

La morte di Samuel Beckett

La vita a Dublino e l'approdo a Parigi

Il difficile, ma intenso rapporto con l'autore dell'«Ulisse» il Nobel nel 1969 e poi l'ultimo periodo: stanchezza, rifiuto

L'angoscia oltre Joyce



«Ero in carcere e recitai il mio primo Godot»

RICK CLICHÉY

Ho recitato per la prima volta in una pièce di Beckett nel 1961, mentre scontavo una condanna all'ergastolo in California, a San Quintino. Sebbene numerosi miei compagni di carcere avessero la stessa intenzione sin dal 1958, non di meno ci venne richiesto di essere pazienti e di aspettare. Questa nostra prima storia comprendeva *Godot*, poi *Enigme* e infine *L'ultimo maestro di Krapp*. Complessivamente realizzammo 7 produzioni di opere di Beckett in un periodo di tre anni. Tutti i nostri lavori erano diretti ed interpretati da detenuti per un pubblico di detenuti. Così ogni fine settimana nel nostro teatrino a San Quintino c'erano solo posti in piedi per americani detenuti, il che era legittimo perché se, come Beckett ha affermato, le sue pièce sono tutte dei sistemi chiusi, ebbene lo sono anche le prigioni.

Se i critici hanno ragione quando sostengono che tutti i personaggi di Beckett sono nati dalla sua giovinezza a Dublino, ovvero dalle strade, dalle paludi, dai canali di scolo, dalle discariche di rifiuti e dai manicomi; in tal caso posso solo aggiungere che le persone più informate e qualificate per ritrarre i personaggi di Beckett sono gli ospiti di qualsiasi prigione. Perché qui, più che in qualsiasi altro luogo al mondo, risiede la verità

sembrebbe. Dire che il mondo è un inferno è affermazione semplice, oggi come oggi neanche troppo problematica. Spiegare perché, magari nei minimi particolari, è un'altra cosa. Molto più difficile. Beckett scelse questa strada, sapendo di andare incontro a guai d'ogni tipo: primo fra tutti l'ostilità dei suoi simili. E, infatti, furono in molti ad essere ostili a Beckett, in vita. Intellettuali, lettori, registi, editori: invidiosi e timorosi d'ogni genere. Il suo isolamento fu il frutto di una scelta letteraria, non di un vezzo privato: la sua arte non ha mai avuto il sapore, l'alone di una missione. Samuel Beckett negava l'esistenza (in letteratura) dei sentimenti, figuriamoci di Dio o cose del genere. E, comunque, il suo ruolo di scrittore non è equiparabile né a quello di un confite né a quello di un deus ex machina che offre soluzioni. La malattia del vivere dell'uomo del Novecento, Beckett l'ha sezionata, rappresentata, ma mai risolta. In questo, e solo in questo, può essere avvicinato ad alcuni scrittori suoi contemporanei, da Ionesco a Genet, da Pinter a Pinet.

Molti hanno collegato il rovello letterario di Beckett a

quello della stanchezza e del rifiuto, delle piccole composizioni, ora in inglese ora in francese. E in questi anni, precisamente nel 1969, gli viene attribuito il Premio Nobel.

Beckett nacque nel 1906, da una tipica famiglia protestante a Foxrock, un sobborgo legato a Dublino da una ferrovia, dimessa, quasi ottocentesca. Ma anche l'italiano, per poter leggere Dante in lingua originale. Il suo primo racconto si intitola proprio *Dante e l'aragosta*: parla di Belacqua (indolente personaggio dantesco seduto in posizione fetale nel Purgatorio, che tornerà più volte nella letteratura di Beckett), delle sue lezioni sulla *Commedia* e della sua angoscia nel veder morire un aragosta in una pentola di acqua bollente. Fino alla maturità artistica, Beckett si concentrò proprio su questo: la sorpresa che si prova, o che non si prova, scoprendo l'angoscia. In sé e negli altri. Più avanti fu sorpreso dal fatto che gli altri non si accorgessero mai della propria angoscia. Infine, dopo Pim, Beckett smise di sorprendersi: si limitò a offrire qualche istruzione per l'uso. Per l'uso della non-vita più che per l'uso della vita. Pochi lo hanno ascoltato,

genti di Beckett. I pazzi e gli emarginati, i posti delle strade e tutto il «coro sanguinante» del sistema. I veri abitanti della nostra moderna terra desolata. Vorrei dire che per noi era motivo particolare di interesse, a quel tempo, il fatto che gli spettatori in tutto il mondo fossero sconcertati e affascinati. I critici sbalorditi dalle opere di Beckett, mentre noi, reclusi a San Quintino, trovavamo la situazione del tutto normale. Certo, e noi capivamo cosa vuol dire aspettare, aspettare il niente! La nostra «affinità», con i lavori di Beckett ha suscitato perplessità in numerosi critici, ma mai nel nostro pubblico.

