



L'Arazzo
Sezione Saggi

Thought is free

Scritti in onore di Daniela Guardamagna

a cura di Tommaso Continisio, Elisabetta Marino e Rossana Sebellin



L'Arazzo

collana diretta da Loretta Frattale

Sezione Saggi

Thought is free

Scritti in onore
di Daniela Guardamagna

A cura di Tommaso Continisio,
Elisabetta Marino e Rossana Sebellin

Ledizioni

Opera pubblicata con il contributo del Dipartimento di Storia, Patrimonio culturale, Formazione e Società dell'Università di Roma Tor Vergata.

Unless otherwise stated, this work is released under a Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.it>.



Thought is free. *Scritti in onore di Daniela Guardamagna*, a cura di Tommaso Continisio, Elisabetta Marino e Rossana Sebellin
Prima edizione: febbraio 2024

Print ISBN 9791256001002
eBook ISBN 9791256001019
PDF ISBN 9791256001026

Ledizioni Ledipublishing
Via Boselli 10, 20136 Milano (Italy)
Informazioni sul catalogo e sulle ristampe:
www.ledipublishing.com - www.ledizioni.it

Indice

Prefazione	9
Tradurre all'ombra della censura. Ursula K. Le Guin nella Polonia Popolare <i>Alessandro Amenta</i>	11
Mallarmé e Shakespeare <i>Luca Bevilacqua</i>	23
Johann Wolfgang Goethe. Shakespeare e oltre <i>Traduzione di Gabriella Catalano</i>	35
Stupri a confronto nella prima età moderna inglese: Linguistica dei <i>corpora</i> e “le tre Lucrezie” di Shakespeare (1594), Middleton (1600) e Heywood (1608) <i>Fabio Ciambella</i>	51
“The stern Polonian”: appunti sulla Polonia al tempo di Shakespeare, con brevi digressioni <i>Marina Ciccarini</i>	69
La distorsione del messaggio nel <i>Timon of Athens</i> <i>Tommaso Continisio</i>	81
“We are such stuff / As dreams are made on and our little life / Is rounded with a sleep”: il sogno-sonno di Alonso Quijano <i>Loretta Frattale</i>	91
Tradurre (e ritradurre) poesia. Una breve nota <i>Matteo Lefèvre</i>	105

Turgenev, Shakespeare e i malintesi della cortesia <i>Nicoletta Marcialis</i>	115
L'iconicità musicale di Rosalind in <i>As You Like It</i> di Kenneth Branagh <i>Giulia Magazzù</i>	127
William Shakespeare e la frenologia: tra appropriazione, bardolatria e feticismo <i>Elisabetta Marino</i>	139
<i>Tempesta</i> in Québec: Alice Ronfard regista e traduttrice <i>Simona Munari</i>	151
Ritratto di Mark Antony: il riscatto sulla scena italiana di un eroe tragico shakespeariano <i>Valentina Rossi</i>	163
Re e residui: il teatro di Shakespeare e Beckett a confronto <i>Rossana Sebellin</i>	171
«Né il cielo sbirci dalla coltre dell'oscurità»: ovvero, cesellando i dialoghi per il doppiaggio del <i>Macbeth</i> <i>Angela Sileo</i>	185

Re e residui: il teatro di Shakespeare e Beckett a confronto¹

Rossana Sebellin

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Il confronto tra Beckett e Shakespeare non è una novità: lo suggerisce per primo lo studioso Jan Kott nel suo testo *Shakespeare nostro contemporaneo*, pubblicato nel 1961 e tradotto in Italia dall'originale polacco da Vera Petrelli per Feltrinelli nel 1964. Il volume, che ha suscitato entusiasmi e polemiche, è divenuto ben presto un classico. Nell'introduzione al testo italiano, Praz sostiene che il parallelismo proposto da Kott poggia le basi su una concezione della Storia (comune a Shakespeare e a Beckett) che non riconosce nella storia stessa «senso né direzione alcuna» (Praz 1964: xxiii). Questa posizione viene in qualche misura ripresa e criticata pochi anni dopo da Alick West, secondo il quale in Shakespeare la Storia in realtà c'è, ha una direzione e uno scopo, non è come il deserto immobile e ripetitivo di Beckett:

