

Stefano Geraci

MODI DI PRODUZIONE
E ATTORI COSTERNATI.
POSTILLE SUL TEATRO DI BECKETT

Queste postille sono dedicate all'incontro del teatro di Beckett con l'arte e le pratiche dell'attore. Cercheremo di osservare come agisca la confluenza di due tempi teatrali diversi. Quello di Beckett, che da scrittore adottò il teatro per continuare a non arrendersi alla superficie degli spettacoli del suo tempo, quali che fossero, e quello degli attori, invitati dal drammaturgo a soffermarsi sulla soglia delle abilità professionali, a richiamare risorse lontane, sul crinale tra l'individuo e l'artigianato.

Quest'argomento è del tutto laterale rispetto al canone internazionale degli studi beckettiani, ma vicino alla sensibilità di coloro che, per consuetudine, osservano alcune vicende del teatro in Italia, recenti e lontane.

Verso le opere beckettiane, soprattutto negli ultimi decenni, sono infatti emerse irrequietezze, mirate disobbedienze, assonanze più o meno profonde con le biografie artistiche e con la coscienza della presenza in scena.

Leo de Berardinis, nel 1981, aveva scelto il testo di *Atto senza parole* per un video che offriva squarci del suo disadattamento agli esiti del nuovo teatro italiano, inaugurando, nella sua storia artistica, la fase della solitudine. Qualche anno dopo, Federico Tiezzi e il suo mentore beckettiano, Franco Quadri, cercavano in *Come è un antidoto per «ripensare gli strumenti del linguaggio scenico, in questi anni di ebbrezza visiva, di spettacolare estenuamento ottico»*¹. Più tardi, Carlo Cecchi sceglieva *Finale di partita* come esibito gesto capocomicale per fronteggiare una stagione teatrale in crisi, facendo riaffiorare frammenti della sua memoria di scena². Giancarlo e Fulvio Cauteruccio, con *U*

¹ Federico Tiezzi, *Autodiffamazione e scena per Beckett*, «Drammaturgia», n. 9, 2002, p. 101.

² Ci riferiamo in particolare a quanto Carlo Cecchi ha raccontato per il documen-

juocu sta' finisciennu, impiegavano la lingua madre, il calabrese, per raccontare i conflitti di un romanzo familiare attraverso gli squilibri recitativi e i rapporti di forza dei due fratelli in scena. Più recentemente, la Compagnia Laboratorio di Pontedera affidava a due attrici gemelle, Luisa e Silvia Pasello, le parti di Estragone e Vladimiro per esplorare echi e divergenze nelle simmetrie di vita e di scena.

Questi segnali ricorrenti, qui sommariamente accennati, non sarebbero comunque sufficienti a rendere familiare il nostro argomento se non venissero colti nella latente disponibilità degli autori italiani a cercare nella teatralizzazione di «corpi di vita», nella riorganizzazione di energie dissonanti, le azioni di contrasto all'entropia dell'arte degli attori; dalle strategie espressive adottate da Goldoni nella sua vita tra i comici alle peripezie e i precipizi dei versi di Alfieri, dagli annunci di Pasolini alle esperienze di Armando Punzo, Pippo Delbono, Romeo Castellucci, recenti equivalenti delle sfide e i tour de force offerti dalle scritture di Beckett sullo spartiacque tra la persona e l'attore.

Vicine alla sensibilità verso alcuni di questi segnali sono le pagine che Claudio Meldolesi ha dedicato, anche su questa rivista, al teatro di Beckett, riflettendo sugli esiti non conclusi della dissoluzione dei principi costitutivi della forma dramma³.

Secondo Meldolesi, Beckett «da filosofo creatore ha investito la drammaturgia di uno sguardo da bambino, essendo a ciò disposto da un abbandono, pur relativo, della letteratura»⁴. Continuando a sperimentare gli elementi della forma dramma dopo la loro definitiva rottura, Beckett li riscatta a titolo personale, così tracciando una strada prossima a quella degli attori: «A individualizzare il dramma sono ordinariamente gli attori, ma possono essere anche dei soggetti loro contigui»⁵. Beckett, artista «di un patimento così in-genuo ed elaborato tra arte e vita», rivela la sua affinità con gli attori, soggetti storicamente esperti dell'«avvicinamento tra bios creativo e bios scenico»⁶.

Anche nelle riflessioni di Meldolesi, appare inevitabile come la natura del nostro argomento non possa evitare la difficile storicizza-

tario *Beckett, una famiglia italiana*, prodotto dal Dipartimento Comunicazione e Spettacolo dell'Università di Roma Tre.

³ *Con e dopo Beckett: sulla forma sospesa del dramma, la filosofia teatrale e gli attori italiani* («Teatro e Storia», anno XX, n. 27, 2006, pp. 269-291) rielabora e amplia uno scritto apparso in appendice a un libro di Lorenzo Mucci, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 191-197.

⁴ In Lorenzo Mucci, *Beckett, l'ultimo drammaturgo rifondatore*, cit., nota 3, p. 194.

⁵ *Ivi*, p. 195.

⁶ Claudio Meldolesi, *Con e dopo Beckett*, cit., nota 3, p. 275.

zione di Beckett e, dunque, la necessità di rimettere sotto osservazione il suo incidentale incontro con il teatro.

A questo riguardo due sono le prospettive prevalenti.

La prima non ha trovato particolarmente degno d'indagine il «quasi per caso» con cui Beckett ha cominciato a scrivere *En attendant Godot*, se non accettando come risolutive le celebri e ripetute testimonianze dello scrittore sulla necessità di una momentanea distensione, di un'argine cui aggrapparsi durante l'immersione nella scrittura dei romanzi.

Anche se ormai non si ritiene quasi più necessario accennarvi, questo «quasi per caso» aveva trovato una implicita argomentazione nel lavoro critico di Adorno intorno a Beckett. Come alfiere di un'arte determinata da una volontà senza intenzioni, era l'opera che dettava il ritmo e il passo, spodestando l'autore dalla titolarità del processo di produzione. Lo scrittore, immerso nella crisi del romanzo, e il drammaturgo non sarebbero distinguibili. In Beckett riemergeva un antico e ultimativo patto con il teatro, poiché in questo esito, seppure storicamente determinato dalla cultura moderna, il poeta non incontra il teatro attraverso la voluta mediazione di un genere letterario, ma di una forma superstite che viene tematizzata.

La seconda prospettiva si è invece sempre più rafforzata dalla metà degli anni Ottanta. Era davanti agli occhi di tutti il consuntivo della presenza di Beckett sulle scene, iniziava la pubblicazione dei diari, delle note di regia dello stesso Beckett e dei suoi collaboratori.

Beckett andava dunque considerato un uomo di teatro a tutti gli effetti. Ciò ha innescato sia un dibattito sulla trasmissione dei testi – edizioni di scena ed edizioni in forma di libro –, sia i tentativi di tracciare una continuità sotterranea, scandita talvolta per fasi, tra l'esordio e le ultime opere.

Tra i più autorevoli e convinti fautori di questa prospettiva è stato Gontarski, che ancora di recente ha ribadito:

In the process of remaking himself, over and again, from donnish academic to avant-garde poet, from Joycean acolyte to post-Joycean minimalist, from humanist to post-humanist, perhaps, most certainly from poet to novelist to playwright to theatre director, Beckett was simultaneously reinventing every literary genre he turned his attention to. In the midst of remaking narrative in the wake of World War II, for example, he began simultaneously the reinvention of theatre, writing the ground-breaking (but still unproduced) *Eleutheria* between *Molloy* and *Malone meurt* and *En attendant Godot* between *Malone meurt* and *L'innommable*. [...] *Eleutheria* it was, however, a play central to Beckett's theatrical invention as it, almost literally, swept the stage clear of both boulevard and naturalistic debris and so bared the stage for what would become, in English,

Waiting for Godot. [...] With *Play*, then, Beckett reinvented theatre again, moving it yet, further from Ibsen, if not more broadly from humanism itself, as his art moved beyond, even denied, character, the main stay of traditional theatre, and shifted the theatrical (and theoretical) ground from corporeality to the incorporeality⁷.

