

Rosy Colombo¹

Aspettando il peggio: lettura (quasi) beckettiana del *King Lear*

Abstract

The paper takes its cue from Samuel Beckett's Worstward ho, in connection with the repetition of the term worst in Shakespeare's play. The title of the essay, Waiting for the worst, is also an obvious contamination with Waiting for Godot, in which Godot is replaced by the name of Dover, the focus where the action of the play tends and the destiny of all characters converge. However, in contrast with the classic form of tragedy, in Dover no solution is contemplated to the multiple atrocious conflicts. For the new ruler, Edgar, the kingdom is only a "weight", which he is prepared to bear with sad resignation.

Keywords

Worst, Representation, Beckett

Innanzitutto una precisazione sul titolo di questa mia riflessione sul *King Lear*, che ne propone una lettura ibrida, annunciata dalla contaminazione fra i titoli di due opere di Beckett: la più conosciuta, *Aspettando Godot*, che nel 1952 fu il suo primo successo teatrale, e *Worstward ho*, composizione in prosa di trent'anni dopo, sorta di testamento ideale che nasconde nel titolo un'allegoria della nave, a cui si riferisce il comando di volgere la prua in direzione del peggio, *worst* (Beckett 1989). Da ciò la scelta di Gabriele Frasca per la sua traduzione italiana, *Peggio tutta* (Beckett 2008), che allude all'ordine lanciato dal capitano alla sala macchine affinché si sviluppi la massima potenza consentita. Con tale scelta, Frasca si è ispirato alla traduzione francese di Edith Fournier (Beckett 1991), approvata da Beckett, che per la prima volta non era riuscito a tradurre la versione dalla sua lingua naturale (inglese) nella lingua di adozione. Il titolo francese recita *Cap au pire*, rotta al peggio, catturando così il gergo marinairesco nel co-

¹ rosamariacolombosmith@gmail.com.

municare un orientamento, una direzione, un senso alle dinamiche del testo, metaforicamente una rotta verso l'irrappresentabile. Val la pena di notare che Beckett lo aveva mutuato da *Westward hoe* e *Westward ho!* rispettivamente un dramma dell'età giacomiana (1607) e un romanzo vittoriano (1855)²: l'intento evidentemente parodico è racchiuso nel *pun* linguistico fra *west* e *worst*. Nella versione francese la metafora direzionale è felicemente resa con *Cap*, nella doppia accezione di rotta e di promontorio, o scogliera, alla quale approdare. Questa, credo, è una traccia che la lingua di Beckett conserva della memoria del *Lear*: un segno distintivo per lo più sfuggito alla critica che, da Jan Kott in poi, si è concentrata soprattutto sul prisma del *nothing*, chiamato in causa da Cordelia nella messa in scena del linguaggio in apertura dell'azione tragica³. Altrettanto significativa mi sembra la presenza segreta del *Lear* in ordine al tema del male che Beckett ha indagato nella sua opera, con particolare insistenza nella seconda trilogia: non è un caso che la composizione di *Worstward ho* sia preceduta da *Ill seen, ill said* e che *King Lear* sia contiguo a *Macbeth*, dove la presenza del male è, come si sa, una costante dell'azione tragica.

Significativo poi che nella mappa concettuale del *Lear* la rotta verso il peggio estremo abbia un nome: Dover. Un luogo geografico liminale concreto, che a sua volta funge da correlativo oggettivo alle dinamiche del testo. La presenza di Dover è consistente: tredici occorrenze e quattro didascalie – queste ultime mai trascurabili, secondo Beckett, in un testo teatrale, chiunque sia stato ad inserirle nel copione.

A Dover si tende come verso Godot: allegoria di un'attesa che non si compie nel senso cristiano della salvezza e della redenzione, e che per questo finirà con assumere risvolti grotteschi:

Kent

If on my credit you dare build so far

² Il riferimento è, nel primo caso, a una nota *city comedy* di Thomas Dekker e John Webster, nel secondo caso a un romanzo storico di Charles Kingsley, dal quale in epoca vittoriana prese nome una città situata su un litorale sabbioso a nord del Devonshire.

³ Kott 1964. Per una lettura filosofica dell'opera mi sono avvalsa, sulla scia di quella classica di Theodor W. Adorno (1979), dello studio di Silvia Bigliazzi (2005), nonché dell'interpretazione di Stanley Cavell riguardo alla posizione scettica (sua e di Shakespeare) sui fondamenti della conoscenza (Cavell 2003).

