



Mostre, convegni e spettacoli: festa di compleanno a Parigi

PARIGI — Oggi Samuel Beckett, il più grande autore teatrale vivente, compie ottant'anni. Almeno così egli stesso ha piacere di far credere. Sulla data di nascita del grande artista irlandese, infatti, esiste una singolare leggenda. Beckett ha sempre detto di essere nato il giorno del venerdì santo del 1906, e i suoi documenti così almeno sembra — portano la data del 13 maggio. Il guaio è che il venerdì santo quell'anno cadde esattamente un mese prima, per l'appunto il 13 aprile ed è per questo che gli ottant'anni di Beckett si festeggiano oggi.

In ogni caso, per non scoprirsi troppo né di fronte alla leggenda, né di fronte all'anagrafe, Parigi ha organizzato una fitta serie di manifestazioni per festeggiare il suo «figlio adottivo» (da molti anni Beckett vive a Parigi, in Boulevard Saint Jacques), a partire da dopodomani fino al 5 maggio. Il primo appuntamento, infatti, prevede la rappresentazione di «Aspettando Godot» (fino al 20 all'American Center) nell'edizione curata dallo stesso Beckett per il San Quintin Drama Workshop diretto da Rick Cluchey. Ci sarà poi l'Harold Clurman Theatre di New York (quello di David Warlow) che proporrà quattro brevi testi della più recente produzione del grande autore. Fino al 27 aprile, inoltre, Pierre Chabert, al Théâtre de l'Œuvre presenta «Compagnie», mentre al Rond-Point Madeleine Renaud riprende «Oh! les beaux jours» (Giorni felici) nella messinscena originale di Roger Blin (dal 23 al 25).

Qui accanto una caricatura di Levine e una foto di Beckett scattata a Parigi nel 1966. A destra e in basso l'autore irlandese durante le prove di «Aspettando Godot» da lui allestito nel 1984 con il San Quintin Drama Workshop diretto da Rick Cluchey (di fronte a Beckett nella foto in basso)



NEL SUO saggio su *Finale di partita*, Adorno aveva prontamente avvertito che «lo spavento più micidiale che possono provare i personaggi del dramma, o addirittura lo stesso dramma divenuto oggetto di parodia, è lo spavento fintamente comico di poter significare ancora qualcosa». Puntava con sicurezza sopra uno scambio di battute tra Hamm, che sospetta appunto una dotazione di senso, per sé e per i suoi compagni di scena, e Clov che risponde con una breve risata, esclamando: «Noi un significato! ah, questa è buona». La scrittura di Beckett si sviluppa costantemente, in dialogo come in monologo, sopra un puntiglioso sabotaggio del senso. Il suo troppo celebre assurdo, come si diceva una volta, e si diceva piuttosto male, non è che la correzione perpetua, e perpetuamente derisoria, della possibilità di un discorso significativo, mediante un motto di spirito, quale può essere praticato non tanto genericamente, dopo Freud, ma precisamente nell'età della pratica dell'inconscio come forma egemone dell'esperienza e della comunicazione quotidiana. La parabola che permette di cogliere esemplarmente, e a fondo, il procedimento beckettiano, sarà allora, in armonia perfetta con la struttura ideologica di questa ossessiva esibizione della destituzione del senso, quella critica cosmologica che, per rimanere a *Finale di partita*, si esprime tipicamente in forma di amena storiella. Penso naturalmente a quando Magg barzellettante racconta una volta («voix de raconteur», raccomanda la didascalia) la classica facezia del sarto inglese che ha impiegato tre mesi per un paio di pantaloni. Al cliente indignatamente spazientito, che gli fa osservare: «Ma Dio abbia fatto il mondo in sei giorni, egli risponde: «Ma Milord! Ma Milord! Guardate — (gesto di disprezzo, con disgusto) — il mondo... (pausa)... e guardate — (gesto amorevole, con orgoglio) — i miei pantaloni!».

Sabotaggio del senso, impossibilità di un discorso significativo, critica al mondo: ecco quali sono gli elementi alla base dell'intera opera del commediografo irlandese che compie oggi ottant'anni

Assurdo? No, è Beckett

razionalizzazione dell'esistente, si può rinviare alla celebre problematica del sistema di rotazione delle 16 pietre tascabili, in pieno *Molloy* tra logica statistica e sottofondo di intrattenimento. Se al centro dell'immondo mondo di Beckett è da collocarsi la categoria della «inominabilità» del reale, secondo tutte le accezioni e le connotazioni del vocabolo e finalmente e soprattutto nella direzione del silenzio di Wittgenstein. Questa categoria si rende praticabile, e precisamente dicibile e scrivibile, in quanto viene a fondarsi sopra una sorta di costante slittamento da un enunciato a una sua modificazione e integrazione e precisazione, che lo irrealizza per degradante aggiustamento, per *reductio ad factum* e che ora è minimale correzione irrisoria, ora smentita frontale, ora infine, ed è forse il modulo supremo, ambigua pervezione parodizzante.

