

La morte di Samuel Beckett

Un'arte che si dirige contro il linguaggio

La volontà di non comunicare costruita sulla perpetua correzione Le forme capitali del riso: «L'amara, la vuota e la cupa»

La voce del suo silenzio

EDUARDO SANGUINETTI

Apri a caso una pagina di Beckett. Ho qui la sua triologia, e l'occhio mi cade sopra un passo di *Malone meurt* «Vivere e inventare. Ho tentato. Ho dovuto tentare. Inventare. Non è la parola. E nemmeno vivere». Adotto questo procedimento, di campionatura fortuita, anche se, probabilmente, non ci sarà un solo lettore che presierà fede al mio rituale. Ma voglio appunto invitare a ripetere l'operazione, a verificare l'esercizio, almeno sui grandi testi. Perché è poi questo, e questo soltanto che adesso desidero suggerire, che nel disgregato ma ossessivamente compatto cosmo di Beckett le monadi nucleari che possiamo estrarre, pressoché in ogni punto della sua superficie, rispecchiano puntualmente la totalità, e tengono fede, ciascuna a suo modo, all'imperativo che conclude, con perfetto paradosso, l'insonnabile «Bisogna continuare, e lo continuo».

Quella che ormai si designa come proverbiale volontà di non comunicare, e in cui si risolve spesso correntemente la sua opera, è costruita in verità sopra un processo, complicatamente elementare, di perpetua correzione. Le brevi proposizioni di Beckett, si strutturano in flusso narrativo o in battute di scena, sono come tante successive mosse minimali di infinito aggiustamento, puntualizzanti come per raggiungere una compiuta correttezza di discorso, una pienezza di significato, quale sola sarebbe in grado di arrestare la corrente delle enunciazioni, di fermarla sopra una notazione stabile, che si addita, in sterminato rinvio, come ingannevole utopia. Diciamo la parola (anche se, ovviamente, «non è la parola»), sopra una verità, per quanto esigua e irrisoria.

Beckett pare dunque comunicare, prima di tutto, una sintassi di fuga e di raddrizzamento. Le proposizioni si aggirano, in perpetua instabilità, mimando la speranza di uno sfondo per un graduale, infinitesimale avvicinamento a un enunciato su cui sia

possibile riposare senza con tradizione («Paura di contraria, e l'occhio mi cade sopra un passo di *Malone meurt*»). Ed è facendo perno sopra la contraddizione infatti che si articola l'approssimazione, per l'arte di un dire e un disdire che sembrano poter stabilire, a ogni istante, una sorta di equilibrio imperfetto di arresto acrobatico che invoca subito l'intervento di un obliquo segmento ulteriore, e rimette in giuoco e in movimento con un gesto di rinvio compensativo e commentativo, quel magma filamentoso come accusandolo - in monologo, in dialogo, importa poco - di improprietà di imprecisione e, usiamo pure la categoria stonatamente desueta, ma così necessaria, a decifrare Beckett, di inautenticità. E come se tutto fosse scritto e detto sopra il rovescio di un testo autentico, illusoriamente postulato a reggere, ma sopra una superficie vuota e illeggibile, l'inquieto nuglio da «spubbelle» che funziona come unico residuo praticabile, e come messa a nudo della letteratura e della cultura. E poi, si sa, la «spubbelle» è in Beckett la figura ultima dell'uomo, anzi dell'universo. È il suo stemma può essere bene il rifiuto del rifiuto, quando altro non rimane da rifiutare. La forma della sapienza è la smorfia di fronte a un insipido calembour.

Si è molto insistito sopra tutte le possibili correlazioni dell'espressione e della tematica beckettiana con le filosofie dell'esistenza e del linguaggio, egemoni nel nostro secolo, e che stanno già alle nostre spalle, infatti, come un relitto. È superfluo evocare Anders e Adorno. E si è sottolineato il puntiglio mimetico, parodico che accompagnava, con grottesco strazio, l'emorragia di senso, la perdita (e la liberazione) di ogni centro. È certo è sostanza della sua scrittura la angosciantemente farsesca e degradata assunzione del «gergo dell'autenticità», nelle sue varie forme logiche, neologiche, fenomenologiche, che abbiamo visto dispiegarsi per

il Novecento. Ma era pure un arte per scansionare e scavalcare il vano assestarsi di metodi e problemi e di dirigersi verso e contro il linguaggio in sé quale gesto vocale, atto vissuto forzato al suo parcellizzarsi in situazione, stretto al dove e al momento della pronuncia quando assume, al tempo stesso l'assoluta inconfutabilità dell'oggetto verbale che emerge come nudo dato in immediata presenza e fonda intanto l'illusione di un soggetto e lo distende nello spazio, lo fornisce di un paesaggio gli promette una contestualità significativa, una memoria e un orientamento. È così che il narrativo e il drammatico possono di segnarsi come supplementi gratuiti, e in questo scavo, sempre più asceticamente, un'opera che tende a discendere dalla sintassi alla mera grammatica, e finalmente al silenzio.