Waiting for Godot is a denial of history. Unlike *King Lear*, the scene is nowhere, and so when the play finishes it might start over and over again; for there is no difference between the beginning and the end. The interpretation of *King Lear* in terms of the grotesque of Gloucester's fall must leave out of account the difference that Shakespeare's tragedy cannot start over again. The end is not the same as the beginning [...]. (West, 1964: 260)

¹ L'idea di questo breve testo, dedicato a Daniela Guardamagna, nasce non solo e non tanto dal fatto che *King Lear* è stato oggetto del primo corso monografico di Letteratura inglese che io abbia mai seguito – con lei –, e neppure dal fatto che *Endgame* e in generale il teatro di Beckett hanno accompagnato la mia formazione sotto la sua guida, ma dal fatto che fra i due autori esistono parallelismi – noti e indagati – ai quali desidero affiancare alcune mie riflessioni.

E tuttavia, pensando al finale di *Lear*, come vedere un fine, una teleologia? Tutto è irrimediabilmente distrutto, desertificato. In un articolo sulla messa in scena del *King Lear* di Peter Brook nel 1962 per la Royal Shakespeare Company, com'è noto fortemente influenzata dalla visione di Kott, Charles Marowitz rileva quanto fortemente il regista abbia sentito il legame con Beckett e il suo teatro:

[t]he plot is as Beckettian as anything out of *Molloy* or *Malone Dies*; the scene, a metaphysical farce which ridicules life, death, sanity and illusion. This (Act IV, Scene 6 [il suicidio di Gloucester]) has been the germinal scene in Brook's production of *King Lear*, and it has conditioned all the scenes with which it connects. In discussing the work of rehearsals, our frame of reference was always Beckettian. The world of this *Lear*, like Beckett's world, is in a constant state of decomposition. (Marowitz 1963: 104)

Ancora nel 1967, Norman Berlin sottolineava come «Kott's book was highly praised by Martin Esslin, who was pleased with Kott's demonstration that Shakespeare's plays are "akin in their ultimate sense to the contemporary Theater of the Absurd"» (Berlin, 1967: 647). Tuttavia Berlin non condivide del tutto la posizione di Kott e conclude sottolineando le differenze fra il teatro di Shakespeare e quello di Beckett, riconducibili soprattutto al diverso atteggiamento nei confronti del linguaggio: «Shakespeare trusts language, allowing it to communicate meaning. Beckett uses language, but to show that there is no meaning to be communicated» (Berlin, 1967: 651).

Il parallelismo Beckett-Shakespeare, fra *Lear* e *Endgame*, è stato fecondo e produttivo soprattutto negli anni Sessanta del Novecento, non solo nell'ambito della critica letteraria e accademica, ma soprattutto nelle regie teatrali, tanto da diventare presto un *cliché* dato per acquisito, citato talvolta in modo approssimativo. Tuttavia, in anni più recenti, è stato ripreso da Marguerite Tassi e da Paulo da Silva Gregório, l'una andando a re-indagare a livello sia teorico sia drammaturgico le similitudini e le differenze del teatro moderno e di quel-

lo rinascimentale alla luce delle affermazioni di Kott, l'altro concentrandosi sull'influsso del teatro beckettiano nelle messe in scena shakespeariane, del *Lear* in particolare, dagli anni Ottanta del Novecento al 2016.

Questa rilettura non si propone di rinnovare un filone oramai esaurito e forse obsoleto, ma di evocare suggestioni e punti di contatto sollecitati dalla presenza del tragicomico e del grottesco, seppure in modi e con stilemi assai diversi, in entrambi questi giganti del teatro.

Non solo Shakespeare alla luce di Beckett, ma anche Beckett alla luce di Shakespeare, in quella «simultaneous existence» della letteratura già enunciata da Eliot (Eliot 1997: 41). Secondo Tassi,

As Charles Marowitz, Brook's assistant director, commented in his "Lear Log," the production was "not so much Shakespeare in the style of Beckett as it [was] Beckett in the style of Shakespeare, for Brook believes that the cue for Beckett's bleakness was given by the merciless *King Lear*". (Tassi 1997: 248)

Parallelismi, quindi. E di parallelismi, citazioni e rimandi ce ne sono molti, disseminati in tutta l'opera beckettiana: la pazzia di Lear, vecchio, smarrito e impotente, è raggrumata e compressa nell'articolazione folle di Mouth, vecchia donna spezzata nella mente e nella parola.

