pubblici, poteva tenere prezzi d'ingresso più alti, e questo fatto portò ad una notevole differenziazione di pubblico.

Dietro l'esempio del Globe, anche gli altri teatri adottarono la forma grossomodo circolare che già aveva caratterizzato le arene per i combattimenti dei tori e degli orsi. All'interno la tradizione delle locande si rifletteva in un ampio cortile centrale circondato da una serie di piani e gallerie e ballatoi, che si interrompevano

però nella sezione della struttura destinata ad accogliere il palcoscenico, costituito da una tettoia, che sporgeva fin verso il centro del cortile. Per adattarsi alle diverse esigenze sceniche, il palco era diviso in quattro sezioni, ognuna corrispondente ad una distinta ambientazione ideale. Il front stage, cioè la parte che sporgeva oltre la tettoia, e il back stage, ossia la zona sottostante la tettoia, servivano per le scene che volevano rappresentare un esterno; l'inner stage, invece, serviva per le scene d'interni, ed era costituita da un'apertura nella parete di fondo coperta da una tenda e spesso fiancheggiata da altre due porte più piccole; l'upper stage, infine, era una galleria sovrastante l'inner stage, e veniva utilizzata per ambientazioni in luoghi sopraelevati, come un monte o un balcone. La scenografia era ovviamente ridotta allo stretto necessario: mutamenti di luogo e di luce venivano suggeriti dal testo, come appare evidente dalle stesse opere di Shakespeare. Esistono però degli elenchi di oggetti a disposizione delle compagnie che riescono a dare un'idea dell'attrezzatura di scena; l'inventario della Compagnia di Lord Ammiraglio del marzo 1598, per esempio, elenca i seguenti materiali: "una roccia, una gabbia, una tomba, la porta dell'inferno, la città di Roma, la testa del vecchio Maometto, due teste di leone, ecc.". I costumi sembrano invece molto fastosi: "il manto di velluto di Enrico V... un paio di uose di maglie d'oro trapunte di spille d'argento... le brache in velluto cremisi di Temerlano, ecc.". L'ambientazione, in ogni caso, non era mai dettata da criteri di verosimiglianza storica: scene e costumi riproducevano sempre le mode attuali, nonostante la trama si svolgesse, per esempio, nell'Egitto di Cleopatra. Come nel teatro greco, inoltre, anche le parti femminili erano sostenute da attori maschi, in genere giovinetti. I posti più a buon mercato erano

quelli della platea, dove non esistevano sedili e il pubblico assisteva alla rappresentazione sempre in piedi: il biglietto d'ingresso costava generalmente un penny, mentre due pence venivano richiesti per le gallerie e tre per i posti riservati. Particolarmente richiesti erano i posti di proscenio, sul palcoscenico stesso, che ponevano gli spettatori a diretto contatto con gli attori, e davano così una concretezza particolare alla partecipazione emozionale del pubblico. Quando le tende del palcoscenico erano variopinte, la gente già sapeva che avrebbe assistito a una commedia; se invece erano nere, nessun dubbio, è una tragedia. Tende nere, quindi, e tre squilli di tromba: un po' di silenzio, prego, il Re Lear sta per cominciare. (M.C.)



Storia del testo

Alla morte di Shakespeare soltanto sedici dei suoi drammi risultavano già pubblicati: si trattava di edizioni non autorizzate, tratte dai copioni di scena o da trascrizioni a memoria degli attori, di valore assai disuguale, 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 spurii, 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 Heminge 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 "Pied Bull" -quarto, dall'insegna della tipografia che era un toro pezzato (Q 1). Ne restano una dozzina di copie, peraltro non identiche una all'altra, perché si continuò a correggere la composizione anche a stampa iniziata, 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 esso pure la data del 1608, e presenta un testo tratto da Q 1, correggendone alcuni errori verosimilmente in via congetturale. Quanto all'in-folio de 1623 (F), si riteneva che esso dipendesse ancora da una copia di Q 1, ma collazionata con un copione autografo verosimilmente usato 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 restaura 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 fors'anche alla disponibilità degli attori. In conseguenza di tutto ciò, la discussione filologica intorno alla maggiore attendibilità dell'uno

o dell'altro testimone e dunque alla preferenza da attribuire a Q 1 oppure a F è tuttora lontana da una soluzione; e i criteri per costituire 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. Nemmeno un secolo dopo la sua creazione, la cruda tensione del dramma shakespeariano riusciva tanto barbarica e contraria a ogni senso di giustizia, che nel 1681 esso fu riscritto da Nahum Tate con il titolo the History of King Lear. Questo sciagurato rifacimento soppiantò del tutto l'originale shakespeariano, appiando e banalizzando il tessuto verbale e introducendo sostanziali quanto cervellotici mutamenti alla trama, tra cui una storia d'amore fra Cordelia ed Edgar, la soppressione del personaggio del Matto, e un lieto fine in cui Edgar sposa Cordelia e otteneva il regno, mentre Lear e Kent si ritiravano in una "fresca grotta" a meditare sui loro casi. Occorse 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, persino David Garrick, ritenuto il massimo interprete shakespeariano di tutti i tempi, e Edmund Kean non riuscirono a sottrarsi, pure ripristinando in qualche parte l'originale, all'equivoca suggestione dell'astuto e dolciastro pasticcio di Tate. (D.D.C.)



Re Lear prima di Shakespeare

di Dario Del Como

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 risponda al suo particolare proposito o sia divenuto parte della tradizione popolare, così da presentare nomi e casi noti a chiunque: meglio ancora se esso condivide 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 noti, e l'amorosa storia di Romeo e Giulietta resa famosa dai novellieri italiani Luigi da Porto e Matteo Bandello restano come nuda ossatura 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 Leir secondo tutte le altre fonti, che presentano una serie di varianti pure per gli altri nomi – aveva una lunga preistoria nella tradizione popolare. Essa compare per la prima volta nella letteratura con la *Historia regum Britanniae* 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. Allorché Leir viene spodestato, egli si rifugia in Gallia da Cordeilla e dal re suo marito, e con il loro aiuto riconquista il regno. Seguono tre anni di tranquillità, quindi muoiono sia Leir che il marito di Cordeilla, e questa rimane regina della Britannia. Dopo altri cinque anni, i figli delle sorelle cattive si ribellano a Cordeilla, e la gettano in un profondo carcere, dove essa si uccide.

Questa storia, redatta in latino, fu il capostipite di una serie numerosa di rielaborazioni in lingua inglese, che si stendono dalla metà del sec. XII i tempi di Shakespeare. Secondo quanto possiamo stabilire con certezza, questi peraltro ne conobbe e utilizzò soltanto quattro, tutte risalenti al trentennio immediatamente precedente al composizione di *Re Lear*. Nel *Second Booke of the Historie of England* di Raphael Holinshed (1677), 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 Leir si rifugia in Gallia non perché gli altri due generi l'avessero spodestato, ma perché essi riducevano progressivamente il numero dei servi addetti alle sue cure: una trac-

cia che si ritrova ancora in Shakespeare. Nel *Mirron for Magistrates*, 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 seguito di avvenimenti analoghi a quelli sopra esposti. La storia di Leir venne poi ripresa nel capolavoro dell'epica cavalleresca inglese. *The Faerie Queen* 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 costituirà un suggerimento parzialmente accolto da Shakespeare. Ma la fonte più vicina, non solo cronologicamente, all'opera shakespeariana è il dramma anonimo *The True Chronicle Historie of King Leir*, pubblicato nel 1605 e verosimilmente rappresentato intorno a tale data. Si tratta di una tragedia a lieto fine, in quanto si conclude con la disfatta delle figlie malvagie e dei loro mariti, e con la restituzione del regno a Leir. La trama, assai complessa perché si possa tentarne qui un riassunto, comprende episodi comici e pastorali che non potevano trovare ripresa nell'aspro 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 tristo consigliere Skalliger e quella del buon vecchio Perillus a fianco di Leir, embrionali precursori di Oswald e Kent, rispettivamente; oppure l'immane tempesta che atterrisce il sicario inviato da Ragan a uccidere Leir e Perillus mentre vagano soli e smarriti per la campagna; o ancora la resipiscenza dei mariti delle figlie cattive, che provano 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. E' significativo il fatto che in nessuno dei precedenti compaia il grande motivo della follia, che a noi appare come insopprimibile corollario della vecchiaia e del dolore e della delusione degli affetti, che travagliano lo sventurato re. E neppure è presente altrove il personaggio del Matto, invenzione unica anche nel teatro shakespeariano, sebbene in questo sia frequente il ricorso alla figura del Fool: ma qui essa è riscattata dalla consueta dimensione cortigiana, verrebbe da dire salottiera, alla funzione di speculare 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 smisurato 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 let-



terario. Questo si trova nell'opera più illustre della letteratura arcadica inglese, appunto l'*Arcadia* di Sir Philip Sidney (1590). Qui in un episodio della vicenda compare il re di Paflagonia, che ingannato dal figlio bastardo aveva scacciato quello legittimo, e poi era stato accecato e bandito dal primo. Sul punto di suicidarsi, era stato salvato dal figlio ripudiato, che diviene il suo accompagnatore e narra i suoi tristi casi ai due protagonisti del romanzo. Con il loro aiuto egli poi sconfigge il fratello malvagio, e riceve il regno dal padre che subito dopo muore.

Invenzione di Shakespeare fu dunque l'unione della storia del vecchio cieco con quella del vecchio pazzo, che fu re ed ora è detronizzato e scagliato nella miseria, avendo come unica redenzione l'amore di una figlia. Sebbene l'esame delle fonti dirette di Shakespeare debba arrestarsi al punto in cui siamo giunti, questo rilievo induce a una tentazione, che però porta su un terreno alquanto pericoloso. Proviamo tuttavia a inoltrarci un poco oltre; e che la consapevolezza del rischio valga almeno come attenuante! I testimoni antichi affermano che Shakespeare sapeva di latino, ma pressoché nulla di greco; ed è ignoto quanto conoscesse dei capolavori di questa letteratura. Ma la storia di due figli traditori e ingrati e di una figlia sostegno nella sventura del padre, dell'odio tra

due fratelli rivali per il potere, di un vecchio che era stato re ed era stato consegnato alla disperazione, che era diventato cieco e aveva vagato nella miseria come l'ultimo dei derelitti, egli avrebbe potuto trovarli nel protagonista di due opere somme dell'antica letteratura drammatica, creazione dell'unico tragico che al pari di lui aveva scandagliato il fondo delle lacrime e della grandezza che sono retaggio dell'uomo: l'Edipo Re e l'Edipo a Colono di Sofocle. E' d'obbligo lasciare incerto se si trattò di consapevole suggestione, oppure dell'azione inconscia e indipendente di un grande archetipo dell'esperienza umana, oltre che tragica: come afferma Nemi d'Agostino, "si dovrebbero riaccostare i tragici greci a Shakespeare non per studiarli come fonti, né per quei confronti convenzionali che si concludono con un'ammissione di inutilità, ma per ritrovare l'identità profonda dell'immaginazione tragica, come si concreta nei modi dell'immaginazione storica, organizzando i materiali che l'epoca mette a disposizione dello scrittore nella situazione concreta della coscienza e dei fatti". Sia dunque lecito raccogliere intorno al tema del Vecchio e della Fanciulla Edipo e Lear, Cordelia e Antigone, quasi prototipi esemplari della massima abiezione suscitata dal destino e dell'inimicizia del mondo, e dalla massima gioia che si rivela nell'amore e nella dedizione.

Il Lear di Verdi

di **Mina Cavali**

Mascagni meditava di musicare un Re Lear; quando Verdi lo venne a sapere si svolse fra i due musicisti questo colloquio, fedelmente annotato da Mascagni stesso nelle sue memorie verdiane: "Se la cosa è vera – disse Verdi – posso dirle che io posseggo un vasto materiale di studio per quel monumentale soggetto, materiale che sarei felice di dare a Lei, per facilitarle un compito gravoso..."

"Maestro, e perché non ha musicato Lei il Re Lear?" dimandò 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 spaventò".

"Scattai 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 più parlato di Re Lear".

Che cosa mai aveva spaventato il "gigante del dramma in musica"? Cosa determinò il suo mesto ritrarsi 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 scambiarono in proposito per ben tre anni, dal 1853 al 1856. Ma non convince questo motivo, perché anzi proprio e più insidiose asperità della trasposizione musicale del dramma sono sempre state per Verdi fonte di ispirazione ardita e lineare al contempo, prodotto di uno spirito così lucidamente sublime da penetrare nel cuore ingarbugliato degli eventi per trarne un distillato di profondissima comprensione e di espressione limpida. 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 accogliere 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, confessa Verdi, ormai gli provoca "un accaloramento eccessivo alla testa", mentre la commedia ancora lo "allietta e ringiovanisce". 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 farci indovinare una continua e commossa rilettura, quasi un fremente colloquio e un confronto costante fra due protagonisti affaticati dalla vita.

Verdi propose 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 riletto il Re Lear, che meravigliosamente bello; se non che spaventa il dovere ridurre si smi-

surata tela a proporzioni brevi, conservando l'originalità e grandezza dei caratteri del dramma. Ma coraggio, e chi sa non si riesca 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 comincerei 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 uffiziali ecc. Il terzo atto lo comincerei 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: - Comprimari: Gonerilla, Regana, Kent ecc. – Il resto seconde parti. I pezzi capitali di quest'opera parmi capire 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 pei nostri tempi forse ridicolo. Non si potrebbe trovare qualche cosa di più importante? forse allora si guasterebbe il carattere di Cordelia: in ogni modo quella scena bisognerà trattarla con molta prudenza... P.S. Vi raccomando la parte del Matto che io amo assai; è così originale e così profonda...". Somma invia al Maestro la prima orditura del soggetto; le difficoltà tecniche già cominciano 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 cambiar scena ad ogni momento. Quando io frequentavo il teatro era cosa che mi dava una pena immensa, mi pareva d'assistere alla lanterna 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 distraiga 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 qualcheduna 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 cento 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 come farete per scoprire le scellerataggini di Edmondo. Chi farà il duello? Forse Albania? ... 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 direi 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 Matto 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 Rosane, il Matto Mica; Edgard e Gloucester vengono naturalmente eliminati, e ad Albany viene attribuito un colpo di stato che porta all'imprigionamento di Rosane e di Edmondo. Ma Verdi non approva quest'ultima soluzione, e Somma si affretta a reintegrare la primitiva idea di un duello fra Albany e Edmund 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 si è, che non sarebbe possibile fare inghiottire al pubblico tanti recitativi di seguito specialmente

in un quarto atto. Non sono esigenze di compositore: io metterei in musica anche una gazzetta, od una lettera ecc. ecc. ma il pubblico ammette tutto in teatro fuori che la noia. ... Se devo dire il vero, temo molto di questa prima metà dell'atto quarto. Non saprei dirlo, ma vi è qualche cosa che non mi soddisfa. Manca sicuramente di brevità, forse di chiarezza, forse di verità ... non saprei. Vi prego dunque di rifletterci ancora, per vedere se è possibile trovare qualche cosa di più teatrale".

E' questo 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 tormentosa 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 echeggiare la voce del vecchio re mentecatto, c'è ancora una scena da rappresentare, che non tollera di venir dilazionata: "Per quanto i medici mi dicano 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 in questo mondo?": così scriveva Verdi nella sua ultima lettera.



Curriculum Shakespeariano di Glauco Mauri

1952	Il Portiere	Macbeth <i>regia: Costa</i>
1954	Sir Tobia	La dodicesima notte <i>regia: Castellani</i>
1955	Duca di Albany	Re Lear <i>regia: Enriquez</i>
1956	Conte di Gloucester	Re Lear <i>regia: Enriquez</i>
1956	Polissene	Racconto d'inverno <i>regia: Casella</i>
1957	Calibano	La Tempesta <i>regia: Enriquez</i>
1958	Sly	La bisbetica domata <i>regia: D. D'Anza</i>
1958	Giancoccola	Molto rumore per nulla <i>regia: Brissoni</i>
1959	Ford	Le allegre comari di Windsor <i>regia: Sharoff</i>
1959	Bottom	Sogno di una notte di mezza estate <i>regia: Ferrero</i>
1961	Biron	Pene d'amor perdute <i>regia: Enriquez</i>
1962	Bottom	Sogno di una notte di mezza estate <i>regia: Enriquez</i>
1962	Petruccio	La bisbetica domata <i>regia: Enriquez</i>
1963	Prospero	La tempesta <i>regia: Menegatti</i>
1964	Cassio	Giulio Cesare <i>regia: Bolchi</i>
1965	Tersite	Troilo e Cressida <i>regia: Squarzina</i>
1965	Triglia	I due gentiluomini di Verona <i>regia: De Lullo</i>
1966	Riccardo II	Riccardo II <i>regia: De Bosio</i>
1966	Paragone	Come vi piace <i>regia: Enriquez</i>
1967	Shylock	Il mercante di Venezia <i>regia: Enriquez</i>

1968	Tito Andronico	Tito Andronico <i>regia: Trionfo</i>
1971	Macbeth	Macbeth <i>regia: Enriquez</i>
1979	Malvolio	La dodicesima notte <i>regia: Trionfo</i>
1980	Riccardo III	Riccardo III <i>regia: Calenda</i>
1984	Re Lear	Re Lear <i>regia: Mauri</i>
1985	Malvolio	La dodicesima notte <i>regia: Sciaccaluga</i>
1988	Bottom	Sogno di una notte di mezza estate <i>regia: Mauri</i>
1995	Prospero	La Tempesta <i>regia: Mauri</i>



Il fascino sottile della sega musicale

di Aldo Sestieri • Dipartimento di Meccanica e Aeronautica • Università di Roma La Sapienza

Chissà se già nel nono secolo a.c., epoca in cui è collocata la tragedia Shakespeariana, il buffone aveva realmente scoperto che quel comune utensile di lavoro, usato dai falegnami, aveva qualità musicali tanto peculiari. Non è probabile, ma forse qualcuno la aveva cominciato a suonare nel 1600, all'epoca della pubblicazione del Re Lear. Certo, e me ne dispiace, non è una invenzione di Roberto Sturno l'uso della sega come strumento musicale, che era assunta alle glorie artistiche nella musica folk americana tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, raggiungendo un picco di popolarità durante manifestazioni musicali nel 1920, specialmente nella parte centrale degli Stati Uniti, e, sin da allora alcuni compositori, in particolare Katchaturian e Crumb hanno creato assolo per seghe musicali nelle loro opere orchestrali.