Nel mio intimo fantasticavo sull'uomo che aveva creato queste opere che sembravano rispecchiare così bene la mia stessa vita. Mi facevano impazzire il direttore e lo Stato della California padroni del mio tempo. Dunque per forza ho assunto la maschera della gente di Beckett. In questi lavori dovevo sentirmi sicuro con i personaggi, probabilmente perché per molti aspetti erano così simili alla gente di San Quintino: personificazioni del distacco, del decadimento e dell'incertezza. «È mai possibile che non siamo liberi? Forse vale la pena di indagare». Alla fine è stato Beckett e non il direttore della prigione a darmi la libertà, la libertà della mente se non del corpo.

sembrerebbe. Dire che il mondo è un inferno è affermazione semplice, oggi come oggi neanche troppo problematica. Spiegare perché, magari nei minimi particolari, è un'altra cosa. Molto più difficile. Beckett scelse questa strada, sapendo di andare incontro a guai d'ogni tipo: primo fra tutti l'ostilità dei suoi simili. E, infatti, furono in molti ad essere ostili a Beckett, in vita. Intellettuali, lettori, registi, editori: invidiosi e timorosi d'ogni genere. Il suo isolamento fu il frutto di una scelta letteraria, non di un vezzo privato: la sua arte non ha mai avuto il sapore, l'alone di una missione. Samuel Beckett negava l'esistenza (in letteratura) dei sentimenti, figuriamoci di Dio o cose del genere. E, comunque, il suo ruolo di scrittore non è equiparabile né a quello di un confite né a quello di un deus ex machina che offre soluzioni. La malattia del vivere dell'uomo del Novecento, Beckett l'ha sezionata, rappresentata, ma mai risolta. In questo, e solo in questo, può essere avvicinato ad alcuni scrittori suoi contemporanei, da Ionesco a Genet, da Pinter a Pinet.

Molti hanno collegato il rovello letterario di Beckett a

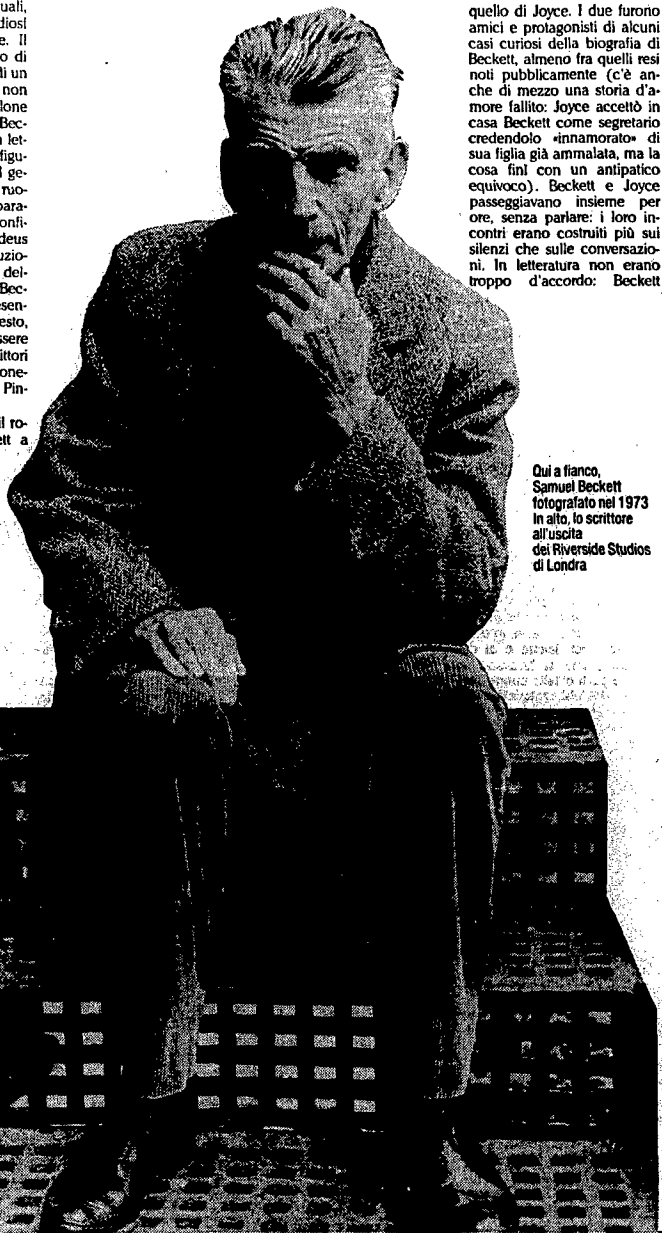
quello della stanchezza e del rifiuto, delle piccole composizioni, ora in inglese ora in francese. E in questi anni, precisamente nel 1969, gli viene attribuito il Premio Nobel.