Alla metà degli anni Novanta, quando a distanza di un anno sono uscite la prima edizione di *Eleutheria* e la biografia di James Knowlson, il quadro delle acquisizioni documentarie pareva sufficientemente saldo per alimentare questa seconda prospettiva. La valutazione del ruolo di *Eleutheria* nella storia teatrale di Beckett appariva decisiva, se non altro, per il ruolo assunto nel far piazza pulita dei residui delle convenzioni drammatiche prima della scrittura di *Godot*.

Questa prospettiva, fortemente deformata da una visione che esclude o offusca ogni distinzione tra i teatri delle avanguardie e l'autonomia e l'originalità dei saperi creati dai teatri del Novecento, ha l'involontario pregio di mostrare un singolare rovesciamento di parti.

Secondo il primo punto di vista, connotato dagli studi letterari e filosofici, il coinvolgimento di Beckett nel teatro doveva conservare una quota d'inconsapevolezza che il secondo tende a ridurre, se non a eliminare del tutto, per sottolineare la continuità con lo sperimentalismo dei primi anni Quaranta.

Se pure la presenza di Beckett nel teatro non fu compiutamente progettata, viene dedotta dall'abbattimento delle barriere di genere. Sulla scena, poi, Beckett avrebbe trovato sempre più il luogo per dialogare con la sua opera prolungandone i processi di invenzione.

Di questi due punti di vista, qui drasticamente sintetizzati, esistono diverse declinazioni, non ultima la loro pacifica coesistenza.

Noi, invece, cercheremo di osservare il teatro non progettato di Beckett accogliendone lo scarto e la discontinuità anche rispetto al pieno coinvolgimento nelle scene.

Beckett regista, suggeritore di dettagliate azioni e visioni per lo spettacolo, non ci pare, infatti, riassorbire gli effetti della caduta nel teatro, ma rendere più esplicita la continuità con lo sperimentalismo dei suoi inizi.

La recente edizione dei primi due volumi delle lettere⁸ ha confer-

⁷ Stanley E. Gontarski, *Reinventing Beckett*, «Modern Drama», vol. 49, n. 4, 2006, pp. 428-451.

⁸ *The letters of Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 2 voll.: vol. I: 1929-1940, edited by Martha Dow Fehsenfeld and Lois More Overbeck, 2009; vol. II: 1941-1956, edited by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn and Lois More Overbeck, 2011. L'opera è prevista in quattro volumi.

mato quanto siano state essenziali le fonti visive per il futuro drammaturgo e, soprattutto, la frequentazione e il dialogo con gli artisti ancora sconosciuti, come lui, nella Parigi della fine degli anni Trenta. Refrattario a «scrivere su», era invece profondamente coinvolto da ciò che «vedeva fare»⁹ dai pittori amici (Jack B. Yeats, Greer e Bram van Velde) nell'accettare i vincoli dell'agire artistico quando «l'oggetto della rappresentazione resiste sempre alla rappresentazione» e non resta che «rappresentare le condizioni di questo sottrarsi»¹⁰.

Anche i curatori dell'edizione dell'epistolario non hanno potuto fare a meno di osservare quanta forza compiuta avesse il mondo delle future immagini «prima del teatro di Beckett».

Di fronte ai quadri di Jack B. Yeats, Beckett aveva scritto:

The way he puts down a man's head and woman's head side by side, or face to face, is terrifying, two irreducible singlenesses & impassable immensity between. I suppose that is what gives the stillness to his picture, as though the convention were suddenly suspended, the convention & performance of love & hate, joy & pain, giving & being giving, taking & being taken. A kind of petrified insight into one's ultimate hard irreducible inorganic singleness¹¹.

L'edizione dell'epistolario, soprattutto la parte relativa al biennio 1936-37, aggiunge qualche altra preziosa informazione a questo riguardo.

Beckett, per esempio, guardò al cinema attraverso una stretta relazione con il mondo dei pittori, oltre le suggestioni più tardi utilizzate nell'elaborazione delle immagini teatrali.

La nota richiesta di entrare per un anno nella scuola di Ejzenštejn, la lettura dei saggi di Pudovkin, di Arnheim e dello stesso Ejzenštejn sono intrecciate all'immedesimazione con i tentativi dei suoi amici pittori di «forzare l'innata invisibilità delle cose esteriori finché questa stessa invisibilità diviene cosa, non semplice coscienza del limite, ma una cosa che si può vedere e far vedere»¹². Se da Pudovkin avrebbe vo-

⁹ Samuel Beckett, *La pittura dei van Velde ovvero il mondo o i pantaloni*, in Idem, *Disiecta. Studi sparsi e un frammento drammatico*, ed. inglese a cura di Ruby Cohn, traduzione e cura dell'edizione italiana di Aldo Tagliaferri, Milano, Egea, 1991, p. 183.

¹⁰ Samuel Beckett, *Pittori dell'impedimento*, in *Ivi*, p. 191.

¹¹ Lettera a Cissie Sinclair, 14 agosto 1937, in *The letters of Samuel Beckett*, cit., vol. I, p. 536.

¹² Samuel Beckett, *La pittura dei van Velde*, cit., p. 183.

luto imparare i fondamenti tecnici¹³, di fronte a Ejzenštejn si definiva «serious cineaste»¹⁴. Negli stessi mesi, commentando un'opera di Jack B. Yeats, attribuiva all'immaginazione analitica la possibilità di mostrare «non per prima cosa la vecchia catapecchia che crolla e poi la nuova catapecchia che viene costruita, bensì la catapecchia vista in un'unica azione, come è e diversa»¹⁵.

Le notizie legate all'opportunità di sperimentare le tecniche cinematografiche non vanno certo sopravvalutate, ma nemmeno liquidate tra gli aneddoti dell'artista che, mentre si cerca, prova a sbarcare il lunario. Nella pur remota occasione di fare cinema, Beckett sembra intenzionato a protrarre le condizioni per coltivare il suo sogno di «un'arte senza risentimenti per la propria insuperabile indigenza, e troppo orgogliosa per la farsa del dare e dell'avere»¹⁶.

L'ardente coinvolgimento nel mondo degli artisti visivi ci pare decisivo nel ribadire la sfasatura tra l'atelier dello scrittore e la differente natura del suo atteggiamento verso gli attori dopo la scrittura di *Godot*.

Verso di loro, apertura e intensità d'ascolto si manifestarono attraverso suggerimenti laconici, spesso straordinari, e la renitenza a soddisfare le richieste di sostegno al cospetto dei piccoli salti mortali con cui dovevano fronteggiare le peripezie imposte dai testi teatrali. Neanche all'amata Billie Whitelaw, negli ultimi anni, riusciva a concedere il tempo necessario per attraversarne le minute strettoie. Nello stesso momento fu prodigo di attenzioni, generosità e sguardi raffinati verso chi lasciava che la persona ne rimanesse coinvolta. Beckett notoriamente si ritrasse da ogni autentica mediazione tra questi due persistenti atteggiamenti, accettando che le condizioni produttive e il casting dei teatri di cui era ospite offrirono lo spazio per attriti e approvazioni, prese di distanza e calorosi avvicinamenti. Ancora negli anni Settanta non pensò di sciogliere del tutto le sue riserve, volendo ribadire la natura digressiva del suo impegno di poeta tra le scene¹⁷.