Circa quindici anni fa, durante la prima rappresentazione a Roma del Re Lear da parte di Glauco Mauri, Roberto Sturno mi chiese di scrivere un articolo, da inserire nel programma teatrale, sul come e perché la sega suona, immaginando che, come professore di Meccanica delle Vibrazioni, io avrei potuto essere, tra i suoi conoscenti, la persona più qualificata per scrivere su questo argomento. A torto, perché non lo ero, come probabilmente non lo sono adesso, perché scrivere di musica non è argomento semplice per nessuno, specie se non si è studiosi specifici della materia. Tuttavia, vergognandomi di tradire le sue aspettative, scrissi, in quell'occasione, un piccolo articolo, poi fortunatamente non incluso nel programma, intitolato "Non ho capito la sega", che in romano, un po' volgarmente, avrebbe potuto tradursi in "Non ho capito 'na sega". A distanza di quindici anni, ripresentandosi la stessa situazione, mi sono documentato un po' meglio, e mi accingo nel tentativo di scrivere su questo difficile argomento, cercando di fornire una descrizione sufficientemente semplice senza dover ricorrere a complesse trattazioni fisico-matematiche. La maggior parte degli strumenti musicali emettono delle note che sono costituite da un numero

limitato di componenti armoniche (frequenze) corrispondenti alle pulsazioni proprie dello strumento musicale considerato. Per comprendere questo punto essenziale, è necessario conoscere che ogni struttura meccanica ha, in analogia col comportamento umano, una sua "personalità": così come ognuno di noi risponde diversamente alle sollecitazioni del mondo esterno in funzione delle proprie caratteristiche personali, in modo analogo ogni struttura risponde diversamente alle azioni esterne. Si immagini, per esempio, di eccitare armonicamente (cioè con una singola frequenza) avanti e indietro con una forza di ampiezza costante (tecnicamente una forzante oscillatoria), una qualunque struttura, per esempio un piatto elastico. Eccitato a quella frequenza il piatto risponde con la stessa frequenza, presentando una ampiezza diversa in ogni punto del piatto. Se si cambia la frequenza, pur mantenendo la stessa ampiezza della forza, cambia la distribuzione delle ampiezze. A particolari frequenze, note appunto come frequenze proprie, che sono caratteristiche della struttura in esame, la risposta complessiva del piatto diventa molto grande (mediamente da 5 a 20 volte maggiore di quel-



la che si ottiene per altre frequenze), e si dice che il piatto incontra una condizione di risonanza. La forma assunta dal piatto in corrispondenza ad ognuna delle frequenze proprie prende il nome di modo di vibrazione. Sono le frequenze proprie e i modi di vibrazione l'indice della personalità della struttura in esame, così come la volontà, l'ambizione, ecc. sono indicatori della personalità di un individuo. I valori di frequenze proprie e le forme modali, diverse per ogni struttura, cambiano per esempio a seconda delle dimensioni e delle caratteristiche elastiche della struttura considerata. In generale, un aumento di rigidità comporta un aumento delle frequenze proprie della struttura. Per esempio, un piatto rettangolare di data area e spessore di 1 mm ha frequenze proprie più basse di un piatto di uguale area e spessore di 2 mm, in quanto il piatto più spesso è più rigido.

Un altro modo per aumentare la rigidità senza cambiare lo spessore è quello di vincolare più rigidamente il sistema oppure di piegarlo (fletterlo) opportunamente.

In figura 1 sono rappresentate le prime tre forme modali di un piatto rettangolare e le rispettive frequenze improprie.

Senza addentrarci troppo nella fisica del problema, natura vuole che quando un archetto, simile a quello usato per far suonare la

corda di un violino, scorre su uno dei lati lunghi della sega musicale (che è un piatto lungo e stretto senza denti), questa vibri secondo una combinazione dei modi, ma solo alcuni di essi risultano realmente attivi, quelli in particolare alle frequenze proprie più basse. In pratica solo due o tre modi, con frequenze comprese tra i 200 Hz (numero di oscillazioni al secondo) e 500 Hz, sono capaci di irradiare suono, e quelli più importanti, dal punto di vista della musicalità della sega, sono i modi simmetrici intorno all'asse x, parallelo al lato lungo del piatto (v. figura 2).

Relativamente ai vincoli, la sega musicale viene tenuta ad una estremità serrata tra i piedi del suonatore, mentre l'altra estremità è tenuta da una mano. Se non venisse piegata mentre viene eccitata dall'archetto, la sega emetterebbe sempre lo stesso suono, vale a dire un suono costituito dalla combinazione di due o tre frequenze proprie (supponiamo per esempio, 150, 200 e 300 Hz). Ma la possibilità di piegarla (fletterla), cambiando la curvatura, e, per effetti fisici, la rigidità, dà modo al musicista di realizzare uno spostamento delle tre frequenze proprie (per esempio a 160, 250 e 350 Hz), creando il curioso, tipico suono trascinato che caratterizza la sega musicale.

Certamente la dinamica della sega musicale è molto più complessa

e affascinante, come è stato mostrato in un paio di articoli scientifici di non facile lettura. Tuttavia non sembra qui il caso di affrontare dettagli tecnici tanto difficili, che non servirebbero a gettare nuova luce sull'argomento, ma solo a complicarlo esponenzialmente. Rimane da sottolineare che non risulta, in generale, che i grandi produttori di strumenti musicali (si pensi a Stradivari) fossero a conoscenza della fisica che sta dietro ai loro strumenti che pure uscirono dalle loro mani perfetti di mitico valore, irripetibili, irraggiungibili, e sui quali grandi musicisti composero ed eseguirono

grandi capolavori. Al contrario alcuni (pochi) fisici, cominciano oggi a capire il comportamento dinamico degli strumenti musicali, ma non mi risulta che alcuno di essi, grazie alla sua conoscenza, abbia costruito strumenti particolarmente efficienti o sia passato alla storia come un famoso musicista. Allora, grazie Roberto, per la possibilità che ci dai di ascoltare la sega musicale, senza doverci preoccupare di capire bene il suo funzionamento. Per buona sorte di tutti noi, arte e scienza non sono necessariamente complementari l'una all'altra.

Appunti sulla ventriloquia

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. E' 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 dèi comunicavano messaggi agli uomini, era cioè voce ultraterrena.

Fatto quindi mistico-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 e di ventriloqui considerati eretici. Come manifestazione particolare diventò occasione d'intrattenimento nelle corti secentesche, dove il buffone ne farà sfoggio. Carattere di divertimento mantiene dall'ottocento fino ad oggi, diventando il ventriloquo un illusionista, uomo di 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 orecchio 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 costituzione 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, in breve tempo, con esercizi particolari, deve raggiungere dei risultati pratici. Si deve innanzitutto 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 accentrare l'attenzione del pubblico, sincronizzando i movimenti con esso e passando con velocità dalla sua voce naturale a quella del 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

L'autore del pupazzo

Giancarlo Santelli maschere e burattini.

Questa è la dicitura 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 cuoio, quelle della Commedia dell'Arte, degli Zanni, le neutre, alter costruite appositamente per spettacoli della lirica, balletto, e per i mimi.

Ed è proprio in questo studio che si è realizzato il burattino.





Appunti sul didjeridu

Il didjeridu (bastone sonante) originariamente era uno strumento musicale degli aborigeni australiani delle zone di Kimberly, nell'Australia Occidentale, poi si è esteso in molte altre tribù ad est ed oltre i confini del Queensland.

Con l'aiuto di bastoni di legno durissimo ed anche battendo le mani sui boomerang, il didjeridu veniva suonato nelle cerimonie importanti, nelle feste o in segno di guerra.

Il didjeridu è un pezzo di legno dritto, cavo all'interno, leggermente affusolato, nella parte terminale dell'imboccatura viene quasi sempre un bordo di cera d'api per renderlo più comodo da suonare.

Viene ricavato da tronchi d'albero, preferibilmente eucalipto, i quali sono stati svuotati dalle termiti.

La lunghezza dello strumento varia dal metro ai due metri e mezzo.

La tecnica per suonare il didjeridu si può ritenere unica rispetto ad altri strumenti in legno: si soffia nel tubo, mantenendo le labbra non completamente aderenti all'imboccatura, per creare un suono simile ad un ronzio. Poi, usando una tecnica simile a quella dei ventriloqui si possono produrre contemporaneamente molte varietà di suoni o versi di animali. Gli aborigeni riescono ad imitare quasi ogni suono esistente in natura.

La vera particolarità è che non si smette mai di soffiare, per questo motivo viene usata la tecnica della "respirazione circolare".

Usando la bocca come una sacca piena d'aria, simile a quella della cornamusa, si soffia con molta pressione, sfruttando guance e lingua, cercando al tempo stesso di "rapire" brevi respiri attraverso il naso. In un recente viaggio in Australia mi sono trovato per la prima volta ad ascoltare questo, per me, affascinante strumen-

to musicale.

Ne ho subito acquistato uno e, con qualche difficoltà di comprensione, sono riuscito a prendere qualche lezione dall'aborigeno che lo suonava.

Tornato in Italia ho, dopo qualche tempo, ho conosciuto Marco Gatti, lui si suonatore professionista e costruttore di bellissimi strumenti, che mi ha aiutato, con le sue lezioni, a capire le possibilità sonore di questo strumento.



Qualche tempo fa Glauco, incuriosito o forse straziato dai suoni miserevoli che nei primi tempi tiravo fuori a fatica dal mio didgeridu, mi ha chiesto se me la sentivo di commentare una scena del nostro Lear suonandolo da vivo.

E così eccomi qua, immodestamente, cercando da dilettante di fare il meglio possibile.

Non me ne vogliano i veri suonatori di didjeridu.

Roberto Sturno



Il testo qui riprodotto rappresenta il copione dello spettacolo messo in scena da Glauco Mauri e dalla sua compagnia: non pretende di essere una versione integrale e letterale del Re Lear di Shakespeare. Come è costume, gli autori della traduzione e dell'adattamento si sono riservati un margine di autonomia interpretativa e registica, pure tenendosi entro i limiti di una fondamentale fedeltà all'originale. Rispetto a questo accadrà dunque di riscontrare un certo numero di tagli e omissioni, di spostamenti e concentrazioni di battute, di varianti nella distribuzione fra i personaggi, infine di espressioni più liberamente rese in italiano. Lo spettacolo si divide in due Parti, separate da un intervallo fra il III e il IV Atto. Il testo riporta anche l'originaria suddivisione in cinque Atti, sopprimendo invece l'indicazione numerica delle singole Scene, e segnalando graficamente le principali cesure all'interno degli Atti. Il prologo appartiene all'Enrico V, e l'Epilogo è rielaborato dal IV Atto della Tempesta. L'ultima canzone del Matto, nella sezione conclusiva della I Parte, riproduce una canzone di Feste nella Dodicesima Notte.

Parte prima

PROLOGO

Potessi avere come compagna una Musa di fuoco per scalare i cieli più luminosi della fantasia! Un regno che servisse da palcoscenico, principi che facessero da attori; e a questo dramma scosso dalle tempeste assistesse un pubblico di re! Perdonate le nostre povere menti che osano portare su queste tavole che tanto amiamo una storia così grandiosa. Come potrà questo umile palcoscenico contenere le vaste, desolate brughiere d'Inghilterra, e le crudeli tempeste che le devastano? Come rappresentare qui dentro, tra queste nude pareti, l'alta scogliera che guarda con terrore l'abisso spalancato di sotto, come far vivere il lontano fragore del mare contro gli scogli? Ma come un piccolo sgorbio di cifre serve in poco spazio a rappresentare un milione, così lasciate che noi, semplici zeri, mettiamo in moto le forze della vostra immaginazione. Rimediate col vostro pensiero a tutto quello che ci manca, colmate con la vostra fantasia le nostre lacune! Basta una sedia, qui, per creare un trono; di un uomo che vedete fatene mille; e una sola bandiera sia per voi un imponente esercito. Siete voi, ora, che dovete vestire d'oro e d'ermellino i nostri re e coprire di stracci i nostri mendicanti - e nel breve giro di una clessidra portarli qua e là su questo immenso palcoscenico che è la vita.

ATTO I°

LEAR	Qui, in questa grande mappa sono disegnati tutti i confini del nostro regno: guardatela bene. E ora, ascoltate che cosa abbiamo stabilito nel segreto della nostra mente. Eccolo, il nostro regno: lo abbiamo diviso in tre parti; e ora vogliamo scuotere via dai nostri vecchi anni i pensieri dello stato, caricandoli sulle spalle di chi è giovane - e così, finalmente liberato dal peso di questa corona, mi trascinerò verso la morte. Albany, tu sei come un figlio per noi, e tu, Cornovaglia, sei ugualmente caro al nostro cuore. Ecco le nostre decisioni. E' ormai tempo di assegnare la dote a ciascuna delle nostre figlie, perché in futuro non sorga tra voi nessuna lite. I due nobili signori che si contendono l'amore della nostra figlia più giovane, i principi di Francia e di Borgogna, già da molto si trovano alla nostra corte, tenuti qui dalla loro passione - ed è venuto il momento di dar loro una risposta. Ora, figlie mie, poiché abbiamo deciso di spogliarci del potere, di tutte le nostre terre e di ogni peso dello stato, questo vogliamo sapere da voi: quale di voi tre potremo dire che ci ama di più? La nostra generosità sarà più grande con quella delle nostre creature, che al debito della natura aggiunge il merito dell'amore. Gonerilla, tu sei la maggiore: parla tu per prima.
GONERILLA	Signore, voi mi siete più caro che la vista degli occhi, la grandezza degli spazi e la libertà di percorrerli. Io vi amo come si ama la vita piena di grazia, salute, bellezza e onore; nessun figlio ha mai amato tanto come io amo voi, nessun padre è mai stato tanto amato come voi da me. Per dire tutto il mio amore il respiro è povero, la parola è muta.
CORDELIA	E tu Cordelia, cosa puoi dire? Ama, e scegli il silenzio.
LEAR	Di tutte queste terre, Gonerilla, noi ti dichiariamo signora: ci sono foreste ombrose e fertili campagne, fiumi profondi e vasti pascoli - e saranno per sempre dei discendenti tuoi e di Albany, tuo sposo. E ora cosa dice la nostra seconda figlia, la nostra amata Regana, moglie di Cornovaglia? Parla.
REGANA	Io sono fatta dello stesso metallo di mia sorella, e nella verità del mio cuore trovo che lei ha esposto la sostanza autentica del mio amore - soltanto, si è fermata prima di me. Io dichiaro di essere nemica di tutte le altre gioie che i nostri sensi conoscono, perché la mia felicità la trovo solo nel mio amore per voi.
CORDELIA	E allora, povera Cordelia! Ma no, non povera - perché il mio amore è più ricco della mia lingua.
LEAR	Tu e i tuoi, Regana, avrete per sempre in eredità quest'ampio terzo del nostro dolce regno: per ricchezza e bellezza esso non vale meno di quello che abbiamo donato a Gonerilla. E ora, Cordelia, mia gioia, tu che sei la più piccola, il fresco amore conteso

	fra le vigne della Francia e il latte di Borgogna - che cosa dirai per vincerti una dote ancora più ricca delle tue sorelle?
CORDELIA	Nulla, mio signore.
LEAR	Nulla?
CORDELIA	Nulla.
LEAR	Dal nulla non può nascere che il nulla. Di' qualcos'altro.
CORDELIA	Questa è la mia infelicità: non so sollevare il mio cuore fino alle mie labbra. Io ti amo, padre mio, come deve amarti una figlia - non di più e non di meno.
LEAR	Come, Cordelia! Fa' più ricche le tue parole, se non vuoi rendere miserabile la tua fortuna.
CORDELIA	Mio buon signore, tu mi hai dato la vita, mi hai fatto crescere e mi hai amato. Questi debiti io li ripago come è giusto: ti obbedisco e ti amo più di ogni altro uomo. Ma perché le mie sorelle hanno dei mariti, se dicono che il loro cuore è tutto per te? Se mai mi sposerò, l'uomo che avrà la mia fede si prenderà la metà del mio amore e la metà dei miei doveri. Non sono come le mie sorelle, io: non voglio sposarmi per amare soltanto mio padre.
LEAR	Ma in queste parole c'è davvero il tuo cuore?
CORDELIA	Sì, padre mio.
LEAR	Così giovane, e così dura?
CORDELIA	Così giovane, mio signore, e così sincera.
LEAR	E sia così, allora. La tua sincerità sarà la tua dote. Per lo splendore sacro del sole, per i misteri della notte, per il ritmo delle stelle che fanno nascere e morire gli uomini, io ripudio il mio amore paterno, io rinnego ogni parentela con te, ogni legame di sangue: un'estranea sarai - per me e per il mio cuore, per sempre. Il barbari Scita che si nutre con la carne del proprio padre troverà nel mio cuore tanto affetto e pietà quanto ce n'è per te che un tempo sei stata mia figlia.
KENT	Mio buon signore.
LEAR	Taci, Kent, non metterti fra il drago e la sua collera. La mia Cordelia, io l'ho amata più di tutto, e pensavo di affidare al suo amore la stanchezza dei miei ultimi giorni. Via, via - lontano da me! Non voglio vederla - mai più: sia l'orgoglio, che lei chiama sincerità, a trovarle un marito. Cornovaglia, Albany: insieme alla dote delle mie due figlie, prendete voi anche la terza parte del mio regno. A voi due consegno il mio potere, insieme a tutti i privilegi della mia regalità. Io mi terrò soltanto cento cavalieri; e con loro verrò a stare ogni mese, a turno, nella vostra casa. Voi, amati figli, d'ora in poi sarete i padroni della mia corona: dividetela fra voi - e quest'atto sia la conferma delle mie parole.
KENT	Grande Lear, io ti ho sempre onorato come mio re, ti ho amato come mio padre.
LEAR	L'arco è curvato, la corda è tesa: attento alla freccia.
KENT	E allora, fa' che la sua punta trafigga il mio cuore. Se Lear è pazzo, allora Kent non gli deve rispetto. Cosa credi, vecchio? Pensi forse che un suddito abbia paura di parlare, quando il re si piega così all'adulazione? No: l'onore deve essere sincero, se la maestà si umilia fino a sembrare pazzia. Conserva la tua corona, re Lear, e cancella dalla tua mente questo delirio pieno di incubi. La tua figlia più giovane non è certo quella che ti ama di meno.
LEAR	Kent, per la tua vita, non una parola di più!
KENT	La mia vita non è che una pedina del tuo regno: non ho paura di perderla per salvare il mio re.
LEAR	Va' via - non voglio più vederti!
KENT	Tu non vedi bene, Lear: lascia che sia ancora io a guidare i tuoi occhi.