To make your speed to Dover, you shall find
Some that will thank you. (3.1.35-7)

Gloucester
I have o'erheard a plot of death upon him.
There is a litter ready; lay him in't,
And drive toward Dover, friend, where thou shalt meet
Both welcome and protection. (3.6.87-90)

Gloucester
Know'st thou the way to Dover? (4.1.54)

Gloucester
Dost thou know Dover? [...]
There is a cliff [...]. (4.2.70-72)⁴

Ma Dover è anche un nome temuto, associato all'invasione dello straniero, sia esso un esercito in armi o il fantasma di una sorella esiliata, tornata in patria per fare giustizia: dunque un luogo fatale per gli eredi di Lear e di Gloucester – le figlie e il figliastro che giocano la partita luttuosa del potere. È il luogo dell'imprevisto e del caso, che irrompe a vanificare l'illusione umanistica di Edmund che l'io sia artefice della propria fortuna. È un nome che a Regan e al suo consorte Cornwall provoca sconcerto:

Oswald
Are gone with him toward Dover, where they boast
To have well-armed friends. (3.7.18-9)

Cornwall
Where hast thou sent the King?
Gloucester
To Dover.
Regan
Wherefore to Dover? [...]
Cornwall
Wherefore to Dover? Let him answer that.

⁴ Tutte le citazioni sono tratte da *King Lear and his three daughters*, testo a cura di John Jowett e incluso in *The new Oxford Shakespeare* (Shakespeare 2016). Nel precedente *The Oxford Shakespeare* (Shakespeare 1986) i curatori Stanley Wells e Gary Taylor si dichiaravano convinti che del *King Lear* non esistono soltanto due testi dello stesso dramma, bensì proprio due drammi differenti, che valeva la pena di pubblicare separatamente come *The history of King Lear* (tratto dall'in-quarto del 1608) e *The tragedy of King Lear* (dall'in-folio, 1623).

[...]

Regan

Wherefore to Dover? (3.7.48-53)

È un suono profetico di rovina; simbolicamente il luogo in cui per un verso la biblica cacciata dell'origine si ripeterà in modo disumano:

Regan

Go thrust him out at gates, and let him smell

His way to Dover (3.7.91-2)

Per altro verso la redenzione evangelica, promessa dalla passione di Cristo, non si avvererà, poiché di quella morte verrà esperita soltanto la crudeltà:

Kent

Is this the promis'd end?

Edgar

Or image of that horror? (5.3.262-3)

Pertanto, dal punto di vista drammaturgico, quel nome sta per una catarsi mancata, comportando la fine del modello aristotelico della tragedia.

È un fatto che a Dover tutti vanno, per ragioni diverse, e tutti muoiono, pur con modalità diverse che precludono la chiusura del dramma con il classico accordo finale. È vero che finirà la guerra civile, ma non per intervento degli dei, spesso invocati ma rivelatisi impotenti. Nella geografia del *Lear* anche il cielo è vecchio, sordo e infantile, perfino sadico:

Gloucester

As flies to wanton boys, are we to th'gods;

They kill us for their sport. (4.1.36-7)

Non diversamente il vecchio re si diverte a torturare Gloucester giocando con le sue orbite vuote, dopo avergli offerto i suoi occhi per piangere:

Gloucester

Dost thou know me?

Lear

I remember thine eyes well enough. Dost thou squiny at me?

No, do thy worst, blind Cupid; I'll not love.

Read thou this challenge; mark but the penning of it.

[...]

Read.

Gloucester

What! With the case of eyes?

[...]

Lear

A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears.
(4.5.133-48)

Lear

If thou wilt weep my fortune, take my eyes. (4.5.165)

È la fortuna ad avere preso il posto degli dei (e in tal senso si avverte l'influenza di Machiavelli). Se è vero che il discorso finale di Edgar non è propriamente machiavellico, è anche vero che la soluzione alla guerra viene dall'esterno, e che la ricomposizione dei conflitti è puramente di natura politica – come nel caso dell'*Amleto*.

Eppure, mentre le linee portanti dell'architettura drammatica muovono tutte verso Dover, sul piano metaforico la rotta di Dover costituisce a sua volta un confine insuperabile alle tante domande che scandiscono il ritmo sincopato del *Lear*. Le ultime vertono sul senso della morte del re, che sull'orlo di un *never* disperatamente ripetuto insegue una visione allucinata di Cordelia tornata in vita, oscillando fra l'imperativo della negazione e una lingua che aspira a una trascendenza di tipo dantesco: "you're a spirit, I know. Where did you die?" (4.7.48)⁵. Nel complesso, però, è una morte svuotata di *telos*, come quella di Amleto. Conviene ripetere le battute che, commentandola, gettano il dubbio sulla sua risonanza cristiana:

Kent

Is this the promis'd end?