Così ci pare che il coinvolgimento di Beckett nella scena, il suo farsi regista, abbia avuto spesso una funzione di salvaguardia della

¹³ Lettera a Thomas McGreevy, 6 febbraio 1936, in *The letters of Samuel Beckett*, cit., vol. I, p. 311.

¹⁴ Lettera a Sergej E. Ejzenštejn, 2 marzo 1936, in *Ivi*, vol. I, p. 317.

¹⁵ Samuel Beckett, *Un'opera d'immaginazione*, in Idem, *Disiecta*, cit., p. 123.

¹⁶ Samuel Beckett, *Tre dialoghi*, in *Ivi*, p. 199.

¹⁷ Nelle conversazioni con Bram van Velde, riferendosi al suo impegno sulle scene tedesche, Beckett aveva dichiarato: «I do it, but it's a form of distraction» (Charles Juliet, *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*, translated by Tracy Cooke, Champaign-London-Dublin, Dalkey Archive Press, 2009, p. 21).

«caduta» nel teatro, evitando, per dirla con Adorno, di tradurla «positivamente»¹⁸.

Una barca che affonda

Nei lunghi anni di apprendistato, Beckett si era posto sporadicamente di fronte alla forma dramma con la posizione tipica del letterato. Se non credeva più che allo scrittore che viene dalla letteratura spettassero compiti funzionali, nemmeno voleva rinunciare alla forza che poteva conferirgli la distanza dalle scene. La disappartenenza si tramutò in estraneità efficiente solo con la stesura continuata di *Godot* («it all happened between my hand and the page»)¹⁹, l'unico manoscritto del periodo composto secondo quella caratteristica che Brecht attribuiva ai classici: «Poter scrivere le mie commedie molto in fretta, ma senza essere costretto a farlo. Quest'ultima capacità è la prerogativa dei classici. E produce plasticità»²⁰.

Fino allora, disinteressato a considerare storicamente il dramma come un'opportunità dello scrivere in presenza degli attori, non rinunciò a pensare che allo scrittore spettasse il compito di provocare il conflitto con lo spettacolo.

Appare insufficiente, a questo riguardo, prendere atto della passione di Beckett per gli attori del cinema muto, e in particolare per i film di Keaton, isolando l'arte recitativa e le azioni mimiche dal principio drammaturgico sottostante: la tensione potenzialmente distruttiva e inesorabilmente innocente di Keaton verso le regole di produzione dello spettacolo e dei suoi generi.

I «rischi» cui va incontro il suo personaggio, affidandosi fiduciosamente alla maestria e alla logica imperterrita dei numeri teatrali filmati, costituiscono una «lezione» sulla presenza del dramma dell'attore che agisce in contrasto con la mimesi della realtà.

¹⁸ Adorno, citando Günther Anders, ce l'aveva con quelle regie che, al pari della cattiva critica, assumevano la mancanza di senso delle opere di Beckett rispecchiandola, senza considerare che esse trattano della mancanza di senso e ne svolgono la storia. Se ne deduce che il regista, come il filosofo, è l'addetto alla manutenzione dell'enigma. In questo senso si può dire che Beckett abbia preservato l'enigma della sua caduta nel teatro (Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Torino, Einaudi, 2009, p. 206).

¹⁹ Charles Juliet, *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*, cit., nota 17, p. 16.

²⁰ Bertolt Brecht, *Dai taccuini (1924-1926)*, in *Scritti teatrali. Teoria e tecnica dello spettacolo*, Torino, Einaudi, 1962, vol. I, p. 31.

È difficile, per esempio, non accostare il salotto di casa Krap «mangé par la fosse», all'inizio dell'ultimo atto di *Eleutheria*, a un film come *Playhouse*, dove Keaton racconta il sistematico, letterale sabotaggio dei numeri teatrali, inclusa la scena finale dove gli attori sprofondano nella buca d'orchestra trasformata in una pozza d'acqua.

L'arte degli attori ospitati nel cinema muto offre un esempio di resistenza al dramma in cui sono caduti e della difformità della metrica delle loro azioni, densa di sprezzature, ai modi di produzione del racconto. Un equivalente significativo della predilezione del giovane Beckett per quella narrativa dove le interruzioni provocate dagli interventi diretti dell'autore, «giving away of the show pari passu with the show»²¹, ne alteravano l'andamento.

Anche verso lo spettacolo, dopo *Godot*, Beckett trasfigurò il dissidio proposto dall'offerta letteraria.

Peter Brook ricordava come Beckett gli avesse confessato che «ai suoi occhi uno spettacolo teatrale è come una barca che affonda all'approdo verso la costa, mentre, dalle altezze di una scogliera, il pubblico assiste impotente ai gesti ansiosi dei passeggeri che stanno per affogare»²².

Alla medesima configurazione d'immagini appartiene anche il suggerimento di Beckett agli attori tedeschi che nel 1975 recitavano Vladimiro ed Estragone. Avrebbero dovuto immaginare la loro condizione come quella di chi è preso dal panico nel tentativo inutile di svuotare ripetutamente l'acqua da una scialuppa forata nel fondo²³.

Questi riferimenti appaiono inscindibili dal salto tra *Eleutheria* e *Godot*, tanto da far pensare a un'immagine guida generata in prossimità o in concomitanza della stesura del suo primo capolavoro. A essi si può accostare anche questa pagina de *L'innommable*, iniziato qualche mese dopo la stesura di *Godot*:

[C]'est ça le spectacle, attendre le spectacle, au son d'un murmure, on se raisonne, est-ce une voix après tout, c'est peut-être l'air, montant, descendant, s'étirant, tourbillonnant, cherchant une issue, parmi les obstacles, et où sont les

²¹ Lettera a Thomas McGreevy, 8 ottobre 1932, in *The letters of Samuel Beckett*, cit., vol. I, p. 129. Beckett, in questo caso, si riferiva al *Vicar of Wakefield* di Goldsmith.

²² Peter Brook, *Martire e narratore*, in Idem, *Insieme a Grotowski*, Prefazione di Georges Banu, Palermo, edizioni rueBallu, 2001, p. 69. Più succintamente l'episodio è riportato in Idem, *I fili del tempo. Memorie di una vita* (Milano, Feltrinelli, 2001, p. 189).

²³ *The theatrical notebooks of Samuel Beckett*, vol. I: «Waiting for Godot», edited by Dougald McMillan and James Knowlson, New York, Grove Press, 1993, p. 105.

autres, les autres spectateurs, on n'avait pas remarqué, dans l'état de l'attente, qu'on est seul à attendre, c'est ça le spectacle, attendre seul, dans l'air inquiet, que ça commence, que quelque chose commence, qu'il y ait autre chose que soi, qu'on puisse s'en aller, qu'on n'ait plus peur, on se raisonne, on est peut-être aveugle, on est sans doute sourd, le spectacle a eu lieu, tout est fini, mais où est donc la main, la main amie, ou simplement pie, ou payée pour cela, elle est longue à venir, prendre la vôtre, vous mener dehors, c'est ça le spectacle, il ne coûte rien, attendre seul, aveugle, sourd, on ne sait pas où, on ne sait pas quoi, qu'une main vienne, vous tirer de là, vous mener ailleurs, où c'est peut-être pire²⁴.

Occorre distinguere lo spettacolo come visione generata dagli impedimenti che separano due comunità imploranti, dal rapporto teatro-spettacolo come avvenimento determinato dai suoi modi di produzione e di presentazione.