Hamm, «rabbiosa abbreviazione» di Hamlet (Adorno 1994: 686), è cieco come Gloucester, e come lui è pessimista: il senso dell'assurdo si manifesta nei due testi e personaggi con diverse sfumature ma uguale intensità. «As flies to wanton boys are we to the gods, / They kill us for their sport» (*King Lear*, 4.1.38-9). Di nuovo Tassi sostiene che «Kott's Shakespeare, like Beckett, unflinchingly exposed the "absurd mechanism" at work in the universe and penetrated to "the thing itself," as Lear called man stripped to the bareness of his existence» (Tassi 1997: 248). Hamm, Clov e gli altri due personaggi (Nagg e Nell) sono vittime dell'esistenza, del caso, del fatto di essere al mondo: «you're on earth, there's no cure

for that!» (Beckett, 1958: 33). Come le mosche evocate da Gloucester.

Hamm, in un certo senso, è quel che può sopravvivere di Lear nel Novecento: un re residuale in una corte che è la versione erosa e minimalista delle corti rinascimentali; una figura sconfitta, claustrofobica eppure tenace. Hamm è una sorta di esausta continuazione di quell'esplorazione dell'umano che prosegue ininterrotta da Rinascimento ad oggi, dalle prime crepe della modernità. A proposito dell'emergere della modernità, il filosofo Marshall Berman scrive che il momento nel quale Lear si libera degli abiti regali e abbraccia la propria umanità privata di ogni orpello è quello nel quale in un certo senso si entra nell'era moderna. Proprio nel rifiuto di Lear che, folle seminudo (o addirittura nudo nelle messe in scena moderne), si aggira per la brughiera sconvolta dalla tempesta, la solidità fino ad allora esperita inizia a sgretolarsi per non tornare più alla compatta omogeneità di un tempo.

The dialectic of nakedness that culminates in Marx is defined at the very start of the modern age, in Shakespeare's *King Lear*. For Lear, the naked truth is what a man is forced to face when he has lost everything that other men can take away, except life itself. [...] This act, which Lear believes has placed him at the very nadir of existence —“a poor, bare, forked animal”—turns out, ironically, to be his first step toward a full humanity, because, for the first time, he recognizes a connection between himself and another human being. (Berman, 1988: 107)

Berman individua *in nuce* nel *Lear* quel principio di movimento vorticoso e inarrestabile, il senso della modernità, che porta fino a Beckett e oltre, dalla rinuncia a tutto ciò che non è necessario alla spogliazione dagli abiti annunciata nel famoso «come, unbutton here» (*King Lear*, 3.4.107) dal vecchio re al colmo della sua follia. Lear e Hamm sono legati da quella crepa che, secondo Berman, già dal Rinascimento incrina le certezze e finisce per polverizzarle: appena visibile in Shakespeare, squadernata e ostensa in Beckett.

Anche Hamm, negli ultimi momenti del dramma, si spo-

glia, si libera del fischiello – il mezzo, più che il simbolo del suo potere – e rimane solo con il fazzoletto/sudario che lo ricopre nell'incipit del dramma, uno straccio che lo riporta alla umanità più essenziale e cruda, quella che guarda inesorabilmente alla morte.

Più avanti nel testo, in uno dei tanti momenti tragicomici, nella versione francese Hamm afferma «finie la rigolade» (Beckett 1957: 76), che nell'autotraduzione diventa «our rev-els now are ended» (Beckett, 1958: 35). In inglese si inserisce quindi una citazione shakespeariana attraverso le parole con cui Prospero nella *Tempest* conclude la magica recita del *masque* in onore del futuro matrimonio di Miranda e Ferdinand. «Ai *rev-els* della magia utopica di Prospero corrispondono i *rev-els* folli della clausura di Hamm e Clov, che desertificano il mondo quanto Prospero lo riscattava dal suo machiavellismo, tramite un progetto ideale di armonia, fertilità e felicità di coppia» (Restivo, 1991, 106-7). E se Miranda e Ferdinand poco dopo sono mostrati mentre giocano a scacchi, gli scacchi sono anche la metafora che sottende al testo beckettiano: una partita con pessimi giocatori, che si trascina senza scopo pur di evitare la fine. In fondo, del mago Prospero Hamm è il rovescio speculare: nega il sole e le stelle, sancendo così non solo la fine della Storia, ma della natura stessa.