LEAR	Tu devi soltanto servirmi - nient'altro.
KENT	Uccidi il tuo medico, avanti: ma finché avrò fiato in gola, re Lear, griderò che è male quello che fai.
LEAR	Ascoltami! Sei mio suddito, mi devi obbedienza. Tu hai tentato di farmi rompere il mio giuramento e con il tuo violento orgoglio ti sei messo fra il mio cuore e la mia corona. Hai cinque giorni per raccogliere ciò che serve a proteggerti dai mali del mondo - poi, dovrai volgere le tue odiate spalle a questo regno; e se dopo dieci giorni si scoprirà che ancora ti aggiri per le nostre terre, per te sarà la morte, immediata. Via adesso, vattene!
KENT	Addio, re. Se questo è il tuo vero volto, la libertà vive lontano da qui. (a Cordelia). Gli dèi si prenderanno cura di te, mia cara, perché pensi secondo giustizia e giustamente hai parlato. E così, o principi, Kent vi saluta per l'ultima volta; continuerà la sua vecchia strada in una nuova terra (esce).
LEAR	Signore di Borgogna, mi rivolgo per primo a voi, che siete rivale del re di Francia per la mano di questa che fu mia figlia. Qual è la dote che ora chiedete per non ritirare la vostra offerta d'amore?
BORGOGNA	Quella che avete offerto allora - niente di più.
LEAR	L'avevo valutata molto quando era cara al mio cuore; ma ora il suo prezzo è caduto. Il mio odio sarà la sua unica dote - niente di più: se la volete anche così, eccola lì, è vostra.
BORGOGNA	Perdonatemi, signore: a tali condizioni non c'è scelta.
LEAR	Allora lasciatela. Io vi ho detto tutte le sue ricchezze.
CORDELIA	Vada in pace, il signore di Borgogna! Il suo amore sono il rispetto della gente e i beni del mondo, e io non sarò la sua sposa.
LEAR	(Al re di Francia) Quanto a voi, re della grande Francia, non vorrei tradire l'affetto che mi portate, dandovi una persona che io odio. Vi prego: rivolgete il vostro amore a un oggetto più degno - costei è tanto avara di amore che la natura stessa ha vergogna di riconoscerla come sua.
CORDELIA	Padre, vi supplico - io non possiedo l'arte di dire ciò che non sento. Ma voi fate sapere a tutti che a togliermi il vostro amore non è stata la macchia del male - il vizio, il disonore. Io sono più ricca proprio per quello che mi manca: un occhio che di continuo vuole sedurre e una lingua bugiarda che sono felice di non avere - anche se per questo, padre mio, io vi ho perduto.
LEAR	Avrei preferito che tu non fossi nata, piuttosto che sentirti così crudele con me.
FRANCIA	Cordelia bellissima, tanto più ricca perché sei povera, tanto più amata perché sei disprezzata - io sposo te e le tue virtù, qui, davanti a tutti. La tua figlia senza dote, o re, quella che tu hai gettato via per la mia fortuna, sarà la regina mia e della bella Francia.
LEAR	E' tua, signore di Francia; tienila - per sempre. (a Cordelia) E tu vattene, senza la mia grazia, senza il mio amore, senza la mia benedizione.
CORDELIA	Sorelle mie, gioielli di nostro padre, con occhi lavati dalle lacrime Cordelia vi lascia. Io so ciò che voi siete: ma sono vostra sorella, e non voglio chiamare il vostro male con il suo vero nome. Vogliate bene a nostro padre. Gli avete offerto il vostro abbraccio, e ad esso io lo affido - ma se fossi nelle sue grazie, sceglierei per lui un posto migliore. Addio. (Cordelia esce, con tutti gli altri. Restano Gonerilla e Regana)
GONERILLA	Nostro padre vuole partire da qui questa notte.
REGANA	Verrà da voi con i suoi cento cavalieri. Il mese prossimo toccherà a noi.
GONERILLA	E' vecchio, e diventa sempre più stravagante. Ha sempre amato più di noi la figlia più piccola, la sua Cordelia, eppure adesso la caccia via - è chiaro che ormai la sua ragione a poco a poco si spegne.
REGANA	E' un male della vecchiaia. Del resto, buon senso ne ha sempre avuto poco.

GONERILLA Anche nei suoi momenti migliori è sempre stato schiavo di quel suo carattere impulsivo. Ma adesso! E' un vecchio pericoloso - e se volesse riprendersi ancora quel potere che ormai è nostro?

REGANA Dalla sua età dobbiamo aspettarci di tutto. Potrebbe coinvolgere anche noi in qualche pazzia improvvisa, come l'esilio di Kent.

GONERILLA Davvero, i vecchi matti tornano bambini - e non si deve soltanto accarezzarli.

REGANA Vanno anche puniti - quando è necessario.

REGANA Dobbiamo riflettere su tutto questo.

GONERILLA Senza perdere tempo.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

EDMUND Sei tu, Natura, la mia dea: solo alla tua legge Edmund obbedisce. Dovrei forse lasciare che gli assurdi codici degli uomini mi tolgano l'eredità, solo perché sono nato una dozzina di mesi in ritardo su mio fratello Edgar? Non voglio essere la vittima di queste dannate convenzioni. Il buon duca di Gloster è padre mio quanto suo: e lui lo dice sempre che, benché io sia venuto al mondo alla sprovvista, mia madre era una gran bella ragazza – e che il confezionarmi fu per lui fu uno sport divertentissimo. Perché bastardo, io? Il mio corpo è costruito altrettanto bene come il figlio di una donna onesta, e la mia mente è libera come la sua. Anzi, la forza clandestina della natura dona a uomini come me un carattere più solido, più audace – ci vuol poco a mettere insieme fra sonno e veglia un'intera tribù di deficienti in un letto pigro, fiacco, gelato come la morte! E così, mio legittimo fratello, mio caro Edgar, tutto ciò che è tuo spetta a me – e sarà mio. Se questa lettera funziona bene, Edmund il bastardo sorpasserà il legittimo Edgar. E' tempo, o dèi, che diate una mano ai bastardi.

GLOSTER Kent è in esilio, il re di Francia si porta lontano la dolce Cordelia, il nostro re è partito nel pieno della notte. Non gli rimane più nulla – solo cento cavalieri: ed è successo tutto per la collera di un momento. E adesso, Edmund? Che c'è di nuovo?

EDMUND Nulla, padre mio.

GLOSTER Cos'è quel foglio che stavi leggendo?

EDMUND Nulla.

GLOSTER Per sua natura il nulla non ha bisogno di nascondersi: fammi vedere! Se non è altro che nulla, non avrò bisogno degli occhiali.

EDMUND Ti prego, padre mio, - no. E' una lettera di mio fratello, e non ho ancora finito di leggerla: ma da quel poco che ho visto, non mi pare che vada bene per i vostri occhi.

GLOSTER Dammi quella lettera.

EDMUND Sbaglio a tenerla – e sbaglio a darvela. Ma forse, l'ha scritta solo per mettere alla prova la mia lealtà.

GLOSTER “L'abitudine di riverire la vecchiaia ci rende amaro il mondo nella nostra età migliore, e tiene lontano da noi i beni che sono nostri, finché non avremo più la forza di goderli. Io comincio a considerare la tirannia dei vecchi come una schiavitù inutile e insensata; e loro ci opprimono non perché ne hanno il diritto, ma solo perché noi li sopportiamo. Se nostro padre dormisse e soltanto da me dipendesse il suo risveglio, tu avresti per sempre la metà dei suoi averi. Edgar”. Mio figlio – Edgar: è stata la sua mano a scrivere? E' stato il suo cervello, il suo cuore a concepire questa infamia? Chi ti ha portato questa lettera?

EDMUND Non me l'hanno portata, signore – qui sta l'astuzia. E' stata gettata nella mia stanza dalla finestra.

GLOSTER Ma è la scrittura di tuo fratello? Tu la riconosci?

EDMUND Se le parole fossero diverse, mio signore, vorrei giurare che è la sua scrittura. Ma per quello che sta scritto, preferisco credere che non lo sia.

GLOSTER E' la sua!

EDMUND E' la sua mano, signore; ma dentro non c'è il suo cuore – spero.

GLOSTER Lui, Edgar! Canaglia, infame canaglia! Degenere, odiosa, bestiale canaglia – peggio che una belva! In catene, voglio vederlo. Cercalo: dov'è?

EDMUND Non so, signore. Ma oserei garantire per lui con la mia vita stessa: ha scritto queste cose per mettere alla prova se io vi amo e vi sono fedele – senza alcuna intenzione di farvi del male.

GLOSTER Tu credi davvero che sia così?

EDMUND Padre mio, se siete d'accordo, vi nasconderò in un luogo dove potrete ascoltarci mentre parliamo di questa cosa. Saranno le vostre orecchie a decidere.

GLOSTER Edmund, entra per me nei suoi pensieri – mi affido a te.

EDMUND Farò quello che posso, padre: saprete tutto.

GLOSTER Tutte queste eclissi del sole e della luna, ecco che cosa significano: niente di buono per gli uomini. La scienza può spiegarle razionalmente in un modo o nell'altro: ma gli effetti rimangono, e la natura stessa resta sconvolta. L'amore si gela, crolla l'amicizia, i fratelli diventano nemici – e tra padre e figlio va in pezzi ogni vincolo d'amore. Forse i giorni della nostra felicità sono passati, e noi andiamo senza pace verso la tomba. E il mio nobile Kent, con il suo cuore fedele, in esilio – e la sua sola colpa è di essere onesto. Ma è pazzia tutto questo! (esce)

EDMUND Ecco la suprema stupidità del mondo! Quando la nostra fortuna si ammala, forse perché i nostri eccessi l'hanno ingozzata troppo, allora diamo la colpa al sole, alla luna, alle stelle – come se fossimo costretti dal cielo a essere canaglie. Sono davvero gli astri sotto cui siamo nati che ci rendono furfanti, ladri e traditori? Diventiamo ubriachi, bugiardi e adulteri per l'influsso dei pianeti? Una bella invenzione, davvero: chi va a puttane, allora deve a una stella i suoi istinti da porco. Eccolo qua Edgar che arriva a battuta, puntuale come la catastrofe nei drammi all'antica. La mia parte adesso è quella del poveraccio malinconico, con qualche sospiro da trovatello. Eh sì, questi sono i contrasti preannunciati dalle eclissi: fa, sol, la, mi.

EDGAR Come va, Edmund? Cosa stai meditando tanto seriamente?

EDMUND Penso a una predizione che ho letto ieri sulle conseguenze di questa eclissi.

EDGAR Ti interessi di questa roba?

EDMUND Te lo assicuro, sono disgrazie che abbiamo tutti davanti agli occhi: padri e figli che si odiano contro natura, morti, carestie, rottura di amicizie antiche, discordia nello stato, sospetti forse senza ragione, esilio di persone care, famiglie in rovina – e non so più cos'altro.

EDGAR Da quando sei un fanatico di astrologia?

EDMUND Via, via. Quando hai visto nostro padre per l'ultima volta?

EDGAR Perché? Ieri sera.

EDMUND E hai parlato con lui?

EDGAR Sì, due ore filate.

EDMUND E come vi siete lasciati? Pensa bene se puoi averlo offeso. Anzi, ascolta il mio consiglio: non farti vedere da lui per qualche tempo.

EDGAR Qualche canaglia gli ha parlato male di me – questo vuoi dire?

EDMUND Ho paura di sì. Ma ora sta calmo, ti prego, finché non gli passa il malumore. Va' nella mia stanza, e lì al momento buono ti farò sentire cosa dice di te tuo padre. Va' adesso, fammi questo favore – ma attento: prendi sempre un'arma con te.

EDGAR Hai detto un'arma, fratello?

EDMUND Dammi ascolto – è meglio così. Quanto è vero che sono un uomo d'onore, qui non tira aria buona per te. Non ti ho detto tutto – c'è di peggio, molto peggio. Va', adesso – e fidati di me. (Edgar esce) Un padre cieco, e un fratello tanto nobile da non sospettare neppure l'esistenza del male! Povero Edgar, è un gioco prendere in trappola la tua stupida onestà. Queste terre non me le dà la mia nascita? Me le darà la mia fantasia.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

KENT Se, come ho travestito il mio aspetto, riuscirò anche a prendere in prestito un viso non mio, come fanno gli attori, il mio piano potrà avere successo. Ecco, ho fatto morire quello che ero e sono diventato un altro personaggio. Ora, Kent, tu sei in esilio: ma con questa nuova faccia riuscirai egualmente a servire il tuo re che ti ha condannato, e che tu ami - e lui forse sentirà che tu sei sempre insieme a lui.

GONERILLA Dunque mio padre ha picchiato uno dei miei gentiluomini perché rimproverava il suo matto?

OSWALD Proprio così, signora.

GONERILLA Giorno e notte non fa che provocarmi - lui e i suoi cento cavalieri. Passa da un eccesso all'altro, semina volgarità e disordine per tutta la casa. Ma adesso basta, la mia pazienza ha un limite: se mi cerca, dategli che sto male. E anche tu, Oswald - non preoccuparti se ti capiterà di essere meno zelante del solito con lui.

OSWALD Certamente, signora - ho capito. Farò come volete.

GONERILLA Se qui non si trova bene, se ne vada a casa di mia sorella Regana. Ma bisogna avvertirla di ciò che succede: ti darò una lettera da portarle. Sta arrivando vostro padre, signora.

GONERILLA Vieni, mio Oswald fedele.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

LEAR Il pranzo, il pranzo, adesso, subito! Non voglio aspettare il pranzo neanche un minuto di più. (a Kent) E tu, cosa sei?

KENT Un uomo, signore.

LEAR E che cosa sai fare? Perché sei qui?

KENT So fare tutto quello che tocca alla mia parte - né più, né meno. So servire fedelmente chi si fida di me, amare chi è onesto, parlare con chi è saggio, ascoltare le opinioni altrui, e battermi quando non ho altra scelta.

LEAR Ma che cosa sei?

KENT Un uomo onesto, e povero come il re.

LEAR Se tu sei un povero suddito come lui è un re povero, allora sei povero davvero. Ma cosa vuoi?

KENT Servire.

LEAR Chi vorresti servire?

KENT Voi.

LEAR Ma tu sai chi sono, amico mio?

KENT No, signore - ma c'è in voi qualcosa, per cui sarei ben contento di chiamarvi mio padrone.

LEAR Cos'è questa cosa?

KENT L'autorità.

LEAR Qual è il tuo mestiere?

KENT So mantenere un segreto onesto, so cavalcare e correre, so raccontare una bella storia interessante in modo da rovinarla - ma so riferire alla buona un semplice messaggio. La mia specialità è tutto quello che sanno fare le persone qualsiasi, e il mio merito migliore è la buona volontà.

LEAR Che età hai?

KENT Non sono tanto giovane da innamorarmi di una donna perché canta bene, signor mio - ma neppure sono tanto vecchio da perderci la testa perché fa bene un'altra cosa.

LEAR Seguimi: se dopo pranzo mi piacerai ancora come adesso, ti prendo al mio servizio. Il pranzo, il pranzo! Dov'è la mia canaglia, dov'è il matto? Andate a chiamarmi il mio matto. (Entra Oswald). Ehi tu, bel tipo, dov'è mia figlia?

OSWALD Col vostro permesso. (esce)

LEAR Cosa? Torna subito indietro, villano. Portatemi subito qui quel servo insolente. Ma cosa succede? Dov'è il mio matto? Ma stanno dormendo tutti, sulla faccia del mondo - matto mio, dove sei? (a Kent) Cosa borbottava quel bastardo?

KENT Che vostra figlia non sta bene.

LEAR E lui perché non è tornato, quando l'ho chiamato io?

KENT Ha detto che non aveva voglia.

LEAR Come - non aveva voglia?

KENT Signore, non so che cosa stia succedendo; ma qui non vi trattano come è giusto, mi pare.

LEAR Pare così anche a me. Ma dov'è il mio matto? Sono due giorni che non lo vedo.

MATTO Da quando Cordelia, la sua giovane signora, è andata in Francia, il matto è diventato molto triste.

LEAR Fate venire mia figlia Gonerilla, voglio parlare con lei. (vedendo passare Oswald) Ah, proprio voi - venite qui, signore. Chi sono io, signore?

OSWALD Il padre della mia signora.

LEAR Il padre della mia signora, monsignore? Cane figlio di puttana, bastardo d'uno schiavo!

OSWALD Non mi va di essere battuto, signore.