Edgar

Or image of that horror? (5.3.262-3)

Il dubbio investe la promessa della salvezza, che dovrebbe sovrimporsi all'orrore del quinto atto. Ma esso investe anche la possibilità che *quell'orrore* ("*that horror*") rappresenti davvero la fine del

⁵ Quantunque manchino prove specifiche di una conoscenza diretta di Dante da parte di Shakespeare (se non tramite Chaucer, per la comune riscrittura di Troilo e Cressida), qualche spunto interessante può trovarsi nel classico Toynbee 1909 e in Praz 1943. A complemento si veda Wallace 2003.

mondo, ipotizzando che l'immagine in scena sia dopotutto vuota di sostanza, soltanto un'ombra del reale. Per i sopravvissuti che parlano il linguaggio dell'immanenza, la totalità non è più rappresentabile: non dal linguaggio redentore della fede, ancor meno da quello razionale radicato nella pallida sfera del pensiero.

Mi sia consentito a questo punto ricordare il compianto Alessandro Serpieri, il cui ultimo lavoro fu la traduzione italiana del *King Lear*, di prossima pubblicazione con la casa editrice Marsilio nella collana di classici inglesi Elsinore. Il commento sottolinea il gioco espressivo della lingua al grado comparativo; proseguendo su questa scia, vorrei a mia volta soffermarmi sulla presenza forte del superlativo⁶, con particolare riferimento alla semantica del *worst*: otto occorrenze, alternate con undici occorrenze del comparativo *worse*.

La parola *worst* compare in modo martellante nella prima scena del quarto atto, in due situazioni collegate sulla scogliera di Dover: due momenti cruciali, prima e dopo l'incontro di Edgar con il padre cieco, cacciato dalla propria dimora e in cerca della direzione per Dover. Nella prima Edgar, travestito da mendicante (Poor Tom), medita sull'abiezione alla quale è condotto da questa falsa identità:

Edgar
Yet better thus, and known to be contemn'd,
Than, still contemn'd and flattered, to be worst.
[...]
The lamentable change is from the best;
The worst returns to laughter. Welcome, then,
Thou unsubstantial air that I embrace:
The wretch that thou hast blown unto the worst
Owes nothing to thy blasts. (4.1.1-9)

Edgar
Who is't can say 'I am at the worst'?
I am worse than e'er I was.
[...]
And worse I may be yet; the worst is not
So long as we can say 'This is the worst'. (4.1.25-30)

La meditazione riprende la convenzione aristotelica della catastrofe tragica: dalla caduta non si può che risalire. Ora che Edgar ha toc-

⁶ Si noti che di superlativi è ricchissimo l'*Antony and Cleopatra* (1606), anche in coerenza tematica con la tendenza a eccedere oltre i confini che caratterizza i personaggi principali dell'opera.

cato il fondo (*worst*) della condizione di *outcast*, da reietto si attende l'inversione di rotta contemplata dalla tragedia classica.

Subito dopo, però, quando entra in scena il padre, di fronte a tanto strazio Edgar ha un ripensamento e si ricrede: comprende che la sua esperienza del peggio è incompiuta, che l'ha soltanto sfiorata se ancora ne può parlare. Se si può *parlare* del peggio ancora non lo si è conosciuto al grado superlativo. Tra la parola e la cosa c'è l'intervallo della differenza: questa la sola esperienza possibile. La conoscenza sta nell'attesa, che è poi la previsione di un peggio a venire (più Beckett di così...); che Edgar patirà sia come soggetto sia come testimone.

Edgar (*aside*)

[...] Who is't can say 'I am at the worst'?

I am worse than e'er I was.

[...]

And worse I may be yet; the worst is not

So long as we can say 'This is the worst'. (4.1.22-7)

A provarlo, senza soluzione di continuità, sarà subito dopo la scena grottesca dell'incontro fra Gloucester e Lear, fra il cieco e il matto, una scena intrisa di sofferenza e insieme di sadico godimento di fronte alla nemesi toccata a colui che colpevolmente non ha saputo vedere: preciso è il riferimento all'errore di aver mancato di leggere in prima persona la lettera contraffatta del figlio bastardo. (Fidarsi della mediazione di un altro è un errore frequente nei drammi di Shakespeare, in particolare nell'*Othello*.) Si noti qui la brillante strategia compositiva: due *climax* in sequenza nella partitura sinfonica del testo; nessuno risolutivo. La rotta al peggio può così proseguire nella direzione iniziale.