I rovesciamenti ironici sono molteplici: «My kingdom for a nightman» (Beckett, 1958: 17), afferma Hamm a proposito dei suoi genitori, che sopravvivono in due bidoni per l'immondizia; la discesa grottesca, nel *bathos*, dalla battuta del *Riccardo III* di Shakespeare, dove al cavallo di proverbiale memoria si sostituisce un netturbino, misura il gioco offerto da Beckett ai suoi spettatori: ecco quel che resta del tragico, delle ambizioni umane che muovono la storia. Una beffa grottesca, capace di indurre a un ghigno più che a una risata. Hamm è quindi la raffigurazione diminuita – residuale, appunto – di un re, pur dispotico e crudele, su un trono a rotelle, e racchiude in sé anche la cecità di Gloucester; riunendo entrambi i personaggi ai quali è accomunato da un destino feroce, senza

raggiungerne lo stato di eroe tragico. Kott sintetizza questo concetto affermando che «la tragicità è stata soppiantata dal grottesco, rivelatosi ancora più crudele» (Kott, 1961: 95).

D'altro canto, Beckett ha sempre congiunto, nella sua idea di tragicomico, una commistione più intima del solo accostamento di generi letterari, per mostrare una adesione profonda del comico e del tragico come sostanza dell'umano. Per definirne il portato esistenziale e filosofico si è spesso ricorso a Schopenhauer, il quale scrive:

La vita di ogni singolo, se la si guarda nel suo complesso, rilevandone solo i tratti significanti, è sempre invero una tragedia; ma, esaminata nei particolari, ha il carattere della commedia. [...] Così, [...] deve la vita nostra contenere tutti i mali della tragedia, mentre noi non riusciamo neppure a conservar la gravità di personaggi tragici, e siamo invece inevitabilmente nei molti casi particolari della vita, goffi tipi da commedia. (Schopenhauer, 1818: vol. II, pp. 424-25)

Il tragicomico beckettiano è illustrazione plastica del pensiero di Schopenhauer.

Un altro possibile parallelismo tra i personaggi di *Endgame* e quelli shakespeariani può essere rintracciato nel rapporto servo-padrone che si instaura tra Prospero-Hamm e Clov-Ariel/Caliban. Sono presenti anche in Beckett entrambi gli aspetti che troviamo nella *Tempest*: l'obbedienza mista ad affetto (in Beckett degradato e quasi scomparso), il desiderio di libertà e di ribellione. Come Ariel, anche Clov desidera andarsene, essere libero, e tuttavia compie tutto ciò che gli viene chiesto: «Do this, do that, and I do it. I never refuse. Why?» si domanda ad un certo punto, quasi stupito; «You're not able to», gli risponde Hamm (Beckett, 1958: 27). Anche Clov è vittima di un sortilegio, quello del teatro. Serve ad Hamm per dargli la battuta, come egli stesso afferma, per spingere avanti il dialogo che si inceppa in continuazione. Infatti, un parallelismo ancora più profondo riguarda proprio l'uso del linguaggio. Come Caliban, anche Clov ha imparato a parlare dal suo oppressore: «I use the words you taught me», gli ricorda rabbioso quan-

do Hamm si lamenta delle sue risposte (Beckett 1958: 28), ma se Caliban si vendica su Prospero maledicendolo nella sua lingua, Clov si rifugia nel silenzio, nel rifiuto di collaborare alla conversazione che è il solo svago o potere di Hamm. Non solo Clov afferma «Let me be silent» (Beckett 1958: 28), ma spesso oppone alle richieste di perdono di Hamm un silenzio tenace e spietato, lo costringe a ripetersi per poi ricordargli che lo aveva sentito anche la prima volta. Se quindi nella *Tempest* insegnare la lingua aveva esiti contraddittori, lirici e insieme ferocemente accusatori (Caliban parla in un *blank verse* elegante e impeccabile, pur usandolo per inveire), in Beckett non è così. Il lirismo in Clov è cancellato: nella versione francese ne rimane traccia in una canzone (oscena o semplicemente volgare) che Clov intona nel finale, ma nella versione inglese anche questo residuo viene obliterato definitivamente, e restano piuttosto le accuse, velate e aggressivo-passive, mosse da Clov nei confronti di Hamm.