Ho appena letto, in un saggio di André Belleau, apparso nell'ultimo numero dell'«Immagine riflessa», dedicata a Bachtin, questa domanda: *È ancora vivo il carnevalesco?* Non intendo naturalmente affrontare qui la questione, ma sono fatalmente tentato di rispondere subito, pensando proprio a Beckett, che la «carnevalizzazione» sopravvive, nella cultura attuale, in quella forma caricaturalmente distorta e complementare piuttosto che antitetica, che è quella della «quaresimalizzazione». Beckett può apparirci allora, non tanto come colui che ha portato alle ultime conseguenze i meccanismi del grande discorso narrativo europeo, da Proust a Joyce a Kafka e del grande discorso ideologico borghese, dall'esistenzialismo alla fenomenologia al neopositivismo, ma come colui che ne ha procurato lo sfiguarsi depressivo, il grottesco degrado, esattamente nei modi di una «quaresimalizzazione». La segatura e la bruciatura di quella grande vecchia, che è la tradizione culturale dell'occidente, sta come iscritta figuramente nella decomposizione e nella abiezione corporea dei suoi eroi. Non si tratta più nemmeno del rovesciamento satirico di uno spargimento, di un dilaniamento domistico, ma del suo festoso ridursi, economicamente penitenziale, a una dissoluzione e frantumazione da livida storiella amara.

Del resto, una categoria come quella di «quaresimalizzazione» così insinuata, vuole essere intesa, a sua volta, come una specie di grave, anzi di angosciosamente e atrocemente seria facezia teorica, degnamente armonizzabile al proprio oggetto e della quale, qui si vuole appena insinuare la probabile fecondità. Del resto, il decoro della scrittura beckettiana, dell'interminabile autocorrezione del proprio discorso, muovendo non soltanto all'interno di ogni testo, di cui regola il passo, ma da un testo all'altro, un impoverimento minimalistico dopo l'altro, senza tregua, è già una chiara illustrazione, per sé, di quel meccanismo storico generale che sempre però presenta, e che, secondo una proposizione che si legge nell'*Innomminabile*, indica la morte, con un classico scuramento della classicità, come il luogo in cui si può determinare se si meriti di «illustrare un'epoca», anzi naturalmente «un'altra epoca», o di «rifare la presente, in uno spirito, più accorto». La proposizione, è inutile avvertirlo, va pensata nel contesto di una limida pagina da «clownerie» catastrofica, anzi appunto «quaresimale», da «formire» assai più schizoidi e isterici.

Ma per gli ottant'anni di Beckett, in situazione correttamente celebrativa, conviene che emerga, dall'*Innomminabile*, un altro tratto citazionale, che può riuscire, oggi, agurevolmente propizio: «Si può morire a 70 anni, senza avere mai avuto la possibilità di ammirare la cometa di Halley». Era un malizioso e paradossale gesto di scaramanzia d'autore, da parte del nostro terribile ottuagenario? Non è facile dirlo. Ma era probabilmente l'espressione appena dissimulata del suo «memento vivere». E poi, certamente, è un altro luogo esemplare del suo immaginario e, per l'occasione presente, il più pertinente. Una sola risposta, a riguardo, è comunque corretta, ed è quella che l'infiera opera di Beckett porta in sé, e getta, come immensa tenebra luminosa, fuori di sé: «Ah, questa è buona!».

Edoardo Sanguineti



Paolo Poli: Così, in una vecchia cantina, incontrai Clov

ROMA — Il Clov ideale? Paolo Poli, almeno in Italia. Fu proprio lui, nel 1958, a portare *Finale di partita* sulle scene italiane, e ripensandoci oggi non si può fare a meno di pensare che l'autore fiorentino aveva davvero il «fisco del ruolo» per il personaggio beckettiano. Nell'andatura rigida e vacillante, sguardo fisso, voce bianca, come è scritto nelle didascalie, in quelle battute a volte stizzite, a volte sofferate al limite della sopportazione, o ancora in una sorta di pignoleria saccente nel seguire la ferrea logica del linguaggio e le sue conseguenze. In quella situazione paradossale e claustrofobica, Paolo Poli ha giocato la sua prima partita con l'avanguardia teatrale europea.