Beckett nacque nel 1906, da una tipica famiglia protestante a Foxrock, un sobborgo legato a Dublino da una ferrovia, dimessa, quasi ottocentesca. Ma anche l'italiano, per poter leggere Dante in lingua originale. Il suo primo racconto si intitola proprio *Dante e l'aragosta*: parla di Belacqua (indolente personaggio dantesco seduto in posizione fetale nel Purgatorio, che tornerà più volte nella letteratura di Beckett), delle sue lezioni sulla *Commedia* e della sua angoscia nel veder morire un aragosta in una pentola di acqua bollente. Fino alla maturità artistica, Beckett si concentrò proprio su questo: la sorpresa che si prova, o che non si prova, scoprendo l'angoscia. In sé e negli altri. Più avanti fu sorpreso dal fatto che gli altri non si accorgessero mai della propria angoscia. Infine, dopo Pim, Beckett smise di sorprendersi: si limitò a offrire qualche istruzione per l'uso. Per l'uso della non-vita più che per l'uso della vita. Pochi lo hanno ascoltato,

Venerdì scorso è morto a Parigi Samuel Beckett: la notizia è stata resa nota solo ieri mattina, dopo la tumulazione della salma nel cimitero di Montmartre. Lo stesso scrittore aveva lasciato disposizioni in proposito al suo amico ed editore Jerome Lindon. Insomma, Beckett se ne è andato nel silenzio più totale,

così come nel suo stile di sempre. Era nato nel 1906 a Foxrock, un sobborgo di Dublino, ma già negli anni Trenta si era trasferito a Parigi, dove aveva iniziato a scrivere sia in lingua francese sia in lingua inglese. Raggiunta la popolarità con *Aspettando Godot*, nel 1969 gli fu attribuito il Premio Nobel.

NICOLA FANO



quello di Joyce. I due furono amici e protagonisti di alcuni casi curiosi della biografia di Beckett, almeno fra quelli resi noti pubblicamente (c'è anche di mezzo una storia d'amore fallito: Joyce accettò in casa Beckett come segretario credendolo «innamorato» di sua figlia già ammalata, ma la cosa finì con un antipatico equivoco). Beckett e Joyce passeggiavano insieme per ore, senza parlare: i loro incontri erano costruiti più sui silenzi che sulle conversazioni. In letteratura non erano troppo d'accordo: Beckett

Qui a fianco, Samuel Beckett fotografato nel 1973 in alto, lo scrittore all'uscita del Riverside Studios di Londra

scrisse la sua prima commedia (*Eleutheria*, 1917) cercando di costruire un personaggio assolutamente opposto e contrario a *Stephen Dedalus*, un personaggio che non sapeva né poteva puntare sulla propria cultura per riformare il mondo. E scrisse anche un racconto, *Una notte umida*, parodiando affettuosamente il joyciano *I morti*. Ma l'eventuale scontro con Joyce pare a Beckett poco corretto: per questo stemperò i toni di *Una notte umida* e lasciò *Eleutheria* nascosta, inedita e mai rappresentata. Fu Beckett, del resto, a tradurre in francese *Finnegans Wake*, l'ultima opera di Joyce.