L'uso della parola per creare mondi, così fecondo in Shakespeare, ritorna smorzato e residuale in Beckett: come Edgar evoca per Gloucester un mondo fittizio nella scena del suicidio, ricreando una vertiginosa prospettiva attraverso un uso efficacissimo dell'ipotiposi, così spetta a Clov descrivere il mondo esterno, che osserva dalle finestre poste ai lati del palcoscenico e che nessun altro può vedere, né tra i personaggi, né – ovviamente – tra il pubblico. Tuttavia le descrizioni di Clov si limitano a monosillabi e scarse risposte alle domande insistenti di Hamm che, affamato di visioni, vuole sapere come sia la terra, come sia il mare, il cielo, le onde. In comune i due personaggi hanno solo una cosa: l'illusorietà di quanto descrivono; Edgar illude Gloucester con uno scopo salvifico; Clov ci illude che fuori sia rimasto solo grigiore. Non sapremo mai se descrive davvero quel che vede, né se vede davvero quel che descrive.

Un altro possibile avvicinamento alla scena del finto suicidio nel *Lear* è costituito, come individua anche Kott, dal tema del suicidio esplorato in *Waiting for Godot* attraverso le azioni

di Vladimir ed Estragon. Kott ribadisce che «[i]l grottesco è la tragedia antica riscritta di nuovo e diversamente» (Kott 1961: 96); ma se, come afferma Adorno, la «parodia significa impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità» (Adorno, 1961: 677), allora il tragico non può che diventare grottesco. Poco oltre, Kott scrive che «il grottesco si svolge in un mondo tragico. La visione tragica e la visione grottesca della vita sono composte dagli stessi elementi» (Kott 1961: 96). Questa concezione dell'esistenza si dipana in Beckett nella contemplazione della sua fine, quando i due vagabondi, per due volte nel corso del dramma, riflettono sull'idea del suicidio. D'altro canto, come visto in precedenza, in Beckett agiva già anche la concezione della vita di Schopenhauer che coniuga tragico e farsesco, grottesco: la vita umana è una tragedia, poiché finisce sempre con la morte del protagonista, di tutti i singoli protagonisti, ma vista in dettaglio ha un carattere comico poiché l'umano non sa più sollevarsi allo *status* di eroe tragico, ma rimane un soggetto insignificante e ridicolo: ecco servito il grottesco. Come nel *Lear* il suicidio di Gloucester è un suicidio tragicomico, che sfiora la risata nel momento in cui l'anziano cieco e disperato Duca cade sulle assi del palcoscenico credendo di gettarsi dalla scogliera di Dover; così è il tentativo goffo di Vladimir e Estragon, con la loro corda fradicia, l'albero sparuto e le loro incongrue cortesie da salotto. La «capriola sulla scena vuota» (Kott 2017: 112) di Gloucester è lo stesso movimento che vede Estragon e Vladimir barcollare alla fine del secondo atto, quando saggiano la corda, con i pantaloni calati di Estragon: patetico, comico, sconsolato. Perché nella commistione di questi elementi si trova il senso del testo, come scrive lo stesso Beckett a Roger Blin: «Il senso dell'opera, posto che esista, è che nulla è più grottesco del tragico. Bisogna esprimere questo fino alla fine, e soprattutto alla fine. [...] E che i pantaloni cadano del tutto, fino alle caviglie. La cosa potrebbe sembrarti stupida, ma per me è di capitale importanza» (lettera a Roger Blin, 9 gennaio 1953, citata in Beckett, 1994: 806)