«Oggi a distanza di ventotto anni da quella «prima» come si vede Poli nei panni del Clov di allora? «Oh, allora ero molto giusto per quella parte. Ora sono vecchio, ma ricordo quei tempi come molto ardui, tormentosi, con quelle dieci-venti persone che venivano a vedere lo spettacolo! Allora si era in un periodo in cui ci si rivolgeva soprattutto alla Francia, dal punto di vista culturale, patria di Sartre, quindi *Deauville*. Noi qui si aveva le due Mor: Moravia e Morante. E si guardava oltre, verso una vecchia

Europa che incantava rispetto all'America... che poi l'America ha dato il suo ultimo fiore con Albee, tutto lì. Beckett era francese d'adozione». — Che ricordo ha dello spettacolo? «Dunque, si fecero due stagioni, 1958/59 e '59/60. Le scene e i costumi erano molto semplici, la regia era di Aldo Trionfo. Il cane era di pezza come nel testo, mentre c'era un animale vero, una platola, che poi uccidemmo con il Ddt. Noi ci sentivamo una piccola minoranza a recitare grandi autori, ma questo è il loro destino, comunque, insieme a quello di alimentare anche dei sottoprodotti e di non essere subito accolti da un pubblico maggiore, pensi a Ionesco, Adamov, lo stesso Genet che noi rappresentammo in quel periodo. Tornando allo spettacolo. A Genova debuttammo al Caffè della Borsa, che era giusto vicino a quel luogo dove si uriano i Valori... Sotto al caffè c'era una saletta, mezza estivo, con un palco di due metri e noi davanti ad un pubblico scarso recitammo *Finale di partita*. Poi si andò a Milano e lì fu nostra madrina Sarah Ferrati, quindi una bella presentazione... e recitammo al Gerolamo, un teatro che faceva parte del circuito «minore» del Piccolo Teatro. Ma

Antonella Marrone

La filosofia di Beckett (ammesso che l'autore irlandese abbia voluto farla trasparire dalle sue opere) si esprime principalmente nella rappresentazione di se stessa. Cioè nella tecnica usata per mostrarla. Perché se Beckett è autore schivo e solitario per definizione, quasi per mania, ciò non toglie che la sua vita artistica sia stata segnata anche dal desiderio, o dalla necessità, di comunicare. Il fatto che abbia continuato a scrivere, a rappresentare testi, ne è una testimonianza semplicissima. E probabilmente proprio nella strada intrapresa per raggiungere questa comunicazione è possibile trovare qualcosa di più a proposito della sua idea del mondo. Diciamo che Beckett, fra gli uomini del Novecento, è di quelli che hanno capito tutto — o quasi — e si preoccupano problematicamente di mettere a disposizione di tutti la propria conoscenza.

Limite al teatro, anzi, alla teatralità in senso stretto. Molti autori affidano le proprie regie alla struttura dei testi che scrivono: si va dai raggruppamenti sonori di parole (coltando la logica in senso stretto) come in *Pelleto*, fino all'abbondanza di didascalie esplicative, come in moltissime opere di questo secolo, quelle pirandelliane in testa. Beckett preferisce esprimersi attraverso il rapporto tra didascalia e parole. Fra didascalie e assenza di parole e viceversa. Uno dei suoi più recenti testi per la scena, per esempio «Quad», si sviluppa completamente attraverso la definizione di suoni e movimenti, non una battuta è riservata ai quattro interpreti. Qui la teatralità beckettiana risente la geometria teorica. L'autore stabilisce e descrive i movimenti con precisione assoluta, indica anche l'uso delle luci e le modalità degli interventi sonori. Non serve a che gli eroi di Racine, che hanno sulla scena la loro pena... ma tra cotante macerie c'è anche un profondo umorismo, i suoi romanzi, per esempio, sono bellissimi. Lo spettatore e il lettore arrivano che il sofferto arriva che «il sofferto è già crollato», come a Napoli, quando si dice che la Madonna abita tra le rovine. Ecco lo penso che in queste poesie delle rovine, Beckett non è poi tanto lontano da noi».

buffando. Si ferma stremato, riprende fiato ricominciando da capo. Entra Vladimir». Poi, unica definizione di quest'ultimo: «Avvicinandosi a passettini rigidi e a gambe divaricate. Non si può dire che Aspettando Godot non sia un testo di parola: ma lo psicologo del personaggio e della situazione non interessa l'autore. Il modo in cui sono vestiti Estragone e Vladimir lo si scopre soltanto lungo il corso dell'azione e, a parte alcuni elementi determinanti ai fini dello sviluppo scenico (che i due portano una bombetta, per esempio), l'autore non sembra preoccuparsi tanto di quei suggerimenti che fanno di due tipi definiti sulla carta due persone fisicamente verosimili e riconoscibili. Quello che interessa Beckett, appunto, è il rapporto fra gesti, movimenti e parole. Quanti sono invece gli autori che nel definire un personaggio indugiano sull'età, sulla corporatura, sugli abiti, sulle espressioni che dovrà usare, sul tono di voce e su tutto il resto?».