Insomma: è giusto definire Joyce *maestro* di Beckett? O, meglio, fino a che punto l'opera di Beckett, in particolare la trilogia, prosegue la strada tracciata dall'*Ulisse*? La risposta non è semplice, e i rapporti personali fra i due la rendono ancora più complicata (Joyce fu il primo estimatore pubblico di *Murphy*). Eppure, proprio in questo nodo sta la sostanza dell'opera beckettiana. Si tratta di capire, cioè, se quei romanzi (così come il suo teatro) hanno semplicemente ampliato la dimensione joyciana della scrittura oppure l'hanno ribaltata, hanno generato un mondo a parte. Nessuno, ovviamente, può negare la rilevanza assoluta di Joyce e del suo *Ulisse*, ma Beckett ha fatto altro nella sua vita di scrittore. In parole povere, i suoi testi possono essere ridotti a poche costanti stilistiche e tematiche: assenza di sentimenti, rappresentazione della malattia, analisi dell'impossibilità di vivere in rapporto armonico con il mondo circostante.

Lo *spaziatore* (1971) amplia questa linea di sviluppo analizzando, quasi scientificamente, il rapporto fra individuo e mondo esterno. Si tratta di un racconto sommersamente infernale di poche pagine. Non c'è disperazione, c'è la rappresentazione, al limite dell'esagerazione, figurativa, dell'esistenza comunitaria. Dentro un cilindro malamente illuminato vivono uomini senza speranze: quelli che cercano, quelli che aspettano di poter cercare e quelli che si trovano in una situazione intermedia. Tutto avviene senza passioni, senza partecipazione. Poi ci sono i parenti, una sorta di replicanti: in fotocopia, del pigro e rannicchiato Belacqua dantesco, sono esseri privi di sogni e vitalità, ma non necessariamente morti viventi. Le categorie comuni dei sentimenti e dell'emotività non hanno spazio in questo inferno. Le pareti del cilindro sono piene di buchi e gallerie: gli uomini vanno a cercare lo *spaziatore*, quella sorta di *Godot*

alla rovescia capace di garantirlo, almeno, una morte certa. Poiché la vita, davvero, non può garantirlo più nessuno.

Siamo quello che siamo: disgraziati che cercano di risolvere piccoli o grandi problemi pratici. Mangiare, bere, dormire, lavorare, dare un senso al nostro vivere, lasciare il minor numero possibile di tracce su questo mondo. Il segreto è che non c'è più segreto. Eppure è difficile applicare etichette a Beckett: assurdo, non senso, avanguardia, *nouveau roman*, in *Molloy*, alcune decine di pagine sono dedicate alla descrizione minuziosa di un movimento del protagonista che trasferisce da una tasca all'altra una determinata quantità di piccole pietre levigate. In *Malone muore*, il pretesto è quasi psicanalitico: inventare altrui vite in attesa della propria morte. In *Compagnia* (1960) la parola scritta perde ogni riconoscibilità e unità di senso. Nei romanzi di Beckett non c'è tutto, c'è il contrario di tutto. È un altro dei suoi segreti. L'impossibilità di essere univochi e normali, per il semplice fatto che nulla è univoco e la normalità non esiste.

Nella sua lunga attività, Beckett ha smontato ogni linguaggio. Ha cominciato con il cinema, negato, programmaticamente in *Film* (1965), e con la radio. Il passo successivo fu l'analisi dell'inadeguatezza del linguaggio televisivo (specie con *Di Joe del 1967*): in tutti questi casi, l'affermazione centrale riguardava l'impossibilità della percezione. Unica soluzione è la sovrapposizione tra chi percepisce e chi è percepito; e questa sovrapposizione, dice Beckett, provoca la morte naturale. Quella alla quale siamo già giunti tutti: qualcuno ricorda l'occhio «aspettato» di Buster Keaton che chiude *Film* e sul quale scendono i titoli di coda? Lo smontaggio dell'uso narrativo e descrittivo della parola, poi, porta la data 1980: è testimoniato in *Compagnia* di cui già si è parlato. È l'attacco finale al teatro Beckett lo portò nel 1982 con *Catastrofe* dove un regista bostoniano mette in scena la catastrofe dell'umanità: tutto sembra possibile in questo mondo perché, in realtà, nulla è possibile. E neanche il teatro sa più raccontare questo «nulla di nuovo» sul quale «splende il sole quotidiano» (sono le parole di apertura di *Murphy*).

Beckett se ne è andato con questa certezza, espressa solo con apparente disperazione. L'abbiamo detto: Beckett non era un missionario, né un profeta, né un vate. Era un uomo qualunque. Uno come noi, soltanto con le idee un po' più chiare. Un buon bevitore vittima della nevrosi; ci ha descritto il mondo. Prima o poi la gente tornerà a leggerlo per capire qualcosa di se stessa.