Apri una pagina dei *Textes pour rien*, e leggo «No, niente anime, niente corpi, né nascita né vita, né morte bisogna continuare senza niente di tutto questo tutto questo è morte di parole, tutto questo è troppe parole, non sanno dire altro, dicono che non c'è altro, ma non lo diranno più, non lo diranno sempre, trovano qualcosa altro poco importa che cosa e io potrò continuare non potrà fermarmi, o potrà cominciare una falsità fresca fresca e che farà il mio tempo che mi farà un tempo mi farà un luogo e una voce e un silenzio una voce di silenzio la voce del mio silenzio». Questo passo, non ho difficoltà ad ammetterlo non l'ho scelto a caso, l'ho cercato sopra il filo di un ricordo preciso per proprio come sostanza della «voce» di Beckett del suo «silenzio». Ma se, per una pagina d'aver sa, se mi arresto sopra un al

trumento verbale tornando a soffergiare alla creta poso anche citare così «Non è vero, si è vero è vero e non è vero è silenzio e non è silenzio non c'è nessuno e c'è qualcuno niente impedisce niente». Ho puntato sopra la sintassi di Beckett. Da qualche parte si saranno apprestando sicuramente, forse sono già apprestate le concordanze delle sue opere, e i relativi indici di frequenza. Ma i risultati se anche passiamo dallo schema costruttivo alla superficie del lessico concettuale, possiamo considerarli noti in

anticipo. Perché quella sintassi di correzione e di rovesciamento dove «niente impedisce niente» davvero vuole infine convogliare, in perfetta parità, il «gergo dell'autenticità», e più largamente il «gergo dell'assoluta» e un repertorio, sempre più selezionato, sempre più allegoricamente inteso, di quotidiana nomenclatura, di empirico inventario elementare, in cui i corpi, gli oggetti, le realtà naturali, i microeventi più tmi, e i meglio striduli, dicono i incapaci di una tenuta simbolica di una resistenza anche appena sensibile, che non si spaventi subito in modi di delirio. Lo straniamento beckettiano restituisce, in ruggine, la piena alienazione, e la paralizzante bloccandola come un usurato relitto inerte.

La crescente selezione concettuale, di decennio in decennio, tra le parole spente della voce inerte, configurano sempre meglio quella che, risalendo dall'esecrata citazione che abbiamo proposto, indietro sino a *Wait*, era iscritta in anticipo in relazione al «*risus purus*», al «riso dialettico». Possiamo così approdare, dalla sintassi e dal lessico, al tono di Beckett, con un tratto che può fungere, nell'occasione, come formula riassuntiva, scegliendo appunto un momento delle riflessioni sopra le forme capitali del riso («L'amara, la vuota e la cupa»), in vista di quelle «escursioni dell'intelletto» che ci procurano intanto la matena dei suoi esercizi «Il riso amaro ride di ciò che non è buono è il riso etico il riso vuoto ride di ciò che non è vero, è il riso intellettuale. Non buono? Non vero? Bene, bene. Ma il riso cupo è il riso dialettico, giù per il gruppo. Ah! cost'è il riso del noi, il risus purus, il riso che ride del riso, colui che contempla, che saluta lo scherzo più nobile, in una parola il riso che ride - silenzio, prego - di ciò che è intelletto».

Questa storia ideale del «*risus*», e del suo atroce punteggiarsi, può riassumerci, al momento, la vera storia di Beckett in cifra, e anche un po' la storia di questo millennio, che si avvia a conclusione.

«Che ne direbbe di una breve battuta?» chiede un personaggio femminile senza nome proprio e con età e fisico poco importanti (parola di Samuel Beckett). E l'altro (per l'amor di Dio?) Questa smaglia, d'esternare tutto il punto su ogni i sino alla nausea. Una breve battuta? Per l'amor di Dio? «È certo che non darà una sola parola?» Risposta «Non un mugugno (Consulta il suo cronometro)». Appena in tempo Vado a vedere l'effetto dalla sala? Sono battute della brevissima commedia intitolata *Catastrofe* che Beckett scrisse nel 1982 per il Festival di Angvino, dedicandola a Vaclav Havel. È un testo rivelatore. Non è il rifiuto della parola, ma lo smascheramento della parola come luogo dell'intendersi. La parola è anche luogo di capovolgimento, di catastrofe.