Per l'appunto Beckett non usa la psicologia, né si preoccupa della verosimiglianza: non chiede al suo pubblico di identificarsi o immedesimarsi nella situazione. E questo non necessariamente perché quanto succede sia propriamente assurdo («l'etichetta di autore dell'assurdo va stretta da anni all'autore irlandese), piuttosto perché le storie di Beckett sono pure invenzioni di fantasia, significanti nel loro complesso, nei contrasti interni (o nelle convergenze) che esprimono. L'immagine è unica e fulminante, non può essere scomposta. Anche per questo motivo — per esempio — l'evoluzione drammaturgica di Beckett è andata sempre più incontro a testi brevi, anche brevissimi ma assolutamente completi e conclusi al loro interno.

La tragedia classica viene definita tale in quanto propone allo spettatore profondi conflitti di idee, principi, magari filosofici (e non necessariamente per il solo fatto che alla fine qualcuno muore di morte violenta). Essa manifesta in una ineluttabilità della presenza (solito materiale, non certo psicologica). La presenza di quella percezione delle immagini e di quella conoscenza della natura dell'uomo che costringono Beckett stesso a mantenere intatta e inattaccabile la sua faticosa solitudine.

Per l'appunto Beckett non usa la psicologia, né si preoccupa della verosimiglianza: non chiede al suo pubblico di identificarsi o immedesimarsi nella situazione. E questo non necessariamente perché quanto succede sia propriamente assurdo («l'etichetta di autore dell'assurdo va stretta da anni all'autore irlandese), piuttosto perché le storie di Beckett sono pure invenzioni di fantasia, significanti nel loro complesso, nei contrasti interni (o nelle convergenze) che esprimono. L'immagine è unica e fulminante, non può essere scomposta. Anche per questo motivo — per esempio — l'evoluzione drammaturgica di Beckett è andata sempre più incontro a testi brevi, anche brevissimi ma assolutamente completi e conclusi al loro interno.

Nicola Fano

Tutto il mondo in una didascalia



beni nel conflitto fra punti esclamativi e punti interrogativi. Fra meraviglia e curiosità. Fra mente e corpo. E i vari elementi che si contrappongono non identificano un solo personaggio, il caratterizzato, tutti a vicenda dello sviluppo del dialogo. Allo stesso modo la commedia classica per produrre comicità sfrutta le attese del pubblico: induce gli spettatori ad aspettare un avvenimento che poi, al suo arrivo effettivo, prenderà regolarmente in controtempo la platea. Sempre in *Aspettando Godot* (quasi come il primo comico tradizionale viene usato assai spesso: ma non per definire singolarmente un comico e uno spalancato. Ma poi tutti i personaggi agiscono e si muovono con atteggiamenti comici; la regia che Beckett stesso ha fatto di *Aspettando Godot* (e che si vide anche in Italia nella scorsa stagione) lo dimostrava in pieno.

Le didascalie di Beckett, dunque, potrebbero (e dovrebbero) avere sul teatro tradizionale un effetto ancor più clamoroso (e solo solo esempio: Estragone lo accusa di avere i pantaloni sbottonati, egli, dopo averli risistemati, proclama che «il vero signore si vede dalle piccole cose»). Ma poi tutti i personaggi agiscono e si muovono con atteggiamenti comici; la regia che Beckett stesso ha fatto di *Aspettando Godot* (e che si vide anche in Italia nella scorsa stagione) lo dimostrava in pieno.

Le didascalie di Beckett, dunque, potrebbero (e dovrebbero) avere sul teatro tradizionale un effetto ancor più clamoroso (e solo solo solo esempio: Estragone lo accusa di avere i pantaloni sbottonati, egli, dopo averli risistemati, proclama che «il vero signore si vede dalle piccole cose»). Ma poi tutti i personaggi agiscono e si muovono con atteggiamenti comici; la regia che Beckett stesso ha fatto di *Aspettando Godot* (e che si vide anche in Italia nella scorsa stagione) lo dimostrava in pieno.