L'allegoria dell'infinita stanchezza di vivere

MASSIMO BAGICALUPO

«Finire di finire di morire...». È la morte secondo Samuel Beckett, presenza costante e sempre procrastinata della sua opera. Un testamento sardonico e tutto dublinese è già in *Murphy*, da lui pubblicato a 32 anni, nel 1938. «Il sole splendeva, non avendo alternativa, sul nulla di nuovo», comincia con vivacissima stanchezza il romanzo. Alla fine le ultime volontà di Murphy sono che «corpore, mente e anima vengano bruciati e posti in un sacchetto di carta e portati nell'Abbey Theatre di Lower Abbey Street e qui subito in quello che il grande e buon Lord Chesterfield chiama il gabinetto di decenza», dove hanno trascorso le loro ore più felici, sulla destra mentre si scende in platea, e desidero che su essi venga tirata la catena, se possibile durante una rappresentazione, il tutto da eseguirsi senza cerimonia o espressione di dolore».

Una inumazione escrimentale a due passi dal palcoscenico, quasi a indicare la vocazione teatrale che frutterà più avanti le opere più note di Beckett. Un palcoscenico particolare, quello del teatro nazionale irlandese voluto da W.B. Yeats e Lady Gregory, vecchie glorie che l'irlandese protestante Beckett sente ancora più vicine di quanto non le sentisse l'irlandese cattolico Joyce. E infatti se per Joyce si può parlare di realismo, flaubertiano prima, gargantuesco poi, Beckett sembra tendere più decisamente verso il simbolismo di cui Yeats era stato maestro, a un passaggio vuoto

di tutto se non di coscienza. E in Beckett come in Yeats ci sono molti fantasmi.

Inoltre in Beckett c'è una componente dandyistica, clownesca, estranea a Joyce. È il tono scanzonato e un po' goiardo del brano di *Murphy* che abbiamo citato sopra, sono le raffinatezze delle citazioni colte che costellano l'opera. Il primo protagonista di Beckett, Belacqua Shuah, deve il suo nome al pigro luogotenente che nel IV del *Purgatorio* «vedeva e abbracciava la ginocchia», tenendo il viso giù tra esse basso. Posizione che ritornerà in tanti personaggi immobili dell'opera di Beckett, che in effetti può leggersi come una riscrittura della *Divina commedia*, descrizione di un mondo per l'appunto allegorico in cui gli uomini sono condannati a restare in eterno in atteggiamenti corrispondenti alle loro condizioni spirituali: i bidoni della spazzatura di *Finale di partita*, la terra in cui è progressivamente immersa l'incoscienza protagonista di *Giorni felici*, la landa purgatoriale in cui Vladimir e Estragon sono condannati ad aspettare in eterno *Godot*. Non per nulla, come ricorda Gabriele Frasca in un recente studio su Beckett e Dante (*Cascando*, Liguri), nel 1934 Beckett dichiarò con caratteristica durezza: «Tutto quello che voglio fare è stare seduto sul culo e scroglare e pensare a Dante».

Forse il modello di Dante ha anche influito sulla decisione del dopoguerra di abbandonare

l'inglese irlandese, troppo ricco e connotato sul piano sociale e culturale, per un francese classico, forma vuota e impersonale in cui calare un mondo di larve senza storia e senza addietro. Si aggiunge l'esperienza della guerra passata in Francia (Beckett ebbe la Croix de Guerre per la sua partecipazione alla Resistenza) che gli mostrò un inferno parallelo a quello intimo che era andato scoprendo e riportò la sua attenzione sul tema del resto già presente della crudeltà, della sopraffazione, del potere. Sembra anche che nell'immediato dopoguerra Beckett fosse veramente convinto di avere i giorni contati a causa di un tumore (poi rivelatosi benigno) e che per questo si sia ritirato fra 1947 e 1949 a scrivere le opere che gli premeva realizzare. Nacquero così i romanzi della trilogia - *Molloy*, *Malone muore*, *L'innominabile* - e *Aspettando Godot*. Il contributo centrale di Beckett è da cercare in questi lavori, la cui lettura provocherà sempre quello «shock of recognition» che Melville diceva di derivare dalle grandi opere, quella rivelazione di un'esperienza nostra presentita ma mai così pienamente detta («Sono io nell'immondezzato», disse l'80enne Pound al 56enne Beckett quando questi nel 1965 lo portò a vedere *Finale di partita* a Parigi). Beckett tuttavia ha scritto un minidramma intitolato

Non io, e spesso i suoi personaggi invitano a estraniare e tagliare i legami che ci legano illusoriamente alla nostra esperienza. Si pensi a quella vertiginosa e straziante meditazione sul tempo e la vita che è *L'ultimo nostro di Krapp*, scritto nel 1958 per l'attore Patrick Magee (che Beckett non aveva mai visto, ma aveva udito alla radio leggere *Molloy*), dove Beckett mette in scena lo smarrimento che non possiamo non provare anche solo se guardiamo una nostra foto di qualche anno addietro. In effetti quella persona non siamo noi. Ma allora forse non siamo mai stati?