Quando Beckett si incontrò con Buster Keaton a New York, l'incontro si trasformò in una scena muta. Beckett fece conoscere *Film* nel 1963 il regista Alan Schneider decise di girarlo. Era muti O, per la precisione, era fatto di una iniziale intimità di silenzio e di suggerimenti di immagini. La testimonianza di Schneider è preziosa. Egli nasce nella difficile impresa di far compiere a Beckett il viaggio fino a New York. Buster Keaton, al tuo taciturno accetta di malavoglia di incontrarsi con Beckett in un albergo. Beckett arriva, i due si salutano, ma il discorso finisce perché Buster Keaton si avvicina a un televisore per assistere a una partita di baseball. Una catastrofe. Così la pensa Schneider. Ma i due si sono capiti. Tanto è vero che nell'estate del '64, si rivedono nei pressi del ponte di Brooklyn, dove il regista può girare il suo film *Ventidue minuti* in tutto. Ne vien fuori un testo di rara bellezza, nel quale Buster Keaton dà il meglio di sé.

Il gioco è sul verbo percepire. «Soppressa ogni percezione estranea animale, umana divina la percezione di sé continua a esistere. Il tentativo di non essere nella fuga da ogni percezione estranea, si vanifica di fronte alla ineluttabilità della percezione di sé. Come sfuggire? *Film* e Keaton aveva capito e questa estrema, mute fuga dalla percezione di sé. Ma Beckett non dice verità assolute non ne conosce se mai le combatte. «Quanto sopra è puro espediente strutturale e drammatico e non possiede alcun valore di verità». Il lettore veda da sé nel volume intitolato *Film*, pubblicato da Einaudi nelle traduzioni di Maria Giovanna

Andreoli e di Camillo Bennati. Nell'orgia di parole che ha accompagnato il nostro secolo l'incontro tra i due taciturni Beckett e Keaton, ha un valore inestimabile. Una immagine insiste in *Aspettando Godot*, Estragone medita su una scarpa e Wladimir su un cappello. Quando il primo toglie il piede gonfio dalla scarpa, si trova in mano una scarpa vuota, quando Wladimir si toglie il cappello, instintivamente cerca dentro il cappello quella scarpa e quel cappello sono in scena dal principio alla fine. Sono assoluti come il personaggio invocato Godot. Verrà a cavallo? È ricco e potente? È un grand'uomo? È un pastore? Le congetture e le prefigurazioni sono inganno e catastrofe ecco un possibile come luogo dell'intendersi. La parola è anche luogo di capovolgimento, di catastrofe.

Quando Beckett si incontrò con Buster Keaton a New York, l'incontro si trasformò in una scena muta. Beckett fece conoscere *Film* nel 1963 il regista Alan Schneider decise di girarlo. Era muti O, per la precisione, era fatto di una iniziale intimità di silenzio e di suggerimenti di immagini. La testimonianza di Schneider è preziosa. Egli nasce nella difficile impresa di far compiere a Beckett il viaggio fino a New York. Buster Keaton, al tuo taciturno accetta di malavoglia di incontrarsi con Beckett in un albergo. Beckett arriva, i due si salutano, ma il discorso finisce perché Buster Keaton si avvicina a un televisore per assistere a una partita di baseball. Una catastrofe. Così la pensa Schneider. Ma i due si sono capiti. Tanto è vero che nell'estate del '64, si rivedono nei pressi del ponte di Brooklyn, dove il regista può girare il suo film *Ventidue minuti* in tutto. Ne vien fuori un testo di rara bellezza, nel quale Buster Keaton dà il meglio di sé.



L'inutile fuga dall'essere con Buster Keaton

OTTAVIO CECCHI

«Non potevano piacere a Lukács e non solo a lui, quella scarpa, quel cappello vuoto, quella estrema fuga dalla percezione di sé. Fu Lukács, cattivo forse poco sincero, a pronunciare la condanna. Nel confronto di Beckett il mio giudizio è piuttosto negativo. Non c'è dubbio che una delle tendenze del mondo capitalistico porti alla completa alienazione dell'uomo, per Beckett questa è la tendenza fondamentale contro la quale non si può resistere. Su tali basi egli compie delle esperienze formali. Mi ricorda il naturalismo che, allora, sembrava inevitabile, il determinismo. C'era chi allora isolava l'uomo da tutto il resto come il giovane Maeterlinck».