KENT Ma sgambettato sì - mio signore.

LEAR Bene, amico! Così mi piaci.

KENT (a Oswald) Avanti, signore: in piedi, e via di qui. Se vuoi misurare un'altra volta quanto è lungo il tuo stupido corpaccio, resta pure; ma è meglio che te ne vai - di corsa (Oswald esce).

LEAR Grazie, mio caro furfante. Ti sei meritato la tua prima paga.

MATTO Posso prenderlo anch'io al mio servizio? (a Kent) Ecco il mio berretto, sta meglio a te.

KENT Perché, matto?

MATTO Perché? Perché hai preso la parte di chi non ha più né arte né parte. Proprio così, caro mio - se non sai sorridere dalla parte dove tira il vento, finirai per prenderti un bel raffreddore. E' meglio che prendi il mio berretto - ti servirà, credi a me. Il nostro amico-re ha donato il regno a due delle sue figlie, e così le ha messe al bando. Poi ha scacciato di casa la terza - ed è come se l'avesse benedetta, anche se non è questo che voleva. Non sei d'accordo? Proprio così, nonnetto - vorrei averli io, due berretti e due figliole!

LEAR	Perché, matto mio?
MATTO	Così, se regalo alle mie figlie tutto ciò che possiedo, mi resteranno almeno i due berretti. Toh, re, prenditi il mio; l'altro potrai sempre chiederlo in carità alle tue figlie.
LEAR	Attento, birbante: la frusta ce l'ho ancora.
MATTO	La verità è un cane che deve stare chiuso nel suo canile. Lui, lo cacciano fuori di casa a frustate - invece madama menzogna la cagna ha il permesso di sdraiarsi vicino al fuoco, e di appestare tutti con la sua puzza.
LEAR	Che battuta volgare!
MATTO	Se io sono il matto, bisogna che io abbia la libertà - come lo sconfinato privilegio che ha il vento - di soffiare dovunque, in lungo e in largo, su chi mi pare. Dammi il permesso di dire sempre ciò che penso, e io ti purgherò da un capo all'altro questo mondo corrotto e pieno di male. E adesso, mio caro re, ti insegno io un bel discorso.
LEAR	Avanti.
MATTO	Mettitelo bene in testa, nonnetto. Nascondi tutto quel che hai non dire tutto quel che sai tieni tutto quel che chiedi, gira sul carro e non a piedi. Invece di credere devi imparare, e quando hai vinto - no, non giocare; smetti col vino e con le puttane, saggio è colui che da sé rimane. Fai così, e diventerai un uomo ricco e felice.
LEAR	Bella scoperta! Ma tu non dici nulla, matto che sei.
MATTO	Ma tu per questa recita ci hai dato qualcosa? No, nulla. E allora - ti ricordi, re Lear? "Dal nulla non può nascere che il nulla."
LEAR	E' così - sì. Dal nulla non può nascere che il nulla.
MATTO	Ed è proprio questo che vale ora il tuo regno: nulla. (a Kent) Diglielo tu: a un matto lui non vuol credere.
LEAR	Un matto amaro, ecco cosa sei.
MATTO	Ma tu che credi di sapere tutto, sai la differenza fra un matto amaro e un matto dolce?
LEAR	No; insegnamela tu.
MATTO	Quel signor che ti consiglia di donar le terre tue a te certo rassomiglia: siedì qui, che siamo in due. Matto dolce e matto amaro si distingueranno bene. Questo ha addosso il mio colore, l'altro è qui, a me vicino.
LEAR	Mi chiami matto adesso, ragazzo?
MATTO	Gli altri titoli che avevi, li hai dati via tutti- ma con questo ci sei nato.
KENT	Il vostro matto non è matto del tutto, mio signore!
MATTO	No davvero. I grandi della terra non me lo permettono. Non la lasciano tutta a me, la pazzia; la loro bella fetta se la vogliono anche per sé. Ma proprio qui sta la differenza: il pazzo crede di essere saggio, ma il saggio sa di essere pazzo. Facciamo così, re: tu dammi un uovo, e io ti darò due corone.
LEAR	E cosa mai saranno, queste due corone?
MATTO	Ecco qui. Io rompo in due l'uovo, e mangio quello che ci sta in mezzo - ed ecco, restano i gusci vuoti, le due corone. Non l'hai rotta in due anche tu, la tua corona - e hai

dato via le due metà? Proprio come quel contadino che si è messo sulle spalle l'asino per attraversare il pantano. C'era ben poco cervello in questa tua povera testa argentata, quando hai dato via la tua bella corona dorata. E se questo è parlare da matto, sia frustato chi lo pensa! Per i matti questo è un anno disgraziato, giacché i saggi stolti si son fatti; un cervello scucito hanno indossato, e hanno scelto delle scimmie gli atti.

LEAR	Da quando vi è venuta la mania di queste strofette, signor mio?
MATTO	Da quando tu hai trasformato le tue figlie, e le hai fatte diventare le tue madri. Da quando hai messo il bastone in mano a loro, e ti sei calato le brache - ti ricordi? Quelle piangevano per la contentezza e io cantavo pieno di tristezza, che il mio grande re come un bambino con il cuor delle figlie giocasse a rimpiattino, e in mezzo ai matti cominciasse il viaggio. Ti prego, nonnetto, trovami un maestro che insegni al tuo matto a dire le bugie. Vorrei tanto imparare l'arte dei bugiardi!
LEAR	Provati a dire bugie, e ti prenderai una bella frustata.
MATTO	Mi chiedo se siete della stessa razza, tu e le tue figlie. Loro vogliono frustarmi perché dico la verità, tu vuoi frustarmi perché dico le bugie - ma le frustate le prendo anche se tengo il becco chiuso. Vorrei essere qualsiasi cosa, piuttosto che un matto - ma non vorrei essere te, nonnetto. Tu ti sei fatto dare una regolata al cervello, da tutte e due le parti, come si fa dal barbiere - e in mezzo non c'è rimasto più nulla. Ma ecco uno dei barbieri. (entra Gonerilla)
LEAR	Gonerilla, figlia mia, perché hai quella faccia scura? Da qualche tempo il tuo cuore è cambiato.
MATTO	Com'eri simpatico una volta, quando non ti preoccupavi della sua faccia scura! Ora non sei altro che uno zero, senza una cifra davanti per farti diventare un numero qualsiasi. Perfino io, adesso, sono qualcosa più di te: io sono il matto, tu non sei nulla. (a Gonerilla) Va bene, non parlo più, capisco cosa significa quella faccia. A gettar via la crosta e la mollica, quando c'è la carestia tutti quanti corron via. Guardalo: è un guscio di fagiolo - ma dentro i fagioli non ci sono più.
GONERILLA	Ma lo sentite questo buffone, a cui è permesso di tutto? E i vostri cento cavalieri sono insolenti come lui. Si lamentano di continuo, litigano, scatenano risse vergognose nella mia casa; e dopo ciò che è capitato al mio scudiero, temo che siate proprio voi a proteggere la loro arroganza. Ma ci penseremo noi: è una colpa che va punita severamente.
MATTO	Ma lo sai, re Lear, che la passeretta ha nutrito per tanto tempo un cuculo, che questa bestiaccia un bel giorno per ringraziarla le mangiò la testa? Basta: si è spenta la candela, e noi siamo rimasti al buio.
LEAR	Ma ditemi: voi siete nostra figlia?
GONERILLA	Signore, vi prego! So che siete pieno di buon senso: mostratelo dunque e smettetela con queste scene che vi fanno sembrare diverso da quello che siete veramente.
MATTO	Anche un asino sa quando è il carro che tira il cavallo. Arri, Jug, ti voglio bene!
LEAR	C'è qualcuno qui che mi conosce? Questo non è Lear. Cammina così Lear, parla così? Dove ha gli occhi Lear? Rispondetemi, vi prego: c'è qui qualcuno che sa dirmi chi sono io?
MATTO	L'ombra di Lear.
LEAR	Mi piacerebbe saperlo, chi sono io. Perché la memoria e la ragione mi ingannano - mi fanno credere che avevo delle figlie.
MATTO	Che faranno di te un padre obbediente.

LEAR	Il vostro nome, bella signora?
GONERILLA	Questa commedia, signore, ha lo stesso gusto delle altre prodezze che vi divertono tanto. Ma voi siete vecchio, e dovrete essere anche saggio. Qui ci sono un centinaio di cavalieri, che appartengono a voi: e questa gentaglia ha ridotto la nostra reggia come una taverna. E' una vergogna che deve finire. Riducete il vostro seguito: a voi bastano cinquanta cavalieri - non uno di più.
LEAR	Tenebre e demoni! Sellate i miei cavalli, radunate tutta la mia gente! Bastarda degenerare - cinquanta cavalieri! Non avere paura: non ti darò più disturbo - mi rimane ancora una figlia.
GONERILLA	Voi battete i miei uomini, e la vostra gentaglia ribelle tratta da servi i suoi superiori.
LEAR	Guai a chi si pente troppo tardi. (entra Albany) Ah, siete qui anche voi, signore? Sono ordini vostri, forse? Rispondete. I miei cavalli! Preparate i miei cavalli! Ingratitudine, demonio dal cuore di marmo.
ALBANY	Vi prego, signore, calmatevi.
LEAR	Odioso avvoltoio, non è vero quello che dici! I miei cavalieri sono uomini scelti e valorosi, che conoscono il proprio dovere e tengono sempre presente l'onore del loro nome. Com'era piccola la colpa di Cordelia, e quanto mi parve grande allora! O Lear, Lear, Lear, batti alla porta che ha fatto entrare la tua follia - e ha buttato fuori te stesso e la tua ragione.
ALBANY	Non è colpa mia, signore - quanto è vero che ignoro la causa del vostro furore.
LEAR	Può darsi, signore. Ascolta, natura, ascolta - tu che sei la mia dea. Se hai in mente di rendere madre questa creatura, fermati: non farlo. Rovescia nel suo ventre la sterilità, brucia e inaridisci le sue sorgenti di vita. Il suo corpo ha rinnegato il suo sangue, e dunque non fiorisca mai un figlio a farle onore. E se lei dovesse proprio generare, fa' che suo figlio si nutra di linfa maligna, e sia per lei una tortura snaturata e insaziabile. Fa' che le graffi di rughe questa fresca fronte, che le scavi solchi di lacrime in queste tenere gote: così anche lei sentirà nel profondo del cuore che un figlio ingrato è uno strazio più atroce che il morso di una serpe.
ALBANY	Ma qual è la causa di tutto questo?
GONERILLA	Non darti pena. Lascia che si sfoghi a parlare, è solo un vecchio pazzo.
LEAR	Come? Cinquanta dei miei cavalieri, via così, in un solo colpo? E per ordine tuo?
ALBANY	Ma cosa succede?
LEAR	Te lo dico io cosa succede...Vecchi occhi ancora pieni d'illusione, continuate a piangere per questa donna - e io vi strapperò fuori e vi schiaccerò a impastare di lacrime il fango. Ah sì? A questo punto siamo? E allora, così sia. Ma io ho un'altra figlia, e di lei sono sicuro - la mia Regana è dolce e piena di amore per suo padre. Quando saprà tutto questo, scorticherà con le sue unghie quel tuo volto di lupa. Vedrai allora se non saprò riprendermi la mia grandezza - che tu credi che io abbia buttato via per sempre. (esce)
MATTO	Se potessi il mio berretto barattare con una corda, una figlia come te finirebbe sulla forca. E ora il matto segue il re. (esce)
GONERILLA	E' un pericolo, l'hai visto. Oswald, Oswald.
ALBANY	Gonerilla, con tutto il mio amore per te, io non so essere tanto ingiusto. (entra Oswald)
GONERILLA	Conosco il suo carattere violento e imprevedibile - e anche mia sorella lo sa. Le ho scritto tutto ciò che lui ha fatto e detto qui - Oswald, è pronta la lettera?
OSWALD	Sì, signore.
GONERILLA	Prendi i cavalli e la scorta, e portala a mia sorella. E raccontale per bene tutta la nostra situazione: lei capirà e sarà d'accordo. Corri, non c'è tempo da perdere.
OSWALD	Ai vostri ordini, mia signora. Sarò più veloce del vento. (esce)

ALBANY
Può darsi che i tuoi occhi vedano più lontano dei miei - ma spesso cercando il meglio si rovina il bene.

GONERILLA
E allora?

ALBANY
Niente, niente - vedremo.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

LEAR
(a Kent) Porta questa lettera a mia figlia Regana, e rispondi solo alle domande che ti farà dopo averla letta. E che la tua premura sia veloce come il pensiero: devi arrivare da lei prima di me.

KENT
Non dormirò, mio signore, finché non l'avrò consegnata. (esce)

MATTO
Dimmi, se il cervello di un uomo fosse nei suoi piedi, correrebbe il rischio di prendersi i geloni?

LEAR
Ma sì, ragazzo.

MATTO
Allora, sta allegro. Non c'è bisogno che tu vada in pantofole, perché tu il cervello non ce l'hai - neanche nei calcagni.

LEAR
Ah, ah.

MATTO
Vedrai come ti tratterà bene l'altra figlia, la tua Regana. In confronto a Gonerilla, lei è un limone paragonato a una mela - le cose che dico, io le dico perché le so.

LEAR
Cosa mi vuoi dire, ragazzo mio - che cosa sai?
MATTO
Che quella là avrà lo stesso gusto di questa qui, come un limone e un altro limone. Ma tu sai perché il naso della gente sta piantato in mezzo alla faccia?

LEAR
No.

MATTO
No?

LEAR
No, non lo so!

MATTO
Ma per avere un occhio di qua e uno di là dal naso; così quello che non si riesce a fiutare con il naso, lo si può vedere con gli occhi. Tutto sta a saper guardare, però!

LEAR
Sono stato ingiusto con lei - la mia Cordelia.

MATTO
Sai in che modo l'ostrica si fa il guscio?

LEAR
No.

MATTO
Nemmeno io. Ma io so perché la lumaca ha una casa.

LEAR
Perché?

MATTO
Perché? Non lo sai? Ma per viverci dentro - e non per darla via alle sue figlie, e restare poi con le corna al vento.

LEAR
Voglio soffocare la mia natura - tutto l'amore di un padre! Sono pronti i miei cavalli?

MATTO
Li stanno preparando i tuoi somari. C'è una ragione perché le sette stelle dell'Orsa non sono più di sette, ed è davvero carina.

LEAR
Forse perché non sono otto?

MATTO
Bravo, proprio così! Se continui di questo passo, diventerai il migliore dei matti.

LEAR
Mi riprenderò tutto con la forza! Mostro di ingratitudine.

MATTO
Se tu fossi il mio matto, re Lear, io ti farei frustare: sei diventato vecchio prima del tuo tempo.

LEAR

Ma cosa dici?

MATTO Non dovevi diventare vecchio prima di diventare saggio.

LEAR Non farmi impazzire, cielo pietoso - pazzo no. Non voglio diventare pazzo. E allora sono pronti i cavalli? Andiamo, ragazzo mio. Pazzo no, pazzo no.

MATTO La pazzia dell'uomo saggio è messa a nudo dai colpi che il pazzo mena all'impazzata. Zio Lear, zio Lear, aspetta - prendi con te anche il tuo matto.

LEAR

ATTO II °

LEAR

EDMUND Ho saputo che il duca di Cornovaglia e sua moglie Regana verranno qui stasera, al castello di mio padre. Benissimo! E' un filo che s'intreccia da sé nella mia rete. Rapidità e fortuna, ora tocca a voi. Edgar, devo parlarti. Vieni giù! Edgar, mi senti? (entra Edgar) Devi fuggire, Edgar, subito. Adesso è notte, e hai il vantaggio del buio. Non hai mai detto niente contro il duca di Cornovaglia, o contro sua moglie? Arrivano da noi questa notte. Pensaci bene.

EDGAR Ma no, sono sicuro. Mai un parola.

EDMUND Attento! Sento che viene nostro padre. Scusami - ma dobbiamo fingere di batterci. Tira fuori la spada - forza, ora! (forte) Arrenditi! Vieni davanti a mio padre! Luce, fate luce! (piano) Scappa, fratello! (forte) Delle torce, portate delle torce! (piano) Addio dunque, fuggi! (Edgar esce) Un po' di sangue cavato dalle mie vene - e crederanno tutti che ho resistito coraggiosamente al suo agguato. (forte) Padre, padre! Fermatelo! Aiuto!

GLOSTER Edmund! Dov'è quella canaglia?

EDMUND Stava qui al buio, con la spada in mano. Mormorava incantesimi maligni, invocando la luna di proteggerlo, come un amante.

GLOSTER Ma dov'è adesso?

EDMUND Guarda, padre - del sangue.
GLOSTER Dov'è quella canaglia, Edmund?

EDMUND E' fuggito da quella parte, signore, quando si è accorto che non sarebbe mai riuscito.

GLOSTER Non sarebbe mai riuscito a fare cosa?

EDMUND Voleva convincermi di uccidervi, padre. Ma io gli ho risposto che gli dei vendicatori fanno cadere tutti i loro fulmini sui parricidi; e cercavo di spiegargli che un figlio è legato al padre con sacri legami. Lui non mi ascoltava neppure - e quando ha capito che mi ribellavo ai suoi piani contro natura, mi si è gettato contro e con la sua spada mi ha ferito al braccio.

GLOSTER Può scappare lontano quanto vuole - non riuscirà a nascondersi. Lo farò mettere al bando; e quando lo scovano, per lui sarà finita. Quanto a te, Edmund, hai dimostrato con la tua lealtà che la natura ti ha fatto mio figlio. Sarai tu l'unico erede di tutte le mie terre.

EDMUND Padre mio!
CORNOVAGLIA Mio nobile amico! Sono appena arrivato, e subito sento notizie strane.

GLOSTER Signore, il mio vecchio cuore è spezzato - è spezzato.