Sono argomenti delicati, che possono facilmente dar luogo a espressioni banali: l'incapacità di dire e di amare, l'assurdo dell'esistenza, il fatto che, come dice Paolo Bertinetti a proposito di *Finale di partita* nel suo utile e lucido *Invito alla lettura di Beckett* (Mursia, 1984), «i rapporti sociali esistenti nel mondo contemporaneo abbiano privato gli uomini delle possibilità stesse di vita». Sono tutti concetti che scendono immediatamente a luoghi comuni, a nuovi strumenti di inganno. Ideologia e religione, esperienze che il protestante Beckett insiste tuttavia a ricreare dall'interno, con la vitalità di ciò che non si apprende una volta per tutte ma si riscopre nell'atto di percepirla. Le situazioni grottesche dei personaggi sono sì chiaramente emblematiche, ma

l'emblema non diviene per questo ovvio. Ci sono, voglio dire, opere più ambigue che sono tutte banali, laddove la chiarezza quasi infantile della poesia beckettiana non cessa mai di sorprenderci, come appunto certe «banalità» dei bambini.

Quando nell'atto II di *Aspettando Godot*, Pozzo e il servo Lucky ritornano in scena, l'uno cieco, l'altro muto, e Vladimir gli chiede a quando risale il mutamento, Pozzo risponde «con rabbia improvvisa»: «Ma la volete finire con il vostro dannato tempo? È grottesco. Quando? Quando? Un giorno, non vi basta, un giorno come ogni altro giorno, un giorno lui è diventato muto, un giorno io sono diventato cieco, un giorno diventerò sordo, un giorno siamo nati, un giorno moriremo, non vi basta? (Più calmo). Partoriscono accovacciate su una tomba, la luce brilla un momento, poi è di nuovo notte». Così il clown è diventato il fratello moderno di Giobbe, e di *Re Lear*. «Devi essere paziente. A questo mondo siamo arrivati piangendo. Lo sai bene, la prima volta che odiavamo l'aria, frigniamo e piangiamo. Ti larò una bella predica. Ascolta».

«Ti farò una bella predica». Il vecchio clown Lear avverte subito che il suo discorso si sta facendo troppo da pulpito, e ce lo dice. Esattamente come i narratori di Beckett intercalano i loro conati di ricordi e racconti con

espressioni come «Che noia». *Re Lear* è uno dei testi supremi sulla violenza, la follia e il destino dell'uomo: in tutto il teatro non vi è scena più raccapricciante dell'accecamento del vecchio Gloucester da parte di Regan e Cornwall: «Fuori, vite gelatina! Dov'è ora la tua luce?». In uno degli ultimi lavori narrativi di Beckett, *Mal visto mal detto* (1981), si racconta di una vecchia (sono molte le donne nell'ultima produzione beckettiana) che «da dove giace può vedere sorgere Venere, divisa fra l'ambiente rurale e vagamente magico in cui vive (dei dolmen) e la memoria di cose «mai viste». E qui rispappano gli occhi spappolati di Gloucester, ma in un contesto che alla crudeltà oppone la capacità della percezione. Autore di uno studio paradossale su *Proust* (1931), Beckett ritrova le prime immagini colte dalla retina infantile. Discepolo del Joyce di *Finnegans Wake*, scrive negli ultimi anni una prosa senza virgole che tende alla condizione della musica, alla lirica naturalistica, a essere oggetto prima che significato. E alla protagonista autobiografica di *Mal visto mal detto* concede una morte omericamente e (perché non) leopardianamente dolce: «Primo ultimo istante. Fa' solo che rimanga abbastanza per divorare tutto. Istante per ingordo istante. Cielo terra armi e bagagli. Che non rimanga nemmeno una briciola di istante. Lasciare mascalzo e basta. No. Ancora un istante. Soltanto uno. La grazia d'aspirare questo vuoto. Conoscere la felicità».