Si fa fatica a credere che Lukács assegnasse limiti così angusti a Beckett. La riflessione suggerisce un Lukács in fuga come il personaggio di *Film*, dalla percezione di sé stesso guidato da una religiosità come ricerca di segni del divino come ricerca dell'inconoscibile Godot. Il Lukács di quel giudizio non era più il giovane che il 25 aprile del 1910 scriveva nel suo diario: «Ma io sapevo un tempo invocare miracoli - o forse, vederli? Ora no, e per questo non ne accade nessuno e non ne accade nessuno, solo un lento deteriorarsi, una lenta rovina».

Il suo teatro in Italia: dal primo «Godot» allo spettacolo totale per gli ottant'anni

Buffoneria e strazio in equilibrio sulla scena

AGGIO SAVIOLI

«Uomo e scrittore fanno una sola persona. L'opera, come l'individuo, unisce eleganza, essore, compassione, gravità, finezza, humour, la grazia della sofferenza coraggiosamente vissuta. Ammiro, sopra ogni cosa, la sua durezza». Così di Beckett, e del suo rapporto con lui, diceva uno dei suoi massimi interpreti, l'americano David Warshaw, per il quale il grande irlandese avrebbe composto (inviandoglielo per posta il giorno del proprio settantatreesimo compleanno, aprile 1979) *Un pezzo di monologo* di Della «generosità» di Beckett, era buon testimone del resto Rick Cluchey, l'ex ergastoliano che, con suo San Quentin Drama Workshop, portava in giro per l'Italia, nell'autunno 1984 tre dei titoli più famosi del dramma turgo *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *Lullimo* e *Il campo di Krapp*. Per quella compagnia, nata da una esperienza straordinaria fra le mura del carcere all'inizio degli anni Sessanta, Beckett avrebbe curato lui stesso la regia dei propri lavori, contribuendo a dissipare molti equivoci attorno ad essi, restituendone

la nuda bellezza in una delicata equilibrio di lantà e di speranza (o non speranza), di buffoneria e strazio. Il lato clownesco del mondo beckettiano era presente, almeno in parte, nella prima (e da molti mal compresa) edizione italiana di *Aspettando Godot* (Roma teatro di via Vittoria, novembre 1954), regista Luciano Mondolfo, allora Marcello Moretti già celebre Arlecchino goldoniano-strehliano, Claudio Ermelli (un singolare caratterista teatrale e cinematografico) Vittorio Caprioli reduce dalle stilizzate estrosità dei Gobbi e il versatile Antonio Pierfelice. Si pare di sfuggita a Milano, si era potuto vedere l'anno precedente l'insediato di andata in scena l'allestimento parigino di Roger Blin. Da allora i testi «maggiori» di Beckett destinati alla ribalta sono giunti con notevole tempestività dalle nostre parti e hanno avuto (*Aspettando Godot* in cima a tutti) frequenti riproposte. Nel 1959 è Aldo Trionfo a firmare la regia di *Finale di partita* (traddotta, nell'occasione, *Il gioco è alla fine*), dove la spicca, nel ruolo di Clow, Paolo Poli.

Nel 1961, per la prima ma non unica volta Giacomo Maucci è direttore del teatro italiano. Nell'aprile 1965, vede la luce a Torino *Giorni felici* cui l'impegno registico di Blin «profeta» transalpino dell'autore, si incontra felicemente con la disponibilità di un'illustre attrice italiana di tradizione Laura Adani, risposta più che adeguata alla prova che negli stessi panni, aveva fornito in Francia l'esclamazione Madeleine Renaud.

Il 1965 è per Beckett in Italia un anno importante. Se la Winnie di Laura Adani dimostra infatti con quanta svagata «leggerezza» si possa esprimere la farsesca tragicità della condizione umana la resistenza insieme miserabile e gloriosa di ogni essere che vi va al richiamo della terra, madre e matrigna assassina. Il Festival che si tiene in luglio nel quartiere periferico romano di Prima Porta promosse e realizzato da Carlo Quattrucci a compendio di suoi precedenti confronti beckettiani segna davvero una tappa nel rappresentativo *Aspettando Godot*. *Finale di partita*, *Atto senza parole II*, vi si cimentano attori come Cleo