Tornando al commento di Edgar sulla relazione fra detto e vissuto, val la pena di notare che la consapevolezza acquisita dal personaggio trascende la sua situazione contingente rientrando nella grande crisi della rappresentazione, e più in generale del simbolico, in epoca *early modern*. Consapevolezza che sarà cruciale nel suo discorso di insediamento forzato nel ruolo di Principe:

Edgar

The weight of this sad time we must obey;

Speak what we feel, not what we ought to say.

The oldest hath borne most: we that are young

Shall never see so much, nor live so long. (5.3.322-5)

Nella crisi dell'ordine simbolico la lingua non è più sostenuta dalle norme dei codici ("what we ought to say"); però non si è ancora dotata della capacità di dire i sentimenti ("what we feel"), come testimonia il *nothing* di Cordelia, consapevole dell'impotenza a far parlare il proprio cuore ("Unhappy that I am, I cannot heave / my heart into my mouth", 1.1.75-6). D'altronde in questo dramma mancano scene dedicate all'esplorazione della vita interiore (il solo monologo è quello tutto razionale con il quale Edmund si inventa come uomo nuovo); la rotta di Dover non contempla l'indagine nel *self* che dopo *Hamlet* riesploderà due anni dopo nel *Macbeth*. E la follia, che sola sembra portare nella direzione di un linguaggio autentico, non appartiene a quella rotta; sparisce a metà del viaggio. In questa cornice triste ("sad times") si annuncia, d'imperio, la parola dei giovani ("we that are young") come sentimento del tempo e del limite ("shall never see so much, nor live so long"); parola luttuosa, che delle passioni può soltanto piangere la perdita ("The oldest have born most"). Il più e il peggio, i superlativi che i vecchi hanno saputo sopportare, sono adesso al limite della rappresentabilità.

È stato osservato che nei manoscritti di Beckett, allorché il nome di Shakespeare viene menzionato (per esempio in quanto autore dei *Sonetti* nelle pagine di preparazione a *Stirrings still*) viene subito dopo cancellato, trasformando così Shakespeare in una sorta di spettro, la cui proprietà è quella di ritornare. Proprio per questo la memoria del *King Lear* – sempre presente nel *corpus* beckettiano (si pensi a *Endgame*) sfugge a citazioni esplicite. Nel caso di *Worstward ho* – nelle varie stesure, manoscritte e dattiloscritte del testo – si manifesta piuttosto come un *exercice de style* proprio intorno alle parole *worse/worst*, secondo varianti inscritte in appunti risalenti agli anni della seconda trilogia, oggi custoditi negli archivi di Reading.

Manoscritto: Say that best worst. [...] say least best worse. For want of wors-
er worst

Dattiloscritto 1: Say that best worse. [...] say least best worse. For want of
worse worse.

Dattiloscritto 2: Say that best worse. [...] say least best worse. For want of
worse worse.

Ultimo dattiloscritto: Say that best worse. [...] say least best worse. For want of worser worst.⁷

Colpisce la combinazione del superlativo *worst* con il comparativo *worse*, come pure l'invenzione del neologismo *worser*, di fatto un doppio comparativo. Forzando i limiti logici della lingua, Beckett riproduce il movimento del *King Lear* verso il peggio o la catastrofe incompiuta, tema già drammatizzato in *Catastrophe* (1982, di poco precedente a *Worstward ho*), capolavoro di autoironia. In *Catastrophe* (Beckett 1982 e 1986) la scrittura di scena viene parodiata, irrisa nella sua spasmodica ricerca di perfezione tramite la tortura dell'attore sul palcoscenico e l'implicito disprezzo dell'apprezzamento del pubblico, che, soddisfatto, applaude a quell'orrore.

Catastrophe è ovviamente un testo metateatrale, interamente costruito come *play within the play*. È la rappresentazione grottesca di una rappresentazione, di una messa in scena fallita nella ostinata ricerca di perfezione dell'autore/regista, ricerca tanto comica quanto atroce, che nella penultima battuta del dramma, "Ecco la nostra catastrofe", allude a una "soluzione finale" come esito dell'agghiacciante progetto condiviso dal pubblico. Come evidente memoria dell'Olocausto il dramma vale anche come denuncia politica, ed è infatti dedicato all'amico Václav Havel, oggetto della repressione comunista. Ma nel contesto di questa riflessione mi invita a tornare a *King Lear*, soffermandomi sulla pantomima che nel quarto atto ha per tema il suicidio fallito di Gloucester, uno dei più straordinari colpi di immaginazione del teatro shakespeariano. Simulando di aver finalmente esaudito il desiderio del padre di raggiungere le scogliere di Dover come terminal del suo infelice viaggio, la finzione del figlio ha un duplice effetto: per un verso gli salva la vita; per altro verso lo trasforma in uno zimbello, facendone il protagonista di una beffa che copre di ridicolo la sua caduta:

Gloucester
Methinks the ground is even.
Edgar
Hark! Do you hear the sea?
Gloucester
No, truly.
[...]