REGANA E' vero, dunque? Il ragazzo prediletto da mio padre, il vostro Edgar - ha attentato alla vostra vita?

GLOSTER E' la mia vergogna, signora - potessi annegarla nel fondo del mio cuore.
REGANA Non ci sarà una pena abbastanza dura per lui. Ma vostro figlio - non stava sempre insieme a quei cavalieri ribelli, che mio padre si tiene intorno?

EDMUND Sì, signora; mio fratello Edgar era uno di quella compagnia.

REGANA Non c'è da stupirsi, allora. Sono loro che gli hanno messo in testa di uccidere il vec-

LEAR

chio padre, per impadronirsi dei suoi averi e poterli sperperare tranquillamente. Sono delinquenti - l'ho appreso oggi da mia sorella Gonerilla: in casa mia non metteranno piede.

CORNOVAGLIA No, Regana, sta sicura. Edmund, vi siete comportato veramente da figlio con vostro padre. Di persone sincere e leali avremo grande bisogno in futuro: volete essere voi il primo?

EDMUND Vi servirò fedelmente, signore, in ogni occasione.

CORNOVAGLIA Voi vi chiederete, nobile Gloster, perché siamo venuti a trovarvi -

REGANA - a un'ora così strana, attraversando la buia cruna della notte. Ci sono fatti gravi, su cui vogliamo il vostro consiglio. Mi ha scritto mio padre, e mi ha scritto mia sorella: ci sono contrasti tra loro. I loro inviati ci hanno seguito qui, e attendono la mia risposta. Amico nostro, vecchio e buon amico, ridate coraggio al vostro cuore, e donate il vostro prezioso consiglio alla nostra necessità.

GLOSTER Sono al vostro servizio. Miei sovrani, siate i benvenuti nella mia casa.

LEAR

LEAR Ma perché? Perché sono partiti in tutta fretta dalla loro reggia per venire qui al castello di Gloster? E noi dietro, a seguirli - anche noi da Gloster. E il mio uomo dov'è? Cosa ne hanno fatto del mio messaggero?

KENT Salute a te, nobile padrone.

LEAR Ah, sei qui? Ma cos'è? Stai giocando con questa vergogna?

KENT No, mio signore. Ho viaggiato a lungo, e le mie gambe erano stanche. Così mi hanno disteso qui per farle riposare.

MATTO Ah, ah! Guarda che calze dure gli hanno messo addosso. I cavalli si legano per la testa, i cani e gli orsi per il collo, le scimmie per le reni, e gli uomini per le gambe. Quando uno si dà troppo da fare con le gambe, finisce per portare calzerotti di legno.

LEAR Chi ti ha sistemato così? Non sapevano chi sei, e chi ti ha mandato?

KENT Sono stati tutti e due: vostro genero e vostra figlia.

LEAR No.

KENT Sì.

LEAR No, dico io.

KENT E io dico sì.
MATTO E anch'io dico sì!

LEAR No, no - loro non lo farebbero mai.
KENT E invece lo hanno fatto.

LEAR Loro non avrebbero osato: no, non potevano, non volevano certo farlo. Ero io, il re, a mandarti qui.

KENT Mio signore, mi ero appena inginocchiato per consegnare la tua lettera a tua figlia Regana, quando è arrivato un corriere tutto sudato e ansimante, mandato da Gonerilla con un messaggio per loro. L'hanno letto, e subito sono montati a cavallo ordinandomi di seguirli - e durante tutto il viaggio mi guardavano male. Siamo arrivati qui, al castello di Gloster; ed ecco che trovo ancora quel corriere di Gonerilla - ve lo ricordate, quell'Oswald che era stato tanto insolente con voi? Proprio lui - a vederlo mi è tornata tutta la rabbia di allora: l'ho insultato, e lui ha cominciato a gridare pieno di spavento. Insomma - ha messo in agitazione tutta la casa: e vostra figlia ha pensato che la mia colpa meritasse questa vergogna.

MATTO Se le ocche selvatiche volano da queste parti, vuol dire che l'inverno non è ancora pas-sato,

LEAR

Ai padri pieni di tasche i figli donano tutto il cuore, ma i padri coperti di stracci fanno ciechi i figli loro. E la fortuna è una puttana accorta: al povero sbatte in faccia la sua porta.

LEAR Le doglie premono contro il mio cuore: sta giù, tu sei un male che tocca solo alle madri. In basso è il tuo posto, non salire al mio cuore. nel petto. Voglio parlare con mia figlia. (esce)

KENT Come mai sono così pochi i cavalieri al seguito del re?

MATTO Ecco, se ti avessero messo in ceppi per questa domanda, te lo saresti davvero meritato.

KENT Perché, matto?

MATTO Ti manderemo a scuola da una formica, così imparerai che d'inverno non bisogna darsi da fare. Tutta la gente che va dietro al suo naso si lascia guidare dagli occhi, tranne i ciechi; ma quando uno puzza, non c'è un naso su cento che non se ne accorga. Se una gran ruota precipita da una collina, tu molli la presa: a seguirla ti romperai il collo. Ma dal carro che sale, tu fatti rimorchiare - e arriverai in cima. Questo è il consiglio del matto: e se un saggio ti dà un consiglio migliore, restituisci a me il mio. Eh sì - è un vero peccato che i pazzi non possano parlare saggiamente di ciò che gli uomini saggi fanno pazzamente. Quel tale che con guadagno ti sta accanto e ti vien dietro perché l'usanza è questa, ti lascerà se la grandine cadrà dall'alto. Ma io resisto qui nella tempesta: il matto resta anche se il saggio altrove volerà. Matto è la canaglia che fugge via lontano: non son canaglie i matti, perdiana; che stan qua.

KENT Dove hai imparato tutto questo, matto?

MATTO Non certo in catene, matto. (rientra Lear con Gloster)

LEAR Sono malati, sono stanchi, loro hanno viaggiato tutta la notte! Fatti dare una risposta migliore, Gloster.

GLOSTER Signore, voi conoscete il carattere orgoglioso del duca.

LEAR Il carattere orgoglioso del duca - ma cosa dici? Gloster, voglio parlare con mia figlia e con suo marito.

GLOSTER D'accordo, mio signore - li ho informati.

LEAR Informati, loro? Ma tu - nella tua mente entra quello che io dico?

GLOSTER Sì, mio signore.

LEAR E' il re che vuole parlare con Cornovaglia, è il padre amato che vuol parlare con sua figlia. E' un ordine, e devono obbedire - di questo sono informati? Di' al tuo orgoglioso duca che - ma no, non ancora! Avrò pazienza: forse è vero che non sta bene, e la malattia fa trascurare tutti i doveri. Ma no, no - non è così. Maledetta la mia corona! (guardando Kent) Perché il mio uomo si trova in questo stato? Voglio parlare con il duca e con mia figlia, subito, immediatamente. Devono venire qui, e ascoltarmi - altrimenti mi metterò a battere il tamburo davanti alla loro porta fino a uccidere per sempre il loro sonno.

GLOSTER Vado a chiamarli. Vorrei che tra voi vi fosse pace - sempre. (esce)

LEAR Calmati cuore mio, mio cuore che ti gonfi come il mare - ma calmati ora: giù, giù.

MATTO Sgridalo il tuo cuore, zietto, fa' come la cuoca che gettava le anguille vive nella farina. Un bel colpo sulla zucca col bastone, gridando "Giù, giù". (entrano Cornovaglia, Regana e Gloster)

CORNOVAGLIA Salute a Vostra Grazia.

LEAR

REGANA Sono contenta di vedere Vostra Altezza.

LEAR Lo credo bene, Regana. Se tu non fossi contenta di vedermi, io dovrei divorziare dalla tomba di tua madre, perché là dentro sarebbe sepolta un'adultera. (a Kent) Ah, sei libero, finalmente? Di questo parleremo poi - adesso va' via. Amata Regana, tua sorella è crudele. O Regana, la sua ingratitudine me l'ha inchiodata qui, in mezzo al petto - e ora come un avvoltoio mi divora il cuore. Tu non puoi immaginare che cattiveria - o Regana, Regana!

REGANA Vi prego, mio signore, calmatevi. Non posso credere che mia sorella voglia sottrarsi ai suoi obblighi. Può darsi, signore, che lei abbia messo un freno agli eccessi del vostro seguito: ma aveva buone ragioni per fare così - e io non la critico, perché non è lei che manca al suo dovere: questa è la mia idea.

LEAR Che cosa vuoi dire? Spiegati.

REGANA Voi siete vecchio, signore: in voi la natura è giunta al suo limite estremo. Dovreste essere guidato da qualche persona di buon senso, che capisce come state - meglio di voi stesso. Dunque vi prego: ritornate da mia sorella - e ditele che le avete fatto torto, signore.

LEAR Chiederle perdono, io? Ecco una bella scena per tutta la famiglia. "Figlia beneamata, confesso che sono vecchio, e la vecchiaia è una mercanzia inutile. In ginocchio ti chiedo l'elemosina: abbi la bontà di darmi uno straccio di vestito un po' di paglia per il letto e un tozzo di pane da mangiare".

REGANA Basta, signore: non date spettacolo con queste scene volgari. Ritornate da mia sorella.

LEAR No, Regana, mai. Mi ha mutilato di metà del mio seguito, ha fissato uno sguardo buio sopra me. Tutte le vendette di cui trabocca il cielo cadano sulla sua testa piena di ingratitudine.

CORNOVAGLIA Vergogna, signore, vergogna.

REGANA Ditemi, signore, devo aspettarmi anch'io lo stesso augurio, quando la vostra ira dis-sennata verrà contro di me?

LEAR No, Regana, mai. Il tuo cuore è dolce, e non si lascerà mai vincere dalla crudeltà. La tua sorella ha occhi di belva, occhi feroci; ma i tuoi occhi no, non sono così - i tuoi non graffiano, sono occhi che guariscono, che danno conforto. Non è della tua natura negarmi i miei onesti piaceri, ridurre il mio seguito, sottrarmi quel poco che ora mi spetta. No, Regana - quella metà del mio regno che ti ho assegnato in dote, tu non l'hai dimenticata.

REGANA Mio buon signore, concludiamo - si fa tardi.

LEAR Chi ha messo in catene il mio uomo? Chi ha osato fare questo? Regana, voglio sperare che tu non ne sapessi nulla. (entra Gonerilla) Ma chi arriva qui? O cielo, se tu stesso sei vecchio come quest'uomo che ti invoca - vieni tu in mio aiuto! (a Gonerilla) Non hai vergogna di fissare i tuoi occhi nei miei? E tu, Regana, prendi la sua mano nella tua?

GONERILLA Perché non dovrebbe, signore? Che male ho fatto io? Non sempre è un male ciò che offende il delirio di un vecchio.

LEAR Mio petto, come puoi resistere ai colpi di questo cuore impazzito? Chi ha messo in cate-ne il mio uomo?

CORNOVAGLIA L'ho messo io, signore; e meritava di peggio.

LEAR Voi? Siete stato voi?

REGANA Vi prego, padre; voi siete debole, non fingete di avere la forza di un tempo. Ritornate da mia sorella, e state da lei fino allo scadere del mese. Congedate metà della vostra gente; e poi verrete da me.

LEAR Cosa hai detto? Ritornare da lei e congedare metà del mio seguito? No, mai. Piuttosto rinuncio a tutte le cose del mondo - andrò per le strade come un vagabondo, e i miei compagni contro la violenza del cielo saranno il lupo e la civetta. Preferisco sentire nella mia carne il morso crudele della povertà - ma tornare da lei, no, mai!

GONERILLA	Come preferite.
LEAR	Ti prego, figlia, non farmi impazzire. Io non ti darò più fastidio, bambina mia - addio. Non ci incontreremo mai più, e mai più gli occhi di uno vedranno il viso dell'altro. Pentiti quando vuoi: scegli tu il tempo per diventare più umana. Io avrò pazienza - io starò con Regana, io e i miei cento cavalieri.
REGANA	Un momento, signore, non è possibile. Io non vi aspettavo ancora, e non sono preparata per accogliervi degnamente. Ascoltate mia sorella. E poi, cinquanta cavalieri non vi bastano? Che ve ne fate? Anche cinquanta sono tanti: sono una spesa, e un pericolo.
GONERILLA	Potreste farvi assistere dai miei servi e da quelli di mia sorella
REGANA	Perché no, padre mio? Sarebbe meglio, per tutti. Ma se proprio volete venire da me, vi raccomando di non portare con voi più di venticinque cavalieri: io non ho intenzione di ospitarne neppure uno di più.
LEAR	Io vi ho dato tutto.
REGANA	Ed era tempo di farlo.
LEAR	Mi sono messo nelle vostre mani, ho rinunciato a ogni mio potere. C'era una sola condizione: volevo tenermi un seguito di cento cavalieri. E ora dovrei venire da te soltanto con venticinque - hai detto così, Regana.
REGANA	E lo ripeto, signor mio. Non uno di più, a casa mia.
LEAR	(a Gonerilla) Verro da te. Cinquanta è il doppio di venticinque, e il tuo amore è il doppio del suo.
GONERILLA	Forse non avete capito, signore: che bisogno c'è di un seguito di venticinque persone, oppure di dieci, o di cinque, quando in una casa tutti hanno l'ordine di servirvi?
REGANA	Certo - che bisogno avete anche di un solo cavaliere? Ragionate, signore.
LEAR	Misurate tutto con la ragione, voi, anche il bisogno. No, non è così. Anche il più disperato dei nostri mendicanti possiede sempre, nella sua miseria, qualcosa di superfluo. Concedi alla natura solo lo stretto necessario per esistere - e la vita dell'uomo varrà come quella di una bestia. Tu sei una gentildonna: se tutta l'eleganza stesse nell'andare caldi, che bisogno avresti dei tuoi elegantissimi vestiti, che di caldo ne tengono ben poco. Ma il vero bisogno - o cieli, se siete voi a scatenare il cuore di queste donne contro il loro padre, allora non avvilitemi, non umiliatemi al punto di farmi sopportare tutto questo senza ribellarmi. No, no, streghe, errore della natura, germi di cancrena cresciuti nel mio cuore: io saprò vendicarmi di voi due, e allora tutto il mondo vedrà... Io farò cose tremende... Cose che... Non so ancora quali... Ma saranno cose che spargeranno terrore sulla terra. Voi credete che io pianga? No, non piango, non voglio piangere. Di ragioni ne ho tante; ma prima che io pianga, questo mio cuore esploderà in centomila urlì, come se a scoppiare fosse il mondo intero. Matto, matto mio caro, sto diventando pazzo - portami via con te, ti prego, portami via. (esce)
CORNOVAGLIA	Entriamo in casa - viene la tempesta.
REGANA	Questa casa è piccola; non c'è posto per il vecchio con tutto il suo seguito.
GONERILLA	E' colpa sua. Un letto l'aveva, ed è stato lui stesso a rifiutarlo. Adesso proverà il sapore della sua follia.
GLOSTER	Ma è il nostro re. E' notte ormai, e soffia un vento rabbioso che gela la terra. Tutt'intorno non c'è riparo, solo qualche cespuglio, per miglia e miglia.
REGANA	Signore, per questi vecchi testardi l'unica lezione sono i mali che si tirano addosso. Sbarrate le porte: insieme a lui c'è una schiera di disperati.
GONERILLA	Dobbiamo essere prudenti.
CORNOVAGLIA	Sarà una notte spaventosa, questa. Ripariamoci dalla tempesta.
GLOSTER	Povero Lear, povero mio re.