Nel primo caso, le attese dei convenuti intorno a uno spettacolo teatrale, sebbene ora appaiano sotto la forma di un accorato ultimatum, tornano a caricarsi di tensioni equivalenti a quelle che una volta contrassegnavano, con promesse smisurate, il contatto infantile con il teatro.

Un po' come se ci trovassimo all'ultima stazione di quel *Teatro delle scimmie* in cui Benjamin aveva riassunto la matrice della sua biografia di spettatore.

Le esperienze concomitanti – «i grandi aloni»: il diverbio con la madre, la gratitudine che le deve, l'attraversamento della città, gli sguardi incuriositi degli adulti – gli rivelarono in seguito che

la posta in gioco non aveva a che fare con gli obiettivi [...] poiché quest'obiettivo era solo momentaneo, ma la posta in gioco no, come oggi so e allora presagivo – la gratitudine profonda e duratura per quella serata che mia madre era in procinto di concedermi – questo sentimento di fiducia ingannata e oltraggiata è sopravvissuto a tutto quanto accadde ancora quel giorno. Molti anni più tardi fu chiaro una seconda volta come la gioia dell'aspettativa di un evento sia più significativa e durevole di tutto quanto la segue²⁵.

Il passaggio dal tempo sociale e familiare a quello cerimoniale del teatro promette ancora l'accesso a un'altra realtà di cui gli adulti fanno

²⁴ Samuel Beckett, *L'innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953, p. 194.

²⁵ Walter Benjamin, *Cronaca berlinese*, in *Opere complete. Scritti 1932-1933*, a cura di Rolf Tiedemann ed Hermann Scheppenhäuser, Torino, Einaudi, 2003, vol. V, pp. 282-284. È questa la prima, ampia versione del *Teatro delle scimmie*, poi pubblicata postuma in forma d'apofrasi nell'Appendice a *Infanzia berlinese intorno al Milleanovecento*.

tintinnare il suono misterioso delle chiavi. Anche la fuga dallo spettacolo, la delusione, si può protrarre nell'inseguimento di «un luogo, di una luce, di un riflettore nel cui cerchio anche la nostra fuga attraverso la vita potrebbe trovare rifugio in presenza di osservatori estranei»²⁶.

I «grandi aloni», quando appaiono, possono trasmigrare altrove. Come l'immagine del «re con la corona sbilenca» cui Benjamin attribuiva la matrice del saggio sul dramma barocco²⁷, o gli spettacoli d'elezione che trasportano lo spettatore sull'indistinguibile confine tra fatto d'arte e fatto di vita.

Come sempre, Beckett assume il «dopo» come condizione recisa dalle cause, lasciando che un «prima» torni, esterrefatto, a tessere le sue relazioni con il teatro.

Così, mentre la partecipazione allo spettacolo teatrale – che per Benjamin, figlio della borghesia agiata, costituiva ancora nei primi decenni del Novecento una soglia abituale – si può ancora trasformare da promessa mancata – un gruppo di povere scimmiette – in una promessa da mancare per tutta la vita, per Beckett si tramuta nel dramma della solitudine e della distanza irreparabili tra lo spettacolo, o la sua attesa, e i costernati testimoni.

Nel secondo versante, invece, le relazioni tra la creazione dello spettacolo e il teatro, Beckett accentuò quello che lui stesso chiamava il suo «protestantesimo». Prima che Roger Blin mettesse in scena *Godot*, ne aveva parlato, «à tripes ouvertes», con l'amico Duthuit:

Moi je ne crois pas à la collaboration des arts, je veux un théâtre réduit à ses propres moyens, parole et jeu, sans peinture et sans musique, sans agréments.

Dans *Godot* c'est un ciel qui n'a de ciel que le nom, un arbre dont ils se demandent si c'en est un, petit e rabougri. J'aimerais voir ça foutou n'importe comment, sordidement abstrait comme la nature l'est, pour les Estragon et Vladimir, un calvaire à sueurs et à poissons, où quelquefois il pousse un navet, se creuse un fossé. Rien de tout, ça n'exprime rien, c'est de l'opaque qu'on n'interroge même plus [...].

C'est un spectacle bien sûr, le théâtre, mais pas d'un endroit. Ce qui s'y fait

²⁶ Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, in *Opere complete*, cit., vol. II, p. 459.

²⁷ Nei dialoghi con Brecht sul teatro epico, lo scrittore aveva citato gli errori nel teatro dei bambini come un primordiale esempio di estraniamento. In quella circostanza, Benjamin aveva osservato come «qualcosa di simile può accadere nel teatro degli artisti girovaghi. Mi viene in mente la rappresentazione ginevrina del *Cid*, in occasione della quale, nel vedere la corona sbilenca del re, trassi il primo spunto di ciò che poi, nove anni più tardi, esposi nel mio libro sul *dramma barocco*» (*Appunti di diario [1938]*, in *Ivi*, vol. VII, p. 95). L'episodio era stato sottolineato, non casualmente, da Péter Szondi.

se ferait aussi bien, ou aussi mal, n'importe où ailleurs, sans parler de ce qui s'y dit. Déjà gosse j'ai souffert mort e passion en écoutant mon prof. de français parler à longueur de cours des décors d'époque de la Comédie du Palais, et je me disais, si c'est ça le théâtre... Je sais que tu ne veux parler de choses pareilles, mais au fond, c'est le même principe, celui de l'épaulage, des effets de manche pétrifiés. Comme on a toujours écrit contre la faiblesse du mot et tonné contre celle du corps. Mais me voilà au bord de mes vieilles rengaines²⁸.

Siamo nel 1951. Negli anni successivi, Beckett elaborò in modo più articolato le relazioni tra «parole», «jeu» e il processo di visualizzazione degli spettacoli. Tuttavia il nocciolo di queste considerazioni non fu modificato. Né mutarono le più antiche convinzioni sulla disappartenenza dello spettacolo a un «endroit» teatrale e le considerazioni su quanto lui stesso «vedeva fare» dai suoi pittori eletti, dove proprio in Irlanda, per chi non avesse ceduto al feticismo dei cosiddetti mezzi vivivi, esiste «a nature almost as inhumanly inorganic as stage set»²⁹.

L'avvicinamento tra la visione dello spettacolo che accoglie le relazioni ultimative di chi agisce e di chi osserva e i processi di presentazione dello spettacolo darà forma, negli anni successivi, a un disseminato repertorio di vincoli sempre più stringenti. Ma non va dimenticato che è proprio *Godot* ad aver generato l'unica immagine di teatro del Novecento che viene dalla letteratura cessandogli di appartenere: due uomini silenti accanto a un albero, di cui è difficile stabilire se è un albero, e un cielo che è tale solo di nome.

Di fronte a essa è impossibile decidere se, smettendo di appartenere alla letteratura, sia diventata «teatro», o se, al contrario, non sia mai abbastanza «teatrale» da recidere i legami con la poesia del testo.

Ci sembra allora che la sua forza risieda proprio nell'impossibilità di disgiungere le immagini che ogni lettore di un testo teatrale non può far a meno di creare nella mente – il lettore «dislocato», com'è stato definito – da quelle che ogni spettatore può associare alla memoria delle rappresentazioni.

Come immagine derivata da una tessitura di parole, assume la sua forza dai minuscoli vortici prodotti dai suoi ricami; come immagine legata alle reminiscenze delle scene, invoca l'inadeguatezza dello spettacolo a trattenerla.

²⁸ Lettera a Georges Duthuit, 3 gennaio 1951, in *The letters of Samuel Beckett*, cit., vol. II, p. 216.

²⁹ Lettera a Thomas McGreevy, 14 agosto 1937, in *Ivi*, vol. I, p. 540.