⁷ Il testo citato si trova nei Beckett Archives, custoditi presso l'Università di Reading.

Edgar

Come on, sir; here's the place: stand still. How fearful
And dizzy 'tis to cast one's eyes so low.

[...]

Gloucester (*kneeling*)

[...] This world I do renounce [...].

[...] If Edgar live, O, bless him!

Now, fellow, fare thee well.

[...]

But have I fall'n or no? (4.5.3-56)

Inutile dire quanto anche questa scena sia una parodia della catastrofe tragica.

Alcuni critici, in Italia Agostino Lombardo e Alessandro Serpieri, considerano il *King Lear* in continuità con le altre tragedie shakespeariane, inclusi i drammi giovanili *Titus Andronicus* (1593) e *Richard II* (1595). La mia tesi è piuttosto che quest'opera manifesti una rottura radicale con quelle che lo hanno preceduto. Non escludo che vi sia continuità sul piano del contenuto – per esempio, l'abdicazione del sovrano sarebbe un caso tipico, anche se a Riccardo II viene imposta dall'usurpatore, mentre Lear la rivendica come esibizione di potere – ma non mi sento di concordare sul piano della forma, sempre lavorata da Shakespeare con grande libertà rispetto alle regole neoclassiche e al dettato aristotelico (è ormai un luogo comune della critica la sua indipendenza dai generi e dalle unità) ma adesso condotta sulla soglia di una crisi irreversibile. Ciò è evidente se si considera la qualità meta-teatrale di questa tragedia in ordine a categorie canoniche e fondanti come riconoscimento, catastrofe, e catarsi, per statuto costitutive della forma tragica classica. Nel *King Lear* tali categorie vengono sottoposte a revisione e persino a una deformazione grottesca; l'effetto di straniamento che ne consegue ostacola l'effetto catartico della messa in scena provocando reazioni di rifiuto che da Samuel Johnson, attraverso Charles Lamb, si sono estese fino a quel genio della critica contemporanea che risponde al nome di Harold Bloom, pronto a uscire di sala a ogni volta che gli tocca assistere a una rappresentazione di quest'opera.

Shakespeare non testimonia soltanto la crisi della sua epoca; Shakespeare la produce. Affronta la questione di inscenare l'irrappresentabile. Il *nothing*, lo sappiamo. Ma anche il *worst*, nel suo doppio statuto ontologico e linguistico, di "cosa" che resiste alla simbolizzazio-

ne; su di essa Beckett ha aperto una finestra dalla quale è possibile orientare lo sguardo.

Bibliografia

Adorno, T.W., *Tentativo di capire il Finale di partita*, in *Note per la letteratura, 1943-1961* (1958 e 1961), Torino, Einaudi, 1979, pp. 267-307.

Beckett, S., *Catastrophe*, in *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Minuit, 1982.

Beckett, S., *Catastrophe*, in *The complete dramatic works*, London, Faber and Faber, 1986.

Beckett, S., *Worstward ho*, in *Nohow on*, London, John Calder; New York, Grove Press, 1989.

Beckett, S., *Cap au pire*, tr. di E. Fournier, Paris, Minuit, 1991.

Beckett, S., *Peggio tutta*, in *In nessun modo ancora*, a cura di G. Frasca, Torino, Einaudi, 2008.

Bigliazzi, S., *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Napoli, Liguori, 2005.

Cavell, S., *The avoidance of love. A reading of King Lear*, in *Disowning knowledge. In seven plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 39-124 (tr. it. *Il ripudio del sapere*, Torino, Einaudi, 2004).

Kott, J., *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), Milano, Feltrinelli, 1964.

Praz, M., *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Roma, Tumminelli, 1943.

Shakespeare, W., *The Oxford Shakespeare. The complete works*, a cura di S. Wells e G. Taylor, Oxford, Oxford University Press, 1986.

Shakespeare, W., *King Lear and his three daughters*, a cura di J. Jowett, in *The new Oxford Shakespeare. The complete works. Modern critical edition*, a cura di G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus e G. Egan, Oxford, Oxford University Press, 2016.

Toynbee, P., *Dante in English literature from Chaucer to Cary*, London, Methuen, 1909.

Wallace, D., *Dante in England*, in *Dante for the new millennium*, a cura di T. Barolini e H.W. Storey, New York, Fordham University Press, 2003, pp. 422-32.