ATTO III °	
LEAR	Soffiate, venti, squarciatevi le guance! Lacerate il cielo! Gettate la terra nel profondo del mare, e sollevate le onde rabbiose fino a cancellare ogni vita dal mondo! Uragani e cateratte del cielo, vomitate la vostra furia fino a sommergere i nostri campanili, annegate i galli di ferro sulle loro cime! Fulmini di zolfo veloci come il pensiero, incederite questa mia testa bianca! E tu, tuono che fai tremare l'universo, schiaccia con un sol colpo il ventre rotondo del mondo! Spezza gli stampi della natura, distruggi tutti i semi da cui nasce l'uomo, questa bestia ingrata.
MATTO	Nonnetto, l'acqua puttana dell'ipocrisia nella casa asciutta delle tue figlie è meglio di quest'acqua piovana sotto il cielo in tempesta. Ti prego nonnetto, torniamo dentro - e chiedi alle tue figlie la loro benedizione. Questa è una notte che non ha pietà di nessuno - né dei saggi né dei matti.
LEAR	Urla con tutte le tue viscere, mia tempesta! Sputa tutto il tuo fuoco, rovescia tutta la tua acqua. Pioggia, vento, tuono, fulmini: voi non siete figli miei, io non vi accuso di ingratitudine - a voi non ho donato il mio regno. Voi non mi dovette obbedienza; e allora avanti, scatenate i vostri eserciti furibondi contro questa mia povera testa indifesa e stanca. Ma forse voi siete i servi delle mie figlie crudeli. Questa è la vostra infamia.
MATTO	Chi ha una casa dove mettere una testa, lui sì che ha la testa a posto. I coglioni che vogliono aver casa prima che abbia una casa la testa, di pulci e pidocchi la vedranno invasa e con la miseria faranno una gran festa. Se c'è un uomo che al posto del cuore sceglie di metterci il ditone del piede, quando ha un callo morirà di gran dolore. Chi è là?
KENT	Non vedi? Re Lear e un paio di mutande: come dire un uomo saggio e un matto - un matto che con i suoi giochi vorrebbe cavar fuori il dolore dal cuore straziato del suo re. Vieni... Vieni...
KENT	Ahimé, signore, siete qui - voi? Neppure le creature della notte amano una notte come questa. La furia dei cieli spaventa i vagabondi del buio e li rinchiede nelle loro tane. E voi restate qui? La natura dell'uomo non può resistere a tanta violenza e a tanta angoscia.
LEAR	Sono i grandi dèi del cielo che hanno inscenato questo orribile tumulto sopra le nostre teste, perché vogliono stanare i loro nemici. Trema, tu scellerato, che nel buio del tuo cuore rinchiedi delitti sfuggiti alla giustizia. Nasconditi, mano sporca di sangue, lingua che hai giurato il falso. Nasconditi, uomo, che fingi la virtù e vivi nel peccato! E voi tutti, delitti nascosti alla vista degli uomini, squarciate i sipari che vi chiudono nell'ombra, e implorate pietà da questi tremendi accusatori mandati dal cielo. Ma io, io il delitto l'ho sofferto, non l'ho commesso.
KENT	Mio buon signore, venite, qui vicino c'è una capanna: sarà la vostra amica contro la tempesta. Riparatevi là dentro.
LEAR	Il mio cervello comincia a perdersi.
MATTO	Chi di cervello ha ancora un briciolo in testa ehi-ho ehi-ho, quando infuria la tempesta del poco che possiede deve essere contento, anche se tutti i giorni c'è pioggia e tira vento.
LEAR	Come hai ragione - mia dolce canaglia, c'è ancora un angolo nel mio cuore che sta in pena per te. Hai freddo? Ho tanto freddo anch'io.
MATTO	In una notte come questa, solo i matti e gli infelici vedono ancora miracoli, sul palcoscenico della vita.
<div>❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖</div>	
EDGAR	Non devo più mostrare la mia vera faccia - c'è un bando contro di me. Ma la fortuna mi è stata amica: mi sono nascosto in questa grotta, e così sono sfuggito alla caccia

	di chi mi vuole morto. Ora, per salvare la mia vita, non sono più Edgar - e ho deciso di truccarmi nell'aspetto più ripugnante e spaventoso. Mi sono buttato intorno ai fianchi uno straccio, e coprirò il mio volto con una maschera di sporcizia, mi sono riempito i capelli di nodi come se ci fossero passate le streghe: e così la gente vedrà soltanto un uomo nudo che affronta i venti e la violenza del cielo. Ci sono tanti come me in questo paese, che portano in giro quest'orribile spettacolo nelle fattorie sperdute fra i campi e nei villaggi più poveri: i mendicanti di Beldam che con urla bestiali si infilzano nelle braccia nude spille, chegge di legno, aghi, punte di rosmarino e fanno dei discorsi da pazzi, oppure si mettono a pregare, chiedendo la carità: "Tom, povero Tom!" Ecco - d'ora in poi io sarò il povero Tom. Essere lui è ancora qualcosa - ma come Edgar non sono più nulla. Tom, il povero Tom... Fate la carità al povero Tom!
<div>❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖</div>	
KENT	Ecco la capanna, mio buon signore - entrate. Questa notte è troppo violenta, perché la natura umana possa resistere.
LEAR	Lasciatemi solo.
KENT	Mio buon signore, entrate qui.
LEAR	Ma tu vuoi spezzare il mio cuore?
KENT	Vorrei piuttosto spezzare il mio. Mio buon signore, entrate.
LEAR	Ti prego, mettiti tu al riparo. (al Matto) E anche tu, ragazzo, entra lì dentro. Lasciatemi solo - io voglio pregare qui fuori, poi dormirò. Voi povere creature miserabili e nude, che soffrite sotto i colpi di questa tempesta senza pietà, come possono le vostre teste senza un tetto e i vostri fianchi affamati, i vostri stracci pieni di buchi e di finestre - come possono difendervi da un tempo così crudele? Troppo poco ho pensato agli infelici come voi, a tutto quello che vi fa soffrire. Orgoglioso re vissuto nel lusso, ora bevi tu questa medicina. Fa' provare al tuo corpo il male di chi vive nella miseria; così imparerai a scuotere via il superfluo e lo darai a loro - e forse insegnerai ai cieli a essere più giusti.
EDGAR	Un braccio e mezzo di fondo, un braccio e mezzo. Il povero Tom annega!
MATTO	Aiuto, aiuto! Non entrare, c'è uno spirito.
KENT	Chi c'è lì dentro?
MATTO	Uno spirito, uno spirito! Dice che si chiama Tom.
KENT	Chi sei? Perché ti nascondi nella paglia?
MATTO	Vieni... Vieni anche tu con noi.
EDGAR	Via! Il diavolo schifoso, mi viene dietro! Che vento gelato! Senti come soffia tra i rovi del biancospino. Chi dà qualcosa al povero Tom? Tom ha freddo. O-dodi-dodi-dodi. Dio ti protegga dai turbini del vento, dall'influsso delle stelle e dal contagio della peste. Fate un po' di carità al povero Tom, il diavolo schifoso lo tormenta. Prendilo, è lì, adesso lì, no lì, lì.
LEAR	Le sue figlie lo hanno ridotto così! Non potevi tenerti qualcosa per te? Hai voluto dare proprio tutto a loro?
MATTO	Ma no, una coperta se l'è tenuta - per non farci diventare rossi di vergogna.
LEAR	Tutte le piaghe che il cielo sospende sopra le colpe degli uomini cadano sulle tue figlie ingrata.
KENT	Quest'uomo non ha figlie, signore.
LEAR	A morte, traditore. Nulla può aver ridotto un uomo in questa miseria - soltanto le sue figlie che non lo amano.
EDGAR	Pellicozzo se ne stava sopra il monte Pellicozzo - tralalà, tralalà, tralalà.

MATTO	Questa notte di tempesta ci farà diventare tutti matti.
EDGAR	Fuggi il diavolo schifoso. Vade retro, Satana. Tom ha freddo, Tom ha freddo.
LEAR	L'uomo non è niente più di quest'uomo, allora? Ragioniamo. Tu non devi niente a nessuno: tu non hai vesti e quindi non sei debitore della seta al baco, né della lana alla pecora, né del profumo ai fiori. Ecco: tre di noi sono adulterati, tu solo sei puro. Tu sei la cosa stessa. Senza le sue maschere l'uomo non è niente di più che un povero animale a due zampe, nudo come te. E allora, via, via, tutta questa roba presa in prestito. Via.
MATTO	Ti prego, zietto, sta calmo; è una notte troppo bagnata per nuotarci dentro senza vestiti. Guarda, sta arrivando un fuoco con le gambe. (Entra Gloster con una torcia)
EDGAR	Eccolo, è il diavolo schifoso. Vade retro, vade retro, Satana. Non ti basta il male che ho addosso?
KENT	Chi è là? Chi cercate?
GLOSTER	E voi chi siete? Come vi chiamate?
EDGAR	E' il povero Tom - il povero Tom che scacciano a frustate da una parrocchia all'altra, e lo buttano in galera. Lui mangia le rane dei fossi, i rospi, i girini, le lucertole e le bisce. Attenti a quello che mi insegue. Basta, Smulkin, basta, demonio! Buono, sta buono.
GLOSTER	Ma signore - non avete una compagnia migliore di questa?
EDGAR	Il povero Tom ha freddo.
GLOSTER	Venite con me, mio re. Non sono capace di obbedire agli ordini crudeli delle vostre figlie. Mi hanno comandato di sbarrare le porte della mia casa, e di lasciarvi in preda a questa notte spietata; ma io vi porterò dove sono pronti per voi un fuoco e del cibo.
LEAR	Lasciatemi prima discutere con questo insigne filosofo. Qual è la causa del tuono?
KENT	Mio buon signore, accettate la sua offerta. Andate a casa sua.
LEAR	Voglio scambiare qualche parola con questo sapiente Tebano. Quali sono i vostri studi?
EDGAR	Come difendersi dal diavolo, e come sterminare i pidocchi. Ciack, ciack, ciack, ciack.
LEAR	Posso farvi allora una domanda in privato, illustre maestro?
KENT	(a Gloster) Insistete ancora, signore, fate che venga con voi. La pazzia comincia a distruggere la sua mente.
GLOSTER	Non possiamo farci nulla, né noi, né lui - le sue figlie vogliono la sua morte. Ah quel povero Kent - lui aveva predetto tutto questo: lui era buono, e l'amava, e ora è in esilio. Tu dici che il re diventa pazzo: io stesso, amico mio, sono quasi impazzito dal dolore. Avevo un figlio, che voleva la mia morte; e l'ho strappato dal mio cuore. Che notte è questa! Vi supplico, signore, andiamo.
LEAR	Perdonatemi, signore. (a Edgar) Nobile filosofo, concedetemi la vostra compagnia.
EDGAR	Tom ha freddo.
GLOSTER	Su, brav'uomo, entra nella capanna: lì fa un po' più caldo.
LEAR	No, andiamo tutti insieme.
KENT	Da questa parte, signore.
LEAR	Sì, ma con lui! Voglio restare con il mio filosofo. Vieni, mio sapiente ateniese. In marcia.
GLOSTER	Non più parole, non più parole. Solo silenzio, ora.
MATTO	Questa è proprio una notte tagliarda, capace di congelare anche i calori di una puttana. Ma prima di andarmene voglio fare una profezia. Quando i preti non rispettano il verbo divino e gli osti usano l'acqua per fare il vino, quando i signori fanno i sarti e cuciono le gonne, e invece degli eretici sul rogo va chi ama le donne,

Parte seconda

Atto IV

Atto IV °

MATTO (Vecchio)

Il mondo è tutto un teatro: gli uomini e le donne, tutti, non sono altro che attori – e come gli attori hanno le loro uscite di scena e le loro entrate.

GLOSTER

Via, va’ via di qui. Lasciami solo. Vattene, mio buon amico, tu non puoi aiutarmi. A me il tuo aiuto non serve – e per te è solo un pericolo.

MATTO (Vecchio)

Mio buon signore, ho lavorato sulla tua terra, e prima su quella di tuo padre – da ottant’anni. Da solo non puoi trovare la via. Ti prego, lascia che ti guidi.

GLOSTER

Io non ho nessuna via – per questo non ho bisogno di occhi. Una volta ci vedevo, e mi sono perduto. Edgar, figlio mio, tu sei stato l’esca innocente per ingannare la follia di tuo padre! Se un’ultima volta potessi vederti, con queste mie mani – mi parrebbe di avere ancora la luce degli occhi.

EDGAR

(a parte) Essere il peggio – la cosa più bassa, più avvilita dalla fortuna! Ma almeno, il peggio non può aspettarsi altro dal futuro che un sorriso. Benedetta te, dunque, aria senza sostanza che io abbraccio! Tu non mi prometti nulla.

MATTO (Vecchio)

Chi viene?

EDGAR

(a parte) Mio padre! Mio padre, con gli occhi come il vestito di un matto – rossi, rossi e bianchi. Mondo, mondo – o mondo! Nessuno può dire di essere arrivato al peggio.

MATTO (Vecchio)

E’ Tom, il povero pazzo. Amico, dove vai?

GLOSTER

E’ un mendicante?

MATTO (Vecchio)

E’ un pazzo – e anche un mendicante.

GLOSTER

Durante la tempesta, l’altra notte, ho visto una creatura come lui, e ho pensato che l’uomo non è altro che un verme su questa terra. E alla mente mi veniva sempre mio figlio, il mio figlio vero; eppure in quel momento il mio cuore non lo amava – ma poi ho saputo tante altre cose. Per gli dèi noi siamo come mosche: nient’altro che mosche in mano ai ragazzi per i loro giochi crudeli – e loro ci torturano per divertirsi.

EDGAR

(a parte) Padre mio, non avrei dovuto lasciarti mai. Ma come sarà successo? Che brutto mestiere, fare il buffone davanti al dolore. (forte) Dio ti benedica, padrone!

GLOSTER

Ecco, sì, è proprio la sua voce, la riconosco. E’ quel ragazzo che va in giro nudo?
MATTO (Vecchio)

Sì, signore.

GLOSTER

Allora, ti prego, va’ via di qui. E se vuoi fare qualcosa per me, raggiungici sulla strada di Dover e porta qualcosa da coprirsi a quest’anima nuda – voglio chiedergli se mi farà da guida.

MATTO (Vecchio)

Attento, signore, è pazzo.

GLOSTER

E’ la maledizione dei nostri tempi, che siano i pazzi a guidare i ciechi. Fa’ come ti chiedo; e se mi vuoi bene, vattene – lasciami solo con lui.

MATTO (Vecchio)

Gli porterò il mantello migliore che ho – e che gli dèi proteggano tutti e due.

GLOSTER

Ehi tu, anima nuda.

EDGAR

Il povero Tom ha freddo – (a parte) come farò?

GLOSTER

Vieni qui, amico mio.

EDGAR

(a parte) Eppure devo farlo. (forte) Benedetti i tuoi occhi – ma c’è tanto sangue.

GLOSTER

La sai la strada per Dover?

EDGAR

Tutti i gradini e tutte le porte conosco, dove si va a piedi e dove si va a cavallo: ma per la paura Tom ha perduto il cervello. Dal diavolo schifoso tieniti lontano, tu che sei figlio di un uomo buono. Che tu sia benedetto, padrone!

GLOSTER

Tieni, prendi questa borsa – povera creatura, che le piaghe del cielo hanno così umiliato. La mia disgrazia ora ti rende meno infelice – almeno questo. Cieli, fate sentire il vostro potere a chi vive in mezzo ai piaceri e mette la legge al proprio servizio – e non vede con gli occhi perché non ha cuore. Dividete voi secondo giustizia, fate che nessuno abbia troppo – e così ogni uomo avrà ciò che spetta all’uomo. Conosci Dover?

EDGAR

Sì, signore.

GLOSTER

C’è una scogliera tutta bianca, con una testa altissima di roccia che guarda spaventosamente nel vuoto. Portami proprio sulla cima: là, io non avrò più bisogno di una guida.

EDGAR

Dammi la mano.

MATTO (Vecchio)

Infelice Gloster – Tom, il povero pazzo, sarà la tua vista.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

GONERILLA

Dov’è il tuo padrone? E’ strano che il mio tenero marito non mi sia venuto incontro. Cosa ne sai tu, Oswald?

OSWALD

E’ in casa, signora; ma non è più lui. Non ho mai visto un uomo diventare tanto diverso. Gli ho detto che a Dover è sbarcato l’esercito francese – e lui ha sorriso. L’ho avvisato del vostro arrivo – e ha risposto “Tanto peggio”. Gli ho raccontato il tradimento di Gloster e la lealtà di suo figlio Edmund – e lui mi ha ribattuto che sono uno sciocco e che capisco tutto alla rovescia.

GONERILLA

E’ la vigliaccheria del suo cuore, sempre pieno di paura. (a Edmund) Forse si compie il nostro desiderio, Edmund. Ma ora devi tornare da mia sorella, e condurre qui l’esercito di Cornovaglia. A casa mia è venuto il momento di scambiare le parti: a mio marito il ricamo, a me la spada. Questo bacio, se sapesse dirti tutto, ti solleverebbe fino al cielo: pensaci – se avrai il coraggio. E buona fortuna.

EDMUND

Sono tuo fino all’ultimo spasimo. (esce)

GONERILLA

Mio caro Edmund! Che differenza fra un uomo e l’altro: tu meriti il desiderio di una donna, e nel mio letto c’è un pagliaccio. (entra Albany) Eccovi finalmente. Solo un fischio mi merito, secondo voi – come un cane!

ALBANY

No, Gonerilla, neanche quello. Tu vali meno della polvere che il vento insolente ti butta in faccia. Ho paura di te: non si ha fiducia in una natura che rinnega il proprio sangue.

GONERILLA

Basta così, la tua è la predica di un idiota.

ALBANY

Saggezza e pietà sembrano viltà ai vili; e a un’anima come la tua piace solo ciò che è marcio. Che cosa avete fatto di vostro padre? Come tigrì l’avete trattato, non come figlie. Se i cieli non mandano subito i loro tremendi castighi a punire questi delitti infami, gli uomini finiranno per sbranarsi a vicenda come mostri dei più profondi abissi.

GONERILLA

Del latte, ecco cos’hai nelle vene. I tuoi occhi non ti servono neppure per vedere la differenza fra l’onore e la debolezza. Ma dove sono i nostri tamburi? Viene il re di Francia a portare guerra, con tutte le sue bandiere – e questa terra rimane muta. Tu non sei

altro che uno sciocco impotente.

ALBANY

E tu sei un demonio in aspetto di donna – solo questo ti difende; altrimenti le mie mani ti spezzerebbero le ossa.

GONERILLA

O dèi benedetti, finalmente un po’ di virilità. (entra Oswald)

OSWALD

Notizie tremende, signori! Il duca di Cornovaglia è morto.

GONERILLA OSWALD

Come dici? Il duca di Cornovaglia – E’ morto. E’ stato assassinato. Aveva strappato gli occhi al vecchio Gloster, per punirlo di congiurare con vostro padre e con gli invasori della nostra terra; e un servo di cuore tenero l’ha ucciso.

ALBANY

Allora esistete, dèi, per fare rapida giustizia dei nostri delitti. Povero Gloster, vecchio fedele! Ora tu sei cieco – ma io vivo, e vendicherò i tuoi occhi e l’amore per il tuo re. (esce)

OSWALD

Ecco una lettera di vostra sorella, signora. Dovete rispondere subito.

GONERILLA

Il duca di Cornovaglia è morto, dunque mia sorella è vedova; e Edmund, il mio Edmund, è con lei – c’è pericolo che tutti i castelli delle mie voglie finiscano per crollare sopra questa mia vita odiosa. (a Oswald) E’ stato un enorme errore strappare gli occhi a Gloster, e avergli poi risparmiato la vita. Ora solleverà contro di noi tutti i cuori. Avremmo bisogno di un amico fedele per liberarlo dalla sua esistenza immersa nelle tenebre. Se qualcuno incontra il traditore cieco e lo toglie di mezzo, avrà la prova della nostra gratitudine.

OSWALD

Potessi trovarlo io, signora! Sarebbe l’occasione per dimostrarvi da che parte sto, nel mondo. Con vostra licenza, la pasta del mio cuore non è diversa dal vostro.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

KENT

Perché il re di Francia è ritornato improvvisamente nel suo paese, affidando il comando al suo maresciallo e ha lasciato qui la regina Cordelia.