Modi di produzione e attori costernati

Le affinità profonde e l'assenza di complicità con i processi d'invenzione inducono a cercare nelle relazioni di Beckett con gli attori un tempo ulteriore a quello delle occasioni, delle vicende degli interpreti e delle scene che accolsero il drammaturgo.

Questo tempo può essere scrutato nell'incontro imprevisto dei modi di produzione degli attori con alcuni esiti fuoriusciti dalle prove, dagli abbozzi, dalle evocazioni narrative di Beckett.

Le sperimentazioni sulle «pseudo-couples», così verranno definite da Beckett ne *L'innommable*³⁰, e le loro evocazioni narrative si possono convenzionalmente delimitare tra il 1946, data della composizione di *Mercier et Camier*, e il giugno del 1956, quando Beckett ritiene quasi definitiva la stesura di *Fin de partie*. Un arco di tempo strettamente connesso alla prima fase del teatro di Beckett e che, pur includendo *Godot*, non esaurisce la ricerca di materiali dall'incerta destinazione. Quasi che il capolavoro trovato e le prime verifiche della scena abbiano atteso del tempo prima di indicare la strada allo scrittore, disposto ad ascoltarle, a farsene guidare, solo dopo essersi rituffato nella ricerca d'ipotetiche sequenze di drammi e racconti.

Frammenti, prove, false partenze, tentativi di narrazione, abbandonati per sempre o ripresi, sono stati oggetto di diverse ipotesi, con lo scopo di delineare le fasi compositive delle opere, soprattutto quelle assai intricate di *Fin de partie*. A noi ora interessa ricordare sommariamente la presenza di questi materiali nella loro semplice sequenza cronologica, laddove è stata verosimilmente accertata, e indipendentemente dalla loro destinazione.

Mercier et Camier, scritto nel 1946, è la prima prosa in francese insieme a *Fin*. Dai dialoghi dei due «vieux jeunes» verranno prelevati i contrasti visivi, una serie significativa di battute di Vladimiro ed Estragone e il dilemma dei loro dialoghi: «Certes il fallait de la force pour rester avec Camier, comme il en fallait pour rester avec Mercier mais moins qu'il fallait pour la bataille du soliloque»³¹.

Nel 1947, nelle pagine iniziali di *Molloy*, compaiono una coppia, A e B, sotto lo sguardo del narratore. Un grande spazio li separa prima che s'incontrino, precipitando in una cavità del terreno. Forse si conoscono. L'uno vecchio con il bastone e con un cappello a punta, l'altro con un sigaro, un cane e scarpe di tela. Forse sono due viandanti, forse

³⁰ *Op. cit.*, p. 19.

³¹ Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 131.

uno dei due è un signore uscito per una passeggiata. Si separano e il narratore segue, con lo sguardo, o con l'occhio della mente, A (o B?) inoltrarsi nel paesaggio.

Minacciato nel corpo e nella ragione, contro l'«innocenza» di A (o B?) nulla si poteva fare, o poco, commenta il narratore immedesimo. Quasi un Estragone, come potremmo immaginarlo nei pericolosi paraggi dove momentaneamente si avventura.

Con la scomparsa dal romanzo di A e B, rimane in sospeso anche il desiderio del narratore di avere un «fratello». Tra l'ottobre del 1948 e la fine di gennaio dell'anno successivo, fanno invece la loro comparsa i personaggi di *En attendant Godot*.

Anche nelle prime pagine de *L'innommable* appaiono due figure oblunghe che scontrandosi finiscono una sull'altra, ma questa volta, considerate le amputazioni e le costrizioni fisiche in cui è imprigionato, il narratore non può che presagire i loro movimenti e perdere di vista, ancora una volta, una possibile compagnia.

Nel primo di due frammenti compresi in un taccuino del 1950, il cosiddetto *Sam Francis notebook*, appare una primordiale coppia (A e B) di servo e padrone alle prese con la definizione dei tratti distintivi: «Vous voilà donc le héros, et moi le valet, nous commençant nous dessiner»³². Nel secondo frammento sono a tre metri l'uno dall'altro, iniziano a parlare nello stesso momento a voce bassa, le parole diventano incomprensibili così da costringere uno dei due a tacere o sopraffare l'altro con la voce.

Tra il 1951 e il 1952 una serie di abbozzi (*Au bout de ces années perdues*, *On le tortura bien*, *Ici, personne ne vient jamais*) oscilla tra «l'ivresse du monologue retrouvé»³³ del narratore, l'impossibilità di consolidare le storie intorno a una persona verbale definita, la tenacia farsesca di mantenere in piedi spezzoni di dialoghi. Nello stesso periodo, in *Coups de gong*, frammento di dramma, un Englouti viene sotterrato al ritmo di colpi di gong scanditi ad alta voce da un Anonimo. Ecco riapparire frammenti e spezzoni di Lucky e Pozzo. L'Englouti, chiamato anche Camier, non riesce ad articolare le parole e finisce per emettere suoni e mormorii, ha una corda intorno al collo collegata a quello dell'Anonimo.

Nel cosiddetto *Avant fin de partie* (1952-53), F e X sono gli embrioni di Clov e Hamm. Di loro sappiamo in quale luogo siano, la Pic-

³² Ruby Cohn, *A Beckett canon*, Ann Arbor (MI), The University of Michigan Press, 2005, p. 222.

³³ *Ivi*, p. 203.

cardia, e la provenienza, due sopravvissuti alla prima guerra mondiale circondati da un ambiente distrutto in «circonstances mystérieuses»³⁴.

X per chiamare il suo servo F si serve di un tamburo fissato alla sua sedia a rotelle. Mentre aspettano la fine della giornata (X afferma: «Je ne représente rien, ne signifie rien»)³⁵, mettono alla prova la loro relazione – amore, disgusto, violenza. X, dopo aver chiesto a F i calmanti, una siringa piena di qualche droga, una bibbia, un cane, avvia il difficoltoso resoconto del passato. La storia della madre, assente da pochi giorni, dell'incidente che l'ha colpita, della lunga convalescenza viene interrotta dall'apparizione di F travestito da donna, occasione per inscenamento delle relazioni tra la madre e X bambino, poi bruscamente sospeso dalla richiesta di quest'ultimo di essere tolto da quella putredine. Beckett dovrà istituire un'altra «pseudo-couple» immersa in una letterale putredine, Nell e Nagg, e il «romanzo» di Hamm per venire a capo di quello spezzone di famiglia, una madre, un figlio e un cane, e dell'inane coazione a raccontare il passato dei due reduci.

Mime du rêveur A, primo abbozzo di *Actes sans paroles*, era previsto per due attori (A e B). Le azioni del secondo, non scritte e definitivamente abbandonate, avrebbero dovuto interrompere quelle del primo. A ha una gamba più corta che rende precario il suo equilibrio, basta un forte starnuto per perderlo, allora si issa su una sedia a dondolo di fronte agli spettatori e inizia una serie di numeri maldestri con gli oggetti che tira fuori dalla tasca. Finisce per bruciarsi le dita nel tentativo di accendere un fiammifero con il quale vuole disinfettare l'ago di una siringa. A intervalli regolari si addormenta e sogna B.

Dopo *Fin de partie*, il definitivo *Actes sans paroles* era per Beckett, «in some obscure way, a codicil to *Endgame*, and as such requires that this last extremity of human meat – or bones – be there, thinking and stumbling and sweating, under our nose, like Clov about Hamm, but Clov gone from refuge»³⁶.