Rino Sudaño, e altri, con varia fortuna (poi coinvolti nelle vicende del teatro italiano di sperimentazione e di ricerca. Spettacoli memorabili, anche per l'eccezionalità della commedia, un suburbio desolato, che nella tarda estate sarà sconvolto (quasi per un infortunio «realistico» agli spazi desertici, da «dopo il diluvio» nei quali Beckett colloca le sue creature) da una delle peggiori inondazioni del dopoguerra. Negli stessi giorni, alla Mostra di Venezia viene proiettato *Film* unica breve opera scritta da Beckett per lo schermo controfirmata da Alan Schneider e interpretata magistralmente da Buster Keaton che centinaia di giornalisti e «professionisti» del cinema acclamano a lungo in piedi. Incontro quasi in *extremis* (Keaton morirà di lì a pochi mesi), ma che contribuisce a consacrare il genio del «comico senza sorriso» (già peraltro idolo delle avanguardie letterarie europee) in un'ideale simbiosi con un attore che di certo pensando i suoi personaggi li pensava con un volto e un corpo non troppo diversi da quelli del lunatico Buster.

Nel quarto di secolo successivo, Beckett approda con

regolarità sui nostri palcoscenici, correndo magari il duplice rischio di una catalogazione fra i «classici» della contemporaneità e d'uno sfruttamento selvaggio, cui si prestano, con le azioni drammatiche via via più rare, e più sintetiche (ma si tratta, talvolta, di lavoro per la radio o la televisione), pagine narrative dalla forma monotona. Vedono comunque la luce e mentalmente *Film* quindi *Non lo* (la protagonista recitata da una sola Bocca stralante è nel 1973, Laura Belli) un *Trio* composto di *Quella volta Passi Di Joe* (al Festival di Spoleto 1977) *Un pezzo di monologo Ohio* (interpretato da Virginia Gazzoletti) e in periodo più recente trasferiti in adattamento scenico racconti (termine in ogni modo approssimativo per l'ultimo Beckett) quali *Compagnia* o *Mal visto mal detto*. Si assiste anche a delle commistioni di materiali differenti come nel *Beckett Concerto* di Vittorio Franceschi che cerca in effetti di riprodurre un certo impianto «jazzy» di quel linguaggio.

E si affacciano, nella penisola, spettacoli e interpreti stranieri. Si è detto prima di

Rick Cluchey e del suo gruppo, si è accennato a David Warshaw (il suo capolavoro beckettiano è *Lo spopolatore*, descrizione mutuososa, impossibile a un mini inferno di concentrata pronia danteica, ma soffuso di tonalità che l'artista statunitense recitava al Festival beckettiano di Parigi, nel 1981, alternativamente in inglese e in francese). È da ricordare almeno una decina di anni addietro la rapida apparizione dell'*Aspettando Godot* di Otomar Krejca, con George Wilson e Rufus. E, nel 1988 il Krapp di Bernhard Minetti.

Aspettando Godot è eseguito da noi il titolo più seguito. Nel 1977-78 in prossimità l'una dell'altra vi saranno le edizioni del Gruppo della Rocca e del Piccolo di Milano (regista Pagliaro). Nel 1987 Antonio Calenda riunisce una compagnia ad hoc - Mario Scaccia, Firenze Fiorentini, Sergio Castellitto (sostituito poi da Cesare Gelli), Pupella Maggio (poi Aldo Tarantino) e in una minuscola parte Pietro De Vico - per riscattare l'ormai celebrata favola dal suo alone filosofico o religioso valorizzandone la sublime gitteria.

Quanto a *Giorni felici*, è il

testo più tentatore per appiccarsi anche estremo, come elaborazione che ne fa Pier All' con l'apporto decisivo della musica di Sylvano Buscotti ma sarà pure, *Giorni felici*, l'unico Beckett di Giorgio Strehler (nel 1982, con l'insediamento dell'*Atto senza parole I*).

In questa sormanna panoramica, che non vorrebbe escludere i brani del romanzo *L'inimmaginabile*, situati da Vittorio Gassman, nel suo *D.K.B.*, 1967, accanto a Dosztoevski e Kafka, un posto speciale va però riservato a *Buon compleanno mister Beckett*, che nell'estate del 1986 Giancarlo Sepe realizzava al interno della Villa «La Versiliana». Un «spirato collage», esemplificativo di tutta l'opera teatrale e narrativa, del maestro che nei vari piani, locali scuri e recessi del danzante edificio prendeva vita con effetti imprevisi di sorpresa e novità. È fu proprio una festa per la fitta presenza di un pubblico giovane, che in Beckett, nella sua scrittura inimitabile nel suo messaggio lucido e spietato, avano di consolazioni ma così radicalmente umano, riconosceva un'immagine paterna o, forse più fraterna.



A fianco, Buster Keaton e Samuel Beckett nel momento della ripresa di «Film». In alto, Beckett fotografato a Parigi