Kott (1961: 113) mette in relazione la battuta di Pozzo sulla coincidenza degli opposti e quella di Edgar sulla necessità di sopportare. Pozzo, cieco, impotente e disperato, non vede distinzione nei giorni sempre uguali, tanto che nascita e morte finiscono col coincidere: «One day, is that not enough for you, one day like any other day, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? [...] They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more.» (Beckett, 1954: 86) L'icastica immagine della nascita a cavallo della tomba secondo Kott troverebbe un parallelismo nella scena in cui Edgar cerca di incoraggiare il padre con parole che lo invitano alla sopportazione: «What, in ill thoughts again? Men must endure / Their going hence, even as their coming hither. / Ripeness is all. Come on.» (*King Lear*, 5.2.9-12) La differenza importante, che non viene sottolineata da Kott, riguarda l'atteggiamento dei due personaggi: rabbioso e angosciato quello di Pozzo che, passato attraverso la sofferenza, ha cambiato la pomposa retorica del primo atto con questa brutale manifestazione della sua verità; sereno nell'accettazione della sofferenza quello che Edgar cerca di indurre nel vecchio padre, proprio per non lasciarlo in preda alla disperazione. L'assenza di speranza è evidente in entrambi, ma viene abbracciata in un caso, affrontata per sconfiggerla nell'altro.

Un altro parallelismo individuato da Kott (1961: 117) illustra, attraverso una battuta del *Lear*, una scena di *Waiting for Godot*: «'Tis the times' plague, when madmen lead the blind» (*Lear*, 4.1.49). Certo questo verso pare proprio chiosare l'ingresso di Pozzo e Lucky nel secondo atto, nel quale il cieco Pozzo viene guidato da Lucky, muto, proprio quel Lucky che aveva espresso nel primo atto un furioso e folle monologo frammisto di letteratura, filosofia e teologia, che illustrava le sorti del mondo in un frammentato flusso di coscienza presoché inintelligibile.

Benché qui si sia solo accennato ad una ben più ampia rete di intrecci e rimandi, è opportuno citare seppur brevemente un aspetto che accomuna in una sintesi paradossale Shakespeare, Cartesio e Beckett. Sappiamo che Beckett, appassionato di filosofia, intesse spesso il suo teatro di riferimenti nascosti, di citazioni stravolte il cui scopo è sorprendere lo spettatore, far balenare accostamenti inediti, significati nuovi. Uno di questi è il momento nel quale Hamm vuole sapere come stiano i genitori, e Clov, ubbidiente, va a controllare. Alla richiesta se Nell sia morta, Clov risponde affermando che pare di sì, non ne saremo mai certi. Mentre quando Hamm chiede cosa stia facendo il padre e Clov risponde «He's crying», Hamm chiosa con l'affermazione «Then he's living» (Beckett, 1958: 38). Viene quindi riproposto in chiave beckettianamente pessimista il fiducioso *cogito ergo sum*, che in inglese suona come *I think, therefore I am*. Nel mondo di Beckett, prosciugato di ogni speranza, il fondamento dell'esistenza non viene dato dal pensiero, ma dal grumo di sofferenza che ci abita: piango, dunque sono. Pur con i dovuti distinguo, Lear sembra evocare una simile posizione, che lega l'esistere alla sofferenza, quando, nella tempesta che sconvolge gli elementi e la sua mente, afferma che «we came crying hither / [...] when we are born, we cry that we are come / To this great stage of fools» (*King Lear*, 4.6.174, 178-9).

La cifra stilistica di questi parallelismi e delle citazioni shakespeariane nella trama dei testi è tuttavia sempre la stessa: la caduta nel grottesco, il prosciugamento retorico, il disseccamento parodico e crudele, la totale assenza di speranza. Come già detto, «Our revels now are ended», afferma Hamm citando Prospero, ma l'inserito non fa che sottolineare ingigantendolo l'abisso fra il tripudio linguistico, artefice di mondi e di fecondità immaginifica (anche nel tragico), e la spaventosa desertica sterilità/stilizzazione del mondo beckettiano, nel quale i «festeggiamenti» sono l'ombra di feroci sgarbi reciproci.

E se il rapporto con Dio, per Gloucester, è paragonato alla

malvagità di dèi annoiati e implacabili, per i quali non siamo che un giocattolo da distruggere per divertimento, Hamm, in una inversione paradossale, dopo aver pregato giunge stupefatto alla conclusione che «The bastard! He doesn't exist!» (Beckett, 1958: 34). Il cielo si è completamente svuotato.