Nel corso di queste prove, mentre continua a cercare un possibile equilibrio tra i soliloqui, le azioni e le obbligate relazioni dialogiche senza il supporto di forme precostituite, Beckett finisce per rendere disponibile alle prime coppie teatrali l'obbligata condivisione di un'unica storia, via via decurtata, lungo la strada verso l'approdo definitivo,

³⁴ C.J. Ackerley and Stanley E. Gontarski, *The grove companion to Samuel Beckett. Reader's guide to his life, works, and thought*, New York, Grove Press, 2004, p. 33.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Lettera a Barney Rosset, 27 agosto 1957, in Ruby Cohn, *op. cit.*, p. 218.

delle catalessi indotte dai narcolettici, delle rêverie di un elemento della coppia sul secondo, delle solitarie farse maldestre.

I persistenti e ricorrenti legami delle «pseudo-couples», qualsiasi eco si possa desiderare di trovarvi nel mondo intellettuale di Beckett (dalla critica al dualismo cartesiano alla consueta citazione biblica o all'arte cubista), finiscono in ogni caso per assegnare un impervio compito all'attore.

I componenti delle prime coppie teatrali beckettiane sono legati innanzitutto dall'aver a disposizione una storia tanto incerta e lacerata da renderli dipendenti – legati – l'uno all'altro prima di ogni parafrasi – un amore fondato sul rinnegamento, un'amicizia forzata, un impraticabile mutuo soccorso – e prima di ogni possibile significato.

Senza essere completamente tipi indipendenti da una storia, né interamente personaggi di un dramma, gli attori sono immessi in una contraddittoria condizione extra drammatica, l'obbligata presenza non illusiva di fronte agli spettatori.

Né personaggi, né tipi, una terra di mezzo.

Come tipi non hanno caratteristiche ricorrenti, ma i vincoli dettati da sintomi fisici che impediscono di sottrarsi alla storia, condannandoli alla variazione, alla ripetizione, all'indeterminatezza fisiologica di vecchi-bambini.

Come personaggi, gli indizi provenienti dal loro passato, ciò che li lega, sono divenuti troppo labili per essere usati «come romanzo anteriore».

Non possono trovare riparo nel passato. Come un vestito troppo corto e ridotto a brandelli, sono costretti a contenderselo o lasciarlo cadere. L'indigenza della storia depositata nella trama della poesia verbale non è più aggirabile con strategie equivalenti a quelle derivate dagli insegnamenti di Stanislavskij.

In linea di principio, per gli attori posti di fronte al compito di produrre il dramma per lo spettacolo, sembra aprirsi una strada analoga a quella tracciata da Beckett nei confronti delle sue opere: il richiamo minuzioso degli accidenti della biografia sottratto alla titolarità della persona.

In *Godot* le conversazioni, le chiacchiere, la gara d'insulti non sono sufficienti, sotto gli occhi di qualcuno, a distogliere del tutto l'attenzione dalla condizione in cui gli attori sono precipitati. Gli stragemmi del teatro d'intrattenimento offerti dal testo – variazioni, ripetizioni, risposte a tempo ritardato, la dilatazione iperbolica del tempo dell'ascolto – sono sprofondati ad arte in un'economia di guerra.

Penuria e scarsità: ci si deve far bastare «tutto».

Estragone ricorre a momentanee richieste di aiuto, ma Vladimiro, nel suo andirivieni – si devono sempre sentire i suoi passi, chiosava Beckett –, non è in grado di accudirlo, non può offrire un riparo, né più né meno come l'albero cui Beckett nell'edizione tedesca del 1974 l'ha associato, e la pietra su cui riposa Gogo è volutamente inadatta per accogliere nello stesso momento i due protagonisti del dramma.

A Estragone rimangono le solitarie catalessie e i sogni per allontanarsi. Ha i piedi gonfi, fa fatica a camminare, rimane nei paraggi. Dove forse è peggio. Vladimiro ha la scusa della prostata per allontanarsi di poco e farsi una pisciatina. La via di fuga, alle loro spalle, finisce, nella prima versione francese a stampa, nel cesso del teatro. Il suicidio viene evocato come espediente del letterale «togliersi di mezzo». Vale quanto il nascondersi dietro l'albero, inadatto per questa come per ogni altra azione.

Osservate attraverso i modi di produzione degli attori, anche le eredità delle coppie servo-padrone vanno fuori uso, non solo perché tematizzate secondo la «configurazione senilmente folle»³⁷ del tardo capitalismo, come suggeriva Adorno, ma perché private del loro principio drammaturgico.

Come servitori in cerca di padrone, gli ultimi Leporelli vivono in un mondo dove non si sa più chi siano i padroni, se ancora esistano. Beckett si premurava di sottolineare i salti di logica di Pozzo. Folle, ma di una qualità particolare, «ipomaniaco»³⁸, afflitto dalla reversibilità del destino tra lui e Lucky, e dunque tutti e due ormai incapaci «teatralmente» di intrattenere quanto di illudere.

Attraverso lo sguardo radente provocato dagli impedimenti al dispiegarsi dell'artigianato degli attori, è legittimo non escludere che Beckett abbia riattivato non solo l'ammirazione per Racine, ma anche i processi performativi delle coppie non integrate nel dramma del teatro preelisabettiano, come i due servitori A e B in cerca di padrone nel *Fulgens and Lucrece* di Medwall³⁹. Non si tratta, evidentemente, di accumulare fonti, ma di non escluderne l'ampiezza e l'apparente contraddittorietà di fronte agli effetti dell'«in-genuità» di Beckett, nel mo-

³⁷ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 335.

³⁸ Lettera ad Alan Schneider, 27 dicembre 1955, in *The letters of Samuel Beckett*, cit., vol. II, p. 586.

³⁹ Nel 1935 Beckett si era dedicato allo studio del teatro elisabettiano. Il riferimento a Medwall si trova sporadicamente negli studi, e, quando capita, solo nel commento agli interventi metateatrali di *Eleutheria*. Per esempio: Eric Wessler, *La littérature face à elle-même: l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi B.V., 2009.

mento in cui inizia a saggiare la reciproca impertinenza degli elementi costitutivi della forma dramma: i dialoghi dalla storia, il presente drammatico dai relitti del passato romanzesco.

Così anche i riferimenti ai numeri circensi e alle consuetudini recitative del vaudeville possono essere visti non solo come indicazioni in contrasto con la natura illusiva dei personaggi, ma un momentaneo alleggerimento, una diversione dettata dall'insufficienza del dramma per il personaggio, rimedi e farse di un'economia drammatica deprivata.

Con *Godot*, idealmente, gli attori sembrano venire sempre da un altro teatro rispetto a quello che li accoglie provvisoriamente, costringendo i primi registi a compiere una strada opposta, mettere in campo le risorse visive di un teatro differente, dove gli indizi della storia mettono in forse che vi abbiano mai abitato.

Sulla separazione del dramma per lo spettacolo dalla storia, Ruffini ha scritto:

È teatro allo stato puro quello che Beckett ha trovato in *Aspettando Godot*. Non è facile immaginare un attore capace di guardare una scarpa e nient'altro: ma come se la sua azione esprimesse una millimetrica legge di natura, e non i vaghi accidenti – persona e psiche – di un vagabondo. [...] La sfida posta da Beckett è quella di un teatro di pura presenza. A prescindere dalle storie raccontate dai suoi testi⁴⁰.

Possiamo aggiungere: il dramma per il personaggio è del tutto insufficiente a venire in soccorso a quello dell'attore, la sua esposizione a uno sguardo, e *per questo* non può che essere affrontato che con azioni precise al millimetro, dove né il romanzo anteriore, né i riferimenti ai residui di generi spettacolari saranno sufficienti per far vivere le azioni «come una legge di natura».