MATTO (Gentiluomo)

Per certi affari di stato.

KENT

E Cordelia – come ha appreso la storia triste di suo padre?

MATTO (Gentiluomo)

Io c’ero, signore, mentre leggeva la vostra lettera. Una lacrima dopo l’altra scorreva sul suo volto delicato. Sussurrava “padre mio”, come se questa parola le schiacciasse il cuore – e poi diceva “il mio caro, piccolo matto”, e sorrideva di tenerezza. Avete mai visto piovere quando c’è il sole? Il suo riso e il suo pianto erano uno spettacolo ancora più bello.

KENT

Lear è qui: ma non vuole vederla. A volte, quando uno squarcio di luce rischiera la sua mente, ricorda perché siamo venuti – ma lo trattiene una regale vergogna. Pensa al suo ingiusto furore, che ha strappato la figlia più dolce alla benedizione del padre – e questo è il veleno del suo cuore, questa è la spada che lo trafigge.

MATTO (Gentiluomo)

Ahimé, povero matto Lear – re di tutti i dolori!

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

CORDELIA

E’ lui, è proprio lui! Lo hanno visto poco fa, pazzo come il mare in tempesta, che cantava a gran voce con una corona di erbacce intorno alla fronte. Mandate tutti i soldati a esplorare ogni campo di grano, i prati, i boschi - portatelo da me! Mio dolce padre, è per te che sono qui; per questo il grande re di Francia ha avuto pietà delle mie lacrime tristi. Non per ambizione di conquista abbiamo portato in questa terra le nostre armi, ma per amore. Oh, che io possa presto sentire la tua voce, padre caro, vederti davanti ai miei occhi. Dottore - ma cosa può fare la sapienza degli uomini, per rendergli la ragione che ha perduto?

MATTO (Dottore)

Il sonno è l’alleato della natura, e ci sono molte erbe che hanno il potere di chiudere gli occhi all’angoscia.

CORDELIA

Erbe della terra, amiche di chi soffre, fiorite insieme alle mie lacrime, allora! Ma cercatelo, cercatelo subito, impedito che il suo furore distrugga quella vita che lui non sa più governare. Venite in soccorso alle sventure di un uomo buono.

MATTO (Dottore)

Lo troveremo, dolce Cordelia. Lo adageremo su qualche prato dove serenamente dorme la luna; e lasceremo che l’incanto della musica s’insinui lieve nelle sue orecchie, e gli dia finalmente un po’ di pace. Guarda, gli diremo sottovoce, guarda come il pavimento del cielo è tutto intarsiato di scintille d’oro. Tu vedi la più piccola di quelle stelle lontane? Anch’essa canta come un angelo, con il ritmo eterno del suo movimento; e la sua voce si unisce al coro dei cherubini, al sorriso dei loro occhi. Una tale armonia è in ognuno di noi; ma finché l’anima è prigioniera di questo nostro involucro di fango, noi non la possiamo sentire.

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

GLOSTER

Quando arriveremo in cima al monte?

EDGAR

Stiamo salendo: non vi accorgete? Che fatica!

GLOSTER

A me sembra che andiamo sempre in piano.

EDGAR

Ma come? E’ una salita maledetta. Ascoltate: non sentite l’urlo del mare?

GLOSTER

No, a essere sinceri - non sento proprio nulla.

EDGAR

Forse, per il male degli occhi tutti gli altri vostri sensi sono diventati più deboli.

GLOSTER

Può darsi. Ma mi pare che anche la tua voce sia cambiata - e che ora parli meglio di prima.

EDGAR

Vi sbagliate di grosso, signore. Sono sempre quello di prima - tranne che ora indosso gli abiti che mi ha dato quel vecchio, il vostro servo.

GLOSTER

Sarà - ma a me sembra che ora parli meglio.

EDGAR

Eccoci, signore: siamo arrivati. State attento, fermatevi! Che spavento: mi gira la testa a cacciare gli occhi laggiù in fondo. E’ pieno di corvi e cornacchie che volano a mezz’aria - e sembrano piccoli come scarafaggi. Giù a mezza costa c’è aggrappato un uomo, che raccoglie dell’erba di San Pietro - che mestiere spaventoso! A vederlo non pare più grande della sua testa. Ecco i pescatori, là in fondo; camminano sulla spiaggia e da quassù sembrano tanti piccoli topi; e quella grossa nave maestosa ancorata al largo non pare più grande della sua scialuppa, e la sua scialuppa pare come un boa - è tanto piccola che si fa fatica a vederla. Il fragore delle onde che si rompono contro la scogliera bianca, da qui non possiamo sentirlo, tanto è lontano. No, non voglio più guardare - mi si confonde la vista, ho paura di cadere giù a capofitto.

GLOSTER

Fammi venire al tuo posto.

EDGAR

Datemi la mano. Adesso siete a un passo dal precipizio. Per tutto l’oro del mondo, non mi metterei a saltare proprio qui.

GLOSTER

Lasciami la mano adesso, e vattene. Che le fate e gli dèi ti aiutino, creatura infelice. Dimmi addio, e va - voglio sentire il tuo passo che si allontana.

EDGAR

Allora addio, mio buon signore - Addio.

GLOSTER

Con tutto il cuore.

EDGAR

Me ne sono andato, signore. Addio.

GLOSTER

O dèi potenti! Io rinuncio a questo mondo, e davanti ai vostri occhi scuoto via da me il peso del mio dolore - con animo rassegnato. Se fossi certo di sopportarlo ancora senza oppormi alla vostra volontà, lascerei ardere fino all’ultimo la tremula candela di

	questa mia povera vita. Se Edgar è vivo, beneditelo voi. Addio. (si lascia cadere a terra)
EDGAR	(a parte) Se fosse stato dove credeva il suo pensiero, adesso non avrebbe più pensieri. Ma è vivo o morto? (forte) Ehi, voi, signore! Amico mio! Mi sentite, signore? Ma perché tace - è morto davvero? Ah no, no, ecco che rinviene. Chi siete voi, signore?
GLOSTER	Via, via, lasciatemi - io sono morto.
EDGAR	Ma allora tu sei fatto di fili di ragno, di piume, di aria! Da quella roccia avresti dovuto sfracellarti come un uovo. Ma tu respiri, sei tutto intero, parli - sei sano e salvo. Dieci alberi di nave, uno sull'altro, non bastano a fare il precipizio da cui sei piombato giù a picco. La tua vita è un miracolo. Parla ancora, ti prego, fammi sentire la tua voce.
GLOSTER	Ma sono caduto o no?
EDGAR	Sì, sì, sei caduto dalla cima spaventosa della scogliera. Guarda lassù in alto: c'è un'allodola che canta - ma da qui non si può sentirla. Su, guarda in alto.
GLOSTER	Non ho più occhi. Alla disperazione è negato persino il conforto di darsi una fine con la morte.
EDGAR	Dammi il braccio. Su - così. Te le senti, le tue gambe? Ecco, adesso sei in piedi. Come va?
GLOSTER	Bene, bene - mi sento anche troppo bene.
EDGAR	Ma è tutto così strano. In cima al precipizio c'era qualcuno che si è staccato da te: chi era?
GLOSTER	Un mendicante. Un disgraziato - come me.
EDGAR	Io vi guardavo da quaggiù; e mi sembrava che i suoi occhi fossero due lune piene. Aveva mille nasi, e delle corna nodose e contorte come le onde del mare quando è battuto dal vento. Era un diavolo, certo. Padre, tu sei un uomo fortunato - devi pensare che gli dèi ti hanno salvato perché ti vogliono bene.
GLOSTER	E' vero, adesso ricordo tutto. Quella cosa di cui parli, io l'avevo preso per un uomo - un povero pazzo. Certo, diceva sempre "il diavolo, il diavolo" - e mi ha condotto lui in quel posto lassù. D'ora in avanti voglio sopportare ogni dolore, finché sia il dolore stesso a gridare "basta!", e a morire.
EDGAR	La tua mente è libera, adesso - potrai sopportare la vita. (entra Lear)
LEAR	No, voi non potete. Non potete arrestarmi perché batto moneta. Non vedete? Io sono il re, il re in persona.
GLOSTER	Chi è che parla?
LEAR	Datemi la mappa del mio regno! Cosa? Cinquanta, venticinque cavalieri? Uno solo? No. Prendete tutti il mio soldo, io vi ho arruolato tutti. Quel bel tipo tiene l'arco come un spaventapasseri. Su, fammi un bel tiro, lungo almeno come il metro di un sarto. Guarda, guarda, un topo. Zitto, zitto - un pezzetto di formaggio, e per lui è finita. Ecco il mio guanto, vi sfido: saprò mostrare la mia forza anche contro un gigante. Avanti con le alabarde. Oh, che bel volo, falcone: preso, preso il passero, urrà. La parola d'ordine.
EDGAR	Maggiorana dolce.
LEAR	Passate pure.
GLOSTER	Questa voce, io la conosco.
LEAR	Toh, Gonerilla con la barba bianca! Eh sì, mi accarezzavano come un cane, allora. Erano pronti a dire "sì" e "no" ogni volta che parlavo. Ma poi, quando è venuta la pioggia a bagnarmi tutto, e il vento mi faceva battere i denti, e il tuono non voleva smettere al mio ordine - allora io ho scoperto tutto, ho strappato via la loro maschera. Via, via - non sono gente di parola. Mi dicevano sempre che io ero tutto, ma è una bugia. Quando mi viene la febbre, io non sono neppure capace di farmela passare.
GLOSTER	Il suono di questa voce io lo ricordo bene. E' il re, è il mio re!

LEAR

Sicuro. Un re in ogni grammo della mia carne. Se gli fisso addosso il mio sguardo, vedi come trema il mio suddito? Ma a quest'uomo io risparmio la vita. Di che cosa ti accusano - di adulterio? No, noi non ti condanneremo a morte. Morire per un adulterio - mai. Guarda i passerì, come si danno da fare. E come gode di lussuria la mosca dorata, proprio qui, sotto i miei occhi regali. Avanti, accoppiatevi pure - tutti. Il figlio bastardo di Gloster ha voluto bene al padre tanto quanto ne hanno voluto a me le mie figlie, che ho generato sotto le lenzuola della legge. Forza con la lussuria allora, forza con il sesso - non ho soldati abbastanza. Che schifo, che schifo! Dammi un'oncia di profumo, mio buon speciale, voglio profumarmi la fantasia. Ecco, prendi questi soldi, sono per te.

GLOSTER	Re, lasciami baciare la tua mano.
LEAR	Lascia che la pulisca prima. Puzza di carne mortale.
GLOSTER	Mi riconosci, re Lear?
LEAR	Ricordo i tuoi occhi molto bene. Perché mi guardi così - vuoi forse sedurmi? No, no, Cupido cieco. Per me è finita con l'amore. Dai, leggi questo cartello di sfida - guarda come è scritto bene.
GLOSTER	Anche se le lettere risplendessero come il sole, io non le potrei vedere. I miei occhi sono vuoti.
LEAR	Ah, anche tu ci sei arrivato. Lo vedi come va il mondo?
GLOSTER	Lo vedo - ma soltanto con le mie mani.
LEAR	Come? Ma sei matto? Non c'è bisogno degli occhi per vedere come va il mondo. Guardalo con le tue orecchie. Vedi quel giudice, come se la prende con quel povero ladro? Tendi l'orecchio, adesso, e fa' questa prova. Cambia i posti - opla: chi è il giudice, e chi è il ladro? Hai mai visto il cane di un contadino abbaiare a un povero?
GLOSTER	Sì, mio signore.
LEAR	E quella creatura di dio scappava davanti alla bestiaccia, non è così? Allora tu hai visto la vera immagine dell'autorità: si obbedisce a un cane, quando è in carica. Il grande ladro manda alla forca il piccolo imbroglione. Gli stracci e i cenci lasciano vedere anche i più piccoli peccati - ma le toghe e le pellicce nascondono tutto. Stendi un velo d'oro sopra il peccato - e la lancia della giustizia può essere robusta quanto vuoi: non riuscirà a forarlo. Ricopri invece il peccato con una corazza di stracci, e lo stecco di un pigmeo basterà a trafiggerla. Non c'è nessuno che è colpevole, proprio nessuno - li assolvo io, tutti. Ecco questa corona, io sono il re - e le mie colpe, io le ho pagate con tanto dolore. E tu, amico mio, fatti furbo: mettimi degli occhi di vetro, e imita i miserabili che fanno politica: fingi di vedere le cose che non vedi. Ma adesso - adesso dammi una mano, cavami gli stivali. Tira, tira più forte, più forte - ecco, così.
EDGAR	La ragione va insieme alla pazzia: che strana mescolanza è la vita degli uomini!
LEAR	Se proprio vuoi piangere il mio destino, prenditi i miei occhi. Io ti conosco bene: tu ti chiami Gloster. Devi essere forte: noi veniamo al mondo con un grido. Tu lo sai bene - la prima volta che annusiamo l'aria, è un urlo pieno di dolore e di pianto. E lo sai perché? Appena nati, piangiamo perché siamo arrivati su questo grande palcoscenico di matti. (entra Kent)
KENT	Finalmente vi ho trovato, mio signore, venite con me. La vostra carissima figlia Cordelia, la regina di Francia, vi aspetta - e mi ha incaricato di accompagnarvi da lei.
LEAR	Come un prigioniero? Sono proprio il buffone del destino, io. Fate venire un chirurgo, ho una crepa qui nel cervello.
KENT	Avrete tutto quello che volete, mio re.
LEAR	Ma voglio farmi vedere in tutta la mia eleganza, come uno sposo che va a nozze. Eh sì, ci sarà da divertirsi. Andiamo, andiamo, io sono un re. Signori miei, lo sapete questo?
KENT	Sì, Maestà: e noi vi obbediamo.
LEAR	Allora, c'è ancora vita. Andiamo, forza, gambe in spalla - e via di corsa! Sa, sa, sa, sa. (escono Lear e Kent)

GLOSTER

O dèi sempre pietosi, vi supplico: non lasciate che i cattivi pensieri mi tentino ancora - siate voi a spegnere il mio respiro.

EDGAR	E' una bella preghiera la vostra, padre.
GLOSTER	Ditemi, mio buon signore - voi, chi siete?
EDGAR	Un poveruomo, reso buono dai colpi della fortuna. I dolori che ho patito hanno insegnato al mio cuore la pietà. Datemi la vostra mano, seguiamo il re. (entra Oswald)
OSWALD	(a parte) Il vecchio Gloster - con la taglia di Gonerilla sulla sua vita! Questa testa senza occhi si è messa sulla mia strada per farmi diventare ricco. (forte) Vecchio traditore, pentiti dei tuoi peccati: ecco la spada che ti ucciderà.
EDGAR	Sta lontano!
OSWALD	E tu, sporco contadino, hai il coraggio di difendere un traditore dello stato? Vattene via, altrimenti la peste del suo destino contagerà anche te.
EDGAR	Attento - sta via dal vecchio, se no ti giuro che proviamo se è più dura la tua testa o il mio bastone. Chiaro?
OSWALD	Scostati, merda!
EDGAR	Ti vuoi una bella botta sui denti? Dai, sotto - non ho mica paura di te. (si battono. Oswald cade a terra)-
OSWALD	Verme, mi hai ucciso. Fatti la tua fortuna, allora; ma prima metti sotto terra il mio corpo. Prendi questa borsa, canaglia, e porta la lettera che c'è dentro a Edmund, conte di Gloster, nel campo inglese. Morte, così presto - morte.
EDGAR	Ti conosco bene: eri il servo amatissimo della tua padrona - pieno di male come lei. Sulla forca dovevi morire. Ecco la lettera: "Mio caro Edmund, ricordiamo le promesse che ci siamo scambiati. Tu hai molte occasioni di far fuori mio marito - se ritorna vincitore, il suo letto sarà la mia prigione. Ma tu liberami dal suo calore schifoso, e il suo posto sarà il premio della tua impresa. La tua - vorrei dire moglie - Gonerilla". Qui, subito, ti seppellisco in questa terra sconacrata: il sicario di adulteri assassini non merita altro. Con questo foglio infame aprirò gli occhi di chi è in pericolo. Venite, padre, andiamo via. Sentite? Là, in fondo, suonano già i tamburi di guerra. Tra poco ci sarà battaglia.
GLOSTER	No, signore, non vengo. Si può marcire anche qui.
EDGAR	Come, ancora questi pensieri cattivi? Gli uomini devono resistere a uscire dal mondo, come hanno fatto resistenza quando sono entrati. Tutto sta ad essere maturi.
	<div>❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖</div>
CORDELIA	O sonno gentile, cura tu la piaga che sanguina nel suo cuore ingannato. Ridona armonia ai sensi smarriti di questo vecchio che è tornato bambino. Qui, qui sulle mie labbra c'è la medicina per te, mio dolce padre. Anche se non fossero state figlie tue, loro dovevano sentire pietà dei tuoi capelli di vecchio - era questo un viso da gettare contro il furore dei venti? Tu eri là, solo - e insieme a te, soltanto il buio della tempesta e del tuo cuore. A chi facevi la guardia, povera sentinella sperduta, con quest'elmo sottile? In una notte come quella, il cane del mio nemico, anche se mi avesse morso, io l'avrei tenuto vicino al mio focolare.
LEAR	No, non tiratemi fuori dalla tomba - è il mio male che fate. Tu sei un'anima del cielo; ma io sono legato a una ruota di fuoco, e le mie lacrime scottano come piombo fuso.
CORDELIA	Mi conoscete, signore?
LEAR	Sei uno spirito, lo so: quando sei morta? Ma io - dove sono stato, io? Dove sono, adesso? E' la luce del giorno che vedo? Come è bella - e quanta nebbia c'è nei miei pensieri! Morirei di pietà, vedendo un altro in questo stato. Non so cosa dire: non posso giurare nemmeno che queste siano le mie mani. Vediamo: datemi uno spillo. Sì, punge, io l'ho sentito. Allora sono vivo - è vero!