Anche Macbeth, alla fine della sua vicenda dannata, vede la vita come una storia assurda, priva di senso, con una disperazione degna di Beckett: «it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing» (*Macbeth*, 5.5.26-8). Lo spazio circoscritto tra la disperazione della modernità, incipiente in Shakespeare, estenuata in Beckett, e la consolazione estetica della letteratura, è quello nel quale possiamo trovare l'espressione autentica dell'umano. Shakespeare e Beckett sono due mondi lontani, separati, ma entrambi osservano la vita con sguardo fermo e la restituiscono senza infingimenti, senza sbavature. L'animale forcuto del *King Lear* (3.4.106) che in *Hamlet* (3.2.127) si trascina strisciando fra la terra e il cielo trova infine nel moderno teatro di Beckett la sua rappresentazione più distillata e pura.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Beckett, Samuel (1954): *Waiting for Godot*, London: Faber, 2010.

Beckett, Samuel (1957): *Fin de partie*, Paris: Minuit.

Beckett, Samuel (1958): *Endgame*, London: Faber, 2009.

Beckett, Samuel (1994): *Teatro completo*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino: Einaudi.

Shakespeare, William (1997): *King Lear*, edited by R.A. Foakes, The Arden Shakespeare Third Series, London: Thomson Learning.

Shakespeare, William (2016): *Hamlet*, edited by Ann

Thompson and Neil Taylor, *The Arden Shakespeare Third Series*, London: Bloomsbury.

Shakespeare, William (1984): *Macbeth*, edited by Kenneth Muir, *The Arden Shakespeare*, London: Routledge.

Bibliografia secondaria

Adorno, Theodor W. (1994): “Tentativo di capire *Finale di partita*”, in Samuel Beckett, *Teatro completo*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino: Einaudi-Gallimard, pp. 658-94 (1^a edizione 1961).

Berman, Marshall (1988): *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Harmondsworth: Penguin 1988 (1st edition 1982).

Berlin, Norman (1976): “Beckett and Shakespeare”, *The French Review*, Apr., 1967, Vol. 40, No. 5 (Apr., 1967), pp. 647-51.

Chattopadhyay, Arka (2012): “‘Worst in Need of Worse’: *King Lear*, *Worstward Ho* and the Trajectory of Worsening”, *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, 2012, Vol. 24, *Early Modern Beckett / Beckett et le début de l’ère moderne: Beckett Between / Beckett entre deux* (2012), pp. 72-87.

da Silva Gregório, Paulo (2020): “Waiting for Lear: Re-creations of Shakespeare’s Play Through Beckett at the Royal Shakespeare Company”, *Anglo Saxonica*, No. 18, issue 1, art. 6, 2020, pp. 1-11. DOI: <https://doi.org/10.5334/as.31>

Eliot, Thomas S. (1997), “Tradition and the Individual Talent”, *Id.*, *The Sacred Wood*, London: Faber, pp. 39-49 (1st edition 1919).

Kettle, Arnold (ed.) (1964): *Shakespeare in a Changing World*, London: Lawrence and Wishart.

Kott, Jan (1961): “*Re Lear*, ovvero, *Finale di partita*”, in *Id.*, *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano: Feltrinelli, pp.

92-128. Trad. it. di Vera Petrelli, 2017 (prima edizione italiana 1964).

Marowitz, Charles (1963): "Lear Log", *The Tulane Drama Review*, Winter, 1963, Vol. 8, No. 2, pp. 103-21.

Praz, Mario (1964): "Prefazione. Della critica storica, della critica valutativa e dell'interpretazione shakespeariana di Jan Kott", in Jan Kott (2017): *Shakespeare nostro contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, pp. VII-XXVI.

Restivo, Giuseppina (1991): *Le soglie del postmoderno: Finale di partita*, Bologna: Il Mulino.

Schopenhauer, Arthur (1818): *Il mondo come volontà e rappresentazione*, traduzione di Paolo Savj-Lopez e Giovanni Di Lorenzo, Bari: Laterza 1968 (prima edizione italiana 1914-16).

Tassi, Marguerite (1997): "Shakespeare and Beckett Revisited: A Phenomenology of Theater", *Comparative Drama*, Summer 1997, Vol. 31, No. 2 (Summer 1997), pp. 248-76.

West, Alick (1964): "Some Current Uses of 'Shakespearian'", in Kettle, Arnold (ed.) (1964): *Shakespeare in a Changing World*, London: Lawrence and Wishart, pp. 253-66.