Indipendenti dal dramma del personaggio eppure legate a esso, le azioni indicate da Beckett agiscono da provvisorio salvacondotto degli attori, costernati, in scena.

«Laddove raccontiamo di spettacolo,» aggiunge Ruffini «li non c'è il teatro di Beckett; e laddove indichiamo il teatro di Beckett, non c'è più spettacolo. Parole che non stanno lì per conversare ma per contendere ad azioni assolute l'attenzione dello spettatore»⁴¹.

Questo potente dislivello, l'insufficienza del dramma per il perso-

⁴⁰ Franco Ruffini, *Prima di Godot*, in *Il filo rosso*, Roma, Officina Edizioni, 2008, p. 16.

⁴¹ *Ibidem*.

naggio rispetto a quello per l'attore (una «tragicommedia» in due atti innanzitutto per gli attori), è la fonte della radioattività del teatro di Beckett.

Di fronte a essa, Beckett era contrario alle interpretazioni «originali» dei suoi testi. Voleva difenderli non dagli allestimenti eterodossi, ma dall'uso di testi solo da allestire. Di fronte a una teatralità potenzialmente sovvertitrice fu sempre disponibile, così come «editor» dei suoi testi in forma di scena si occupò prevalentemente di indicare e provocare la teatralità pura delle azioni teatrali secondo le circostanze date da altri.

O dal cinema.

Film è basato sul conflitto di un uomo diviso tra il desiderio di percepire e l'essere oggetto della percezione, la fuga di «object» da «eye».

Considerato dal punto di vista del teatro puro, *Film* è fondato sul «dramma dello sguardo dell'attore su di sé», di colui che agisce e colui che vede agire. In questo caso la storia e il dramma per l'attore coincidono.

Riferendosi all'incontro senza parole di Beckett con Keaton, un attore dalla teatralità incorporata, Meldolesi ha parlato di «come interagiscono due vite estranee oscuramente motivate». Beckett «che gira Keaton, ripreso (sorpreso) di spalle»⁴², appare come la trasmutazione della relazione dello scrittore, dimissionario dal potere della lingua, con la fuga sul posto dei personaggi dei romanzi, sempre nei paraggi, sempre colti in fallo sotto ripari inadeguati agli sguardi ingombranti della «loro» storia, della «loro» voce.

La «sociologia» di Godot

È nota l'efficacia delle rappresentazioni di *Godot* in circostanze estreme, il carcere, la guerra, la dittatura militare. La pressione del contesto, l'attesa, attiva il dislivello tra il dramma per l'attore e il dramma per lo spettatore.

In questi casi il contesto sta al posto della regia: le «associazioni liberate» da quello possono fare a meno delle «libere associazioni» fornite dal regista.

Per questo si è potuto dire che *Godot* sia stato il teatro politico per eccellenza del Novecento.

«Una delle poche pièce del teatro contemporaneo ad aver compiuto

⁴² Claudio Meldolesi, *Con e dopo Beckett*, cit., p. 195.

un itinerario sociale»: la «sociologia» di *Godot*, come la definiva Barthes⁴³, nonostante le reiterate evidenze, non ha mai avuto molta fortuna.

Per Barthes, quell'itinerario sociale era il risultato dell'incontro di due imprevisti. Non era stata la scelta interpretativa ma la consuetudine alla recitazione degli attori guidati da Roger Blin a far sì che, scoprendo un po' alla volta il versante comico, emergesse simultaneamente anche quello lirico. Questa scoperta, mentre quella pièce nata nella nicchia d'avanguardia saltava gli steccati e riempiva i teatri, s'intrecciava alle consuetudini di un pubblico che, interiorizzato ormai il cinema, era «abituato a cogliere la mobilità di superficie di quel linguaggio e di trovarvi una pienezza immediata e sufficiente»⁴⁴.

Godot aveva messo momentaneamente fuori uso i critici e in genere gli spettatori specializzati, sviati dalle aspettative. *Godot* veniva presentato dopo una pièce di Adamov, *La parodie*. Blin l'aveva messa in scena nel 1952. Vi appariva un orologio senza lancette, simbolo di un tempo immateriale. Accanto non avrebbe sfigurato del tutto *Eleutheria*, se i costi di produzione non avessero scoraggiato Blin.

Sono ormai divenute quasi leggenda le vicende che per poco non finirono per far deragliare altrove il teatro di Beckett prima di iniziare, mentre *Godot*, la seconda scelta palleggiata dai registi, «recava in sé le caratteristiche del suo tempo»⁴⁵ conclude Barthes. Evidentemente senza che quel tempo se ne accorgesse: *Godot* aveva colto gli anni del dopoguerra, in un «dopo-guerra» senz'altro.

Quel pubblico del cinema poteva aver visto benissimo i Didi e i Gogo passeggiare sui boulevard, chiacchierare in un caffè, nascondere con disinvoltura le magagne di abiti usurati e domandarsi, come i due anteroi della scena, se valesse la pena o no buttarsi dalla Torre Eiffel, per prendere tempo, divagare, in quel *dopoguerra*.

Poi, di colpo, un crollo. Come un inavvertito terremoto che lascia intatti un quadro appeso alle pareti, una pentola sui fornelli, un letto che si sostiene con tre gambe mentre la quarta pencola nel vuoto.

Il resto è crollato.

Lo sguardo sulle macerie dei terremoti, per chi non è coinvolto, sembra involontariamente reggersi sulla figura dell'eufemismo, in mancanza d'ogni altra perifrasi adeguata. Infatti, seppure ne conosces-

⁴³ Roland Barthes, «*Godot* adulte», «France-Observateur», 10 giugno 1954, trad. it. «*Godot* adulto», in Idem, *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002, pp. 103-104.

⁴⁴ *Ivi*, p. 105.

⁴⁵ *Ibidem*.

simo le minime cause, insondabili rimarrebbero la grazia allarmata e l'arte con cui è disposto ancora ciò che non è maceria. Una carota o una rapa, il ricordo di una vendemmia nel Roussillon, un breve tremore, forse per il vento che trascina foglie morte, il blu intenso di una carta geografica.

È la misteriosa composizione delle «cose» che, eufemisticamente, fanno immaginare gli scomparsi abitanti esposti per un momento allo sguardo di spettatori attratti da quella apocalisse di un presepe, ma incapaci di venirgli in soccorso. Presenti, anche quando sono invisibili, quegli abitanti sono intenti a frugarsi nelle tasche, scambiarsi i cappelli, accanirsi per un momento su una scarpa troppo stretta o su un apologo risaputo, tre uomini in croce.

È vero, come affermava Barthes, quelle chiacchiere, attraverso il cinema, potevano essere colte al volo, ma non al cinema⁴⁶. Qualsiasi «endroit» le avrebbe annichilite in una tragedia crepuscolare o in una commedia umoristica, mentre gli spettatori di teatro potevano scoprire un riso senza comico e una poesia senza versi, «jeu» e «parole», dove la metrica deve battere sul primo elemento per sostenere il canto sospeso che si svolge nel secondo, e gli attori, nel mentre, a sgottare l'acqua dal fondo della barca.

Racine «mal armé»

La rivoluzione della drammaturgia letteraria di fine Ottocento aveva coinvolto inaspettatamente le periferie della civiltà e del mercato teatrale, Norvegia, Svezia, Russia e Italia.