CORDELIA	Guardami negli occhi, padre, dammi la tua mano.
LEAR	Vi prego, non prendetevi gioco di me. Io sono vecchio - molto vecchio, e molto, molto pazzo e sciocco. Tanti anni ho vissuto; e a essere sincero, ho paura di non avere più il cervello del tutto a posto. Mi sembra che dovrei conoscervi, ma ho ancora dei dubbi - non capisco dove mi trovo, non mi ricordo di questi vestiti. Ma com'è vero che sono vivo, io penso che questa signora sia la mia figlia Cordelia.
CORDELIA	Sono io, sono io!
LEAR	Sono bagnate queste lacrime? Sì, è così - ma vi prego, non piangete. Se avete del veleno per me, datemelo - e lo berrò subito. Io so che voi non mi amate, ma le vostre sorelle mi hanno fatto tanto male. Voi avete un motivo per non amarmi: ma loro no, loro no, nessun motivo.
CORDELIA	Nessun motivo, nessun motivo, padre - nemmeno io.
LEAR	Ma io sono in Francia?
CORDELIA	No, padre, sei nel tuo regno.
LEAR	Non ingannatemi, per carità. Dovete avere pazienza con me. Cordelia, ti prego, dimentica tutto - e perdona. Io sono vecchio - e anche un po' svanito.

	ATTO V °
EDMUND	Ho giurato amore alle due sorelle; e loro, devastate dalla gelosia, adesso si odiano a morte. Ma io, quale devo prendermi? Tutte e due? Una soltanto? Oppure nessuna? Finché entrambe sono vive è un bel problema! Prendere Regana sarebbe più facile, dato che è vedova; ma c'è il rischio che Gonerilla diventi pazza anche lei, come suo padre - la pazzia è un male di famiglia. D'altronde, finché è vivo suo marito, con lei c'è poco da fare. Ma intanto, sfruttiamo l'appoggio del duca di Albany per vincere la battaglia. Una volta sbrigata questa faccenda, ci penserà lei, la sua dolce Gonerilla, a eliminarlo. L'onesto Albany! Lui vorrebbe fare il pietoso con Lear e Cordelia - l'ho capito bene. Ma quando saranno nelle nostre mani, faremo in modo che non abbiano il tempo di conoscere la sua clemenza. (entra Regana)
REGANA	Amico mio, mio Edmund, tu sai cosa penso di fare per te - ma dimmi una cosa sola, sinceramente: dobbiamo tutti e due essere sinceri. Ami mia sorella?
EDMUND	Come un uomo d'onore.
REGANA	Ma non sei mai entrato nella strada proibita - quella strada che appartiene a mio cognato?
EDMUND	Questo sospetto non è degno di voi, signora.
REGANA	Ho paura invece che lei ti abbia aperto la porta della sua intimità, facendoti penetrare in certe sue faccende private.
EDMUND	No, signora, sul mio onore.
REGANA	L'ultima volta che eravamo insieme, lei ti lanciava degli sguardi molto eloquenti. Non riuscirei mai a sopportarlo - ricordatelo, mio caro Edmund. Non voglio che quella serpe ti strisci troppo addosso.
EDMUND	Non temete, signora. Ma attenta, sta venendo insieme a suo marito. (entrano Gonerilla e Albany)
ALBANY	Cognata amatissima, siamo felici di averti con noi. Signore, ho saputo che il re si è unito a Cordelia, insieme a molti altri che la durezza del nostro governo ha costretto a gridare aiuto. Quando non sono certo di avere la ragione dalla mia parte, io non so battermi con valore. Ma ora è la Francia che invade la nostra terra; ed è questo pericolo che soprattutto mi dà coraggio - anche se il vecchio re e i suoi fedeli hanno giuste e gravi ragioni per mettersi contro di noi.
REGANA	Perché tutto questo parlare?
GONERILLA	Dobbiamo essere uniti contro il nemico - non è il momento di questioni personali.

	Ma preferirei perdere la battaglia, piuttosto che perdere te.
EDMUND	Andiamo a decidere i nostri piani di guerra. L'esercito francese è già in campo. (entra Edgar)
EDGAR	(ad Albany) Signore, se vi degnate di ascoltare un uomo che non è nessuno - prima della battaglia, leggete questa lettera: è di vostra moglie. Se vincerete, fate suonare le vostre trombe - e io le sentirò. Anche se ho l'aspetto di un vagabondo, vi presenterò un campione capace di provare con la sua spada la verità di queste parole. Se invece perderete, gli affari di questo mondo non saranno più per voi - e tutta questa storia finirà da sé. La fortuna vi assista. (si avvia per uscire)
ALBANY	Aspetta -
EDGAR	Non posso. Quando sarà il momento, io mi presenterò davanti a voi.
ALBANY	Addio, allora. Leggerò il tuo foglio.
MATTO	Guardate, guardate questa scena, invasa da guerrieri in armi. La gioventù d'Inghilterra impugna le spade, e l'onore spinge ogni guerriero - e dall'altra parte vedete i Francesi che, fieri del loro numero, si schierano per la battaglia. Ecco, guardate: sopra il bosco il sole arde rosso come il sangue - e il cielo sembra impallidire, gelato dal terrore. E ora, ciascun esercito vede ormai il volto dell'altro uscire dall'ombra: sentite come i cavalli stampano fieramente i loro zoccoli d'acciaio sulla terra che li accoglie sottomessa. Questo è il demone della guerra: il mostro di tutte le stragi scatenata la sua sete di sangue, portando morte e desolazione nell'uno e nell'altro esercito. Guardate, ora: lo scontro è cominciato - e quanti uomini cadono sotto i colpi del nemico! C'è chi piange al pensiero delle mogli lasciate in miseria, chi piange per i bambini che rimarranno senza pane: ben pochi faranno una bella morte - e sarà una triste colpa per chi li ha portati a morire. Ecco, ora la battaglia è finita - e poco importa chi ha vinto. Il campo è pieno di cadaveri: vedete, uomini e cavalli buttati uno sull'altro. Questa povera carne ammorba l'aria; e i corvi volano in alto, aspettando il loro momento.
	❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖
EDMUND	Abbiamo vinto: l'esercito francese è in fuga, Lear e sua figlia sono prigionieri. Ora ascoltami bene, capitano: tu devi portarli in un carcere sicuro. Ma leggi questo foglio, e fa' come sta scritto qui: sarà la tua fortuna. Sappi che gli uomini sono come li vogliamo i tempi - e che un animo tenero non conviene a chi impugna la spada. Ti affido un incarico importante, che non ammette né dubbi né pietà. Dimmi che lo compirai, oppure cercati un altro mestiere.
MATTO (Capitano)	Eseguirò ogni vostro ordine, signore.
EDMUND	Allora, va; e ricorda che quando dico "immediatamente", deve essere così. Il re Lear e la regina Cordelia mi stanno molto a cuore.(esce)
MATTO (Capitano)	Un uomo non può tirare un carro o nutrirsi di avena secca, come un cavallo; ma tutto quello che può fare un uomo, un uomo lo farà.
	❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖
CORDELIA	Non siamo i primi a soffrire il male per avere voluto il bene. Per te, padre mio, re della sventura, io piango - perché all'inganno della mia fortuna io rispondo con un sorriso di disprezzo. Ma ora dovremo vederle - le tue figlie gentili, le mie buone sorelle?
LEAR	No, no - loro no, no. Vieni, andiamo alla prigione - noi due, soli. Là canteremo come uccelli nella gabbia: quando tu chiederai la mia benedizione, io mi metterò in ginocchio davanti a te e ti chiederò il tuo perdono. Vivremo così, e pregheremo, e canteremo - e ci racconteremo antiche leggende, e sorrideremo alle farfalle di tutti i colori. Là dentro sentiremo dai poveri vagabondi le notizie della corte, e le commenteremo con loro - chi vince e chi perde, chi ha fortuna e chi non l'ha più. Noi due prenderemo sopra di noi il mistero delle cose, come se fossimo le spie di Dio. Al riparo di quelle mura cancelleremo la memoria delle congiure e delle infamie dei potenti, che salgono e scen-

dono come le maree sotto la luna.

MATTO (Capitano)	E' tempo di andare, adesso.
LEAR	Su sacrifici come il nostro, mia dolce Cordelia, gli dèi spargono incenso con le loro stesse mani. Non ti ho ancora con me, per sempre? Adesso, chi vorrà dividerci, dovrà rapire una fiamma dal cielo e dare fuoco alla nostra tana, come si fa con le volpi. Asciuga i tuoi occhi, piccola mia, non voglio più vederti piangere. E loro li mangerà l'orco, tutti interi: la carne, la pelle, le ossa - prima che ci facciano piangere un'altra volta. Li vedremo morire di fame, prima di soffrire ancora per colpa loro.
	❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖
ALBANY	Signore, oggi il vostro valore ha dimostrato che siete degno del vostro sangue e dei vostri antenati - e la fortuna è stata con voi. L'esercito di Francia è in fuga; e i nostri nemici di questa battaglia sono prigionieri, nelle vostre mani. Io vi chiedo di consegnarmi Lear e sua figlia Cordelia, perché siano trattati secondo giustizia.
EDMUND	Signore, adesso siamo coperti di sudore e di sangue. Nella battaglia l'amico ha perduto l'amico - e i cuori di tutti noi sono stretti dal furore e dal dolore. La decisione riguardo a Cordelia e a suo padre va rinviata a un tempo più conveniente.
ALBANY	Signore, il mio è un ordine. In questa guerra voi siete per me un mio soldato - non un fratello.
REGANA	Ma proprio con questo nome io voglio salutarlo. Ha comandato il nostro esercito al mio posto e per mio incarico - possiamo bene chiamarlo fratello.
GONERILLA	Non scaldarti tanto! Se merita onore, è solo per il suo valore - non per il nome che tu gli vuoi dare.
REGANA	Io gli ho affidato i miei diritti - e dunque è pari a noi.
ALBANY	Tanto più lo sarebbe, se diventasse vostro marito.
REGANA	Spesso una battuta di spirito vale come una profezia.
GONERILLA	Mi fai ridere - chi te l'ha detto, uno strabico?
REGANA	Cosa mi hai dato da bere, sorella mia? Sto male - altrimenti ti vomiterei addosso tutto il disgusto che ho per te. Mio generale, prenditi tutto quello che ho: i soldati, i prigionieri, tutti i miei beni. Fa' quello che vuoi - di loro, e di me. Io sono tua: è testimone il mondo intero, io qui ti nomino mio signore e padrone
GONERILLA	Cosa vuoi fare di lui - portarlo nel tuo letto?
REGANA	Sto male. Fate suonare i tamburi. Voglio proclamare che il mio titolo ora è del mio Edmund.
ALBANY	Calma, mia cara cognata - alla tua richiesta io mi oppongo nell'interesse della mia legittima sposa. E' lei che si è promessa - in seconda istanza - a questo signore; e io, che sono suo marito, devo stare dalla sua parte e impedire le tue nozze. Se davvero vuoi sposarti un'altra volta, fa' a me la tua dichiarazione: sono io l'unico uomo libero - perché mia moglie si è già impegnata con un altro.
GONERILLA	E' tutta una farsa.
REGANA	Mi sento morire.
ALBANY	No, il tempo delle farse è finito. (a Edmund) Edmund, tu sei colpevole di alto tradimento; e la prova è questa lettera, scritta da quel serpente dorato che è mia moglie. Suonate le trombe. Se nessuno si presenterà con la spada in pugno a provare che tu sei un infame traditore, sporcherò io le mie mani col tuo sangue.
REGANA	Cosa mi hai fatto bere - sorella? Mi sento male, mi sento morire.
GONERILLA	Se non fosse così, non ci sarebbe più da fidarsi di certe medicine.

REGANA	Edmund - aiuto. (esce)
EDMUND	Chiunque osi affermare che io sono un traditore - contro di lui, contro di voi, contro ogni altro uomo, io saprò difendere la mia fede e il mio onore. (entra Edgar)
ALBANY	Voi chi siete - perché il vostro volto è coperto?
EDGAR	Il mio nome è perduto: il cancro del tradimento lo ha fatto marcire. Ma io sono nobile come l'avversario che mi sta di fronte. Io qui proclamo che tu, Edmund, anche se la tua spada ha trionfato e sei il favorito della fortuna, hai tradito tuo padre, hai tradito tuo fratello, e cospiri contro questo nobile signore. Prendi la tua spada, Edmund - sia il tuo braccio a dimostrare che sei innocente. (Si battono, Edmund cade)
GONERILLA	Ti hanno ingannato, Edmund! Un nemico senza nome e senza volto - no, non puoi morire.
ALBANY	Tacetè, signora. Qui sta scritta la vostra infamia. Sapete cos'è questo foglio?
GONERILLA	Non chiedermi che cosa so, adesso. (esce)
EDMUND	Tutto ciò di cui mi accusate, io l'ho fatto - e ho fatto anche di peggio: il tempo porterà ogni cosa alla luce. Adesso tutto è finito; e io pure. (a Edgar) Ma tu, chi sei?
EDGAR	(scoprendosi il volto) Gli dèi sono giusti.
EDMUND	E' vero, Edgar. La ruota ha finito il suo giro - e io mi trovo al punto più basso.
EDGAR	Nostro padre è morto. L'ho incontrato con due anelli di sangue dove prima brillavano i suoi occhi; e sono diventato la sua guida, ho chiesto l'elemosina per lui - io l'ho salvato dalla disperazione. Ma non gli ho mai rivelato chi fossi - e questo è ora il mio dolore. Solo poco fa, quando mi armavo per venire qui e non ero sicuro se sarei vissuto ancora, gli ho chiesto di benedirmi - e gli ho raccontato la storia del mio travestimento e della mia miseria. Ma il suo cuore ferito era troppo debole per reggere la gioia e il dolore più grandi - e si è spezzato con un sorriso.
MATTO (Gentiluomo)	Questo coltello, ah, guardate questo coltello! E' morta, è morta vostra moglie, signore, vostra moglie. Nel suo cuore - con le sue stesse mani. E sua sorella, anche lei è morta - è stata vostra moglie che l'ha awelenata.
EDMUND	Eppure c'era chi amava Edmund. Morte, le due sorelle regine - e per me. (entra Kent)
KENT	Dov'è il mio re? Dove sono Lear e la sua Cordelia? L'angoscia ha reciso le corde della mia vita, e voglio dare l'ultima buonanotte al mio signore.
ALBANY	Parla, Edmund - dov'è il re? Dov'è Cordelia?
EDMUND	Il mio respiro si spegne; ma mi rimane quanto basta per un atto di bene - approfittatene, non è questa la mia natura. Correte al castello, ho dato ordine di uccidere Lear e Cordelia. Presto, correte, presto! Regana, Gonerilla - tutti e tre andremo insieme a nozze, fra un istante.
	❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖
LEAR	Urlate, urlate, urlate. Ma siete fatti di sasso, voi uomini! Se avessi io tutto il vostro fiato, griderei tanto da far crollare la volta del cielo. Se n'è andata, per sempre. Io lo so quando uno è morto, e quando uno è vivo - e lei è morta, morta come la terra. Uno specchio, datemi uno specchio. Se il suo respiro fa fiorire una nebbia, un velo su questo cristallo - è ancora viva. Ecco, una piuma: si muove, si muove! E' viva. Fosse vero - questo soffio vale più di tutti i dolori che ho sofferto. No - ora se n'è andata, per sempre. Cordelia, piccola mia Cordelia, resta ancora un poco con me. Cos'hai detto? E' sempre stata così gentile la sua voce, piana e sommessa - è così bello, in una donna. Quello schiavo che ti ha strozzato, io l'ho ucciso. Ero forte, una volta. Ci sono stati dei giorni, quando con la mia spada - Ma adesso sono vecchio, e ci sono tante croci nella mia vita che mi hanno consumato. Ti hanno impiccato, mio povero matto. No, no, niente più vita. Perché hanno vita un cavallo, un cane, un topo - e tu neppure un sospiro? Tu non tornerai mai più. Mai, mai, mai, mai, mai. Vi prego, slacciatemi qui. Grazie, signore. Lo vedete questo? Guardate, guardate le sue labbra, guardate, guardate.

KENT	Silenzio, ora. Che abbia fine la sua tortura sulla ruota crudele di questo mondo.
ALBANY	Ora il nostro dovere è piangere, su di loro e su di noi. Amici, prendete voi la guida di questa nazione insanguinata, guarite voi le piaghe che ci hanno fatto tanto soffrire.
KENT	Io non posso, signore. Un lungo viaggio mi attende - l'ultimo. E' il mio padrone che mi chiama, e non posso dirgli di no.
EDGAR	Dobbiamo sottometerci al peso di questi tristi tempi. Noi ora possiamo dire solo quello che sentiamo – non quello che dovremmo. I vecchi furono grandi, perché molto hanno sofferto. Noi che siamo giovani, vivremo mai una storia così piena di dolore - e di vita?
MATTO EPILOGO	I nostri giochi, ora, sono finiti. I nostri attori erano spiriti, tutti - e si sono dissolti nell'aria, nell'aria misteriosa di questo luogo. E come il fragile edificio di questa favola, si dissolveranno un giorno le torri orgogliose che toccano con la loro cima le nubi, gli splendidi palazzi, i templi solenni - e lo stesso immenso globo della terra, sì, anch'esso si dissolverà con tutto quello che contiene. E come questo spettacolo della nostra fantasia è ora svanito, tutto il mondo scomparirà nel nulla - senza lasciare dietro di sé neppure il vapore di una nube. Noi siamo la stessa sostanza di cui sono fatti i sogni; e alla nostra vita breve fa corona - nel silenzio della notte - il sonno.

William
C. C. C. C.