Di fronte al fuoco che aveva acceso la rivoluzione teatrale secondo le note parole di Mejerchol'd («il teatro nuovo sgorga dalla letteratura»), il centro maggiore, Parigi, aveva fornito inizialmente parole d'ordine, le poetiche e un sempre più perplesso viatico (Zola), mentre i nuovi drammaturghi potevano materialmente cogliere occasioni e circostanze per progressivi disancoramenti del dramma dai rapporti mercantili e funzionali con le scene: la promozione di un teatro nazionale come rivalse di un'identità negata, i viaggi-studio e i sussidi (Ibsen), la professione medica esercitata come tattica dilatoria, scienza ed etica dello scrittore «minore» (Čechov), l'irruzione imprevista nel dissanguamento del teatro delle compagnie italiane per «allontanarne la di-

⁴⁶ Ricordiamo come Beckett si sia sempre rifiutato di concedere l'autorizzazione per ogni trasposizione cinematografica o televisiva di *Godot*.

struzione»⁴⁷ (Pirandello).

Le pratiche del romanzo e le sceneggiature teatrali, che per buona parte dell'Ottocento erano vissute in un regime di scambi e mutazioni nei centri della civiltà teatrale europea, offrono ai nuovi drammaturghi di periferia l'opportunità di riusare il dramma come nuova forma d'indagine in supplenza o in alternativa al romanzo, agendo attraverso il dislivello tra la civiltà e la scienza del personaggio e l'occultamento degli intrecci, dei colpi a effetto, degli antichi ritrovati della scena.

Beckett, invece, ha cominciato ad agire nel cuore della cultura letteraria del teatro nel momento della sua crisi, coinvolto in essa, ma non del tutto convinto delle soluzioni dall'interno, atteggiamento che trapela dai giovanili scherzi goliardici sul *Cid* di Corneille fino al precoce scontento per l'avanguardistica *Eleutheria*.

Il tempo teatrale di Beckett era il tempo pieno della regia.

La «sociologia» di *Godot* ci ricorda come Beckett abbia finito per offrire agli attori un dramma che può fare a meno della regia. Non la esclude, ovviamente, ma non la include come necessario modo di produzione. Rinunciando a esprimere il sapere del drammaturgo come valore di scambio con la scena e come contrattazione con i processi d'invenzione degli attori, Beckett aveva introdotto uno squilibrio non sanabile attraverso la forzatura e l'ampliamento degli ambiti delle loro risorse: proprio in ciò che non era più rimediabile si era inaugurata l'offerta del drammaturgo agli attori, un'offerta insieme arcaica e sospesa sul presente.

Anche con la consuetudine, Beckett non aveva considerato la regia come un correlativo dell'azione del drammaturgo, ma l'evenienza storica di un tempo che non era del tutto «suo».

Da quando il suo primo maestro, Rudmose-Brown, gliene aveva trasmesso l'amore, era Racine cui Beckett tornava per rifarsi la bocca, come diceva, e perché, col crescere dell'ammirazione a ogni nuova lettura, scopriva quante opportunità contenesse per il teatro del suo tempo⁴⁸.

Refrattario, come artista, alle eredità culturali, Racine incarnava un vincolo tanto più importante perché quel passato molto lontano, pur attraverso la dissoluzione delle regole della forma dramma, continuava a

⁴⁷ Per l'irruzione di Pirandello nel teatro italiano e il contesto della frase di Macchia qui citata mi riferisco al saggio di Taviani *La minaccia di una fama divaricata*, in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006 (I Meridiani), p. XXXIX.

⁴⁸ Cfr. la lettera a Thomas McGreevy, 4 giugno 1956, in *The letters of Samuel Beckett*, cit., vol. II, p. 624.

non promettere nulla di buono, una radicale estraneità a ogni promessa di libertà dove contava solo l'obbligo intrattenersi dello scrittore in uno spazio-tempo non definito a ridosso delle voci e delle azioni.

In una lettera dell'agosto del 1948⁴⁹, due mesi prima di accingersi alla stesura di *Godot*, Beckett raccontava a Georges Duthuit come alcuni giovani, dopo aver letto *Eleutheria*, si sentissero scoraggiati. A lui, confessava all'amico, mai gli era importato di essere liberato o confortato dall'arte, né da ogni altra cosa, e per quei giovani che se ne erano andati via abbattuti non vedeva altri rimedi che prendere un'aspirina o fare del footing la mattina, dopo colazione.

La lettera era poi subito caduta sul giovane Victor, il protagonista di *Eleutheria*, refrattario ad abitare il mondo familiare, che lo vuole riportare nella «realtà», come il dramma che lo vorrebbe esporre.

Sarà vero, come sostiene per esempio Knowlson, che quel giovane antieroe assomigli troppo al suo autore e alla parafrasi di vicende familiari e che questo ne abbia decretato la debolezza e il successivo ripudio da parte di Beckett. Ci pare, comunque, che già ora, a due mesi da *Godot*, Beckett avrebbe volentieri consigliato a Victor di curarsi con gli stessi rimedi raccomandati a quei giovani afflitti.

Sprofondato in una specie «d'idiotie», si sentiva ascoltare da lontano la sua voce. Lui che parlava di Berlino, o di André Marie, da poco capo del governo e che poco ci sarebbe rimasto, eroe della resistenza, internato a Buchenwald. Lontano, come il treno che ascoltava passare là, in fondo al giardino, col suo carico di passeggeri intenti a pensare che ce l'avevano fatta, l'avevano preso.

Anche Victor era irrimediabilmente senza difese. Per avere il diritto di rimanere in silenzio, quello che doveva dire lo faceva giungere da qualche lontananza. Le solite sciocchezze, era paura quella, acquiescenza, e aveva persino messo su l'aria di chi rimprovera quelli intorno a lui. In realtà, quando Victor parlava, agli altri finiva per «sucer le cul».

Lui, invece, mai avrebbe saputo fino a che punto spazio e tempo sarebbero sfuggiti alla presa delle parole, lui, ficcato là dentro, da qualche parte. Certo, tutti s'inventano qualche sotterfugio. Pretendono di sapere dove sono, tra che cosa, da quando, e tutto il dimenarsi che ne segue. Eppure si potrebbe una buona volta essere chiari e affermare che non sapere non è solo non sapere cosa si è, ma dove si è, quale cambiamento attendere, quando qualcosa sembra muoversi e che apparentemente non si è mossa fino ad allora.

⁴⁹ Lettera a Georges Duthuit, 11 agosto 1948, in *Ivi*, vol. II, pp. 94-96.

Il giorno prima era stata una giornata così tersa che aveva creduto di vedere, dal punto in cui era, sopra la distesa del mare, il Galles. Cento chilometri. Suzanne, la moglie, gli inviava lettere sempre più re-
criminatorie. In fondo, per lei, non c'era consolazione al vivere.

E la letteratura? Che c'era da guadagnarci? «De l'armure, que tout ça, pour un combat exécrable [...] Il faut crier, murmurer, exulter, intensément, en attendant de trouver le langage calme»⁵⁰.

«En attendant»: tra poco, come avrebbe poi raccontato a Bram van Velde, tutto sarebbe accaduto tra la pagina e la mano. Vladimiro ed Estragone non smetteranno di chiedere dove sono, se si sono sbagliati di posto, da quando aspettano, se è giovedì o domenica, tutte le loro storie di tempo, ma non saranno così compiacenti, come Victor, da «baciare il culo» alle voci di fuori. Intenti ad ascoltare le anonime voci di dentro, intrattengono gli spettatori dal mondo del chissadove.

La giovanile insofferenza per il professore di francese che lo voleva convincere dell'importanza «des décors d'époque de la Comédie du Palais» e il suo «protestantesimo», riemersi ai tempi di *Godot*, lo convinsero una volta per tutte che la devozione a una pièce «très littéraire et en même temps faite pour être jouée» doveva dimostrare il torto di chi considerava quei due aspetti «comme ennemis»⁵¹.

Ma poco o nulla sarebbero valse queste convinzioni, se all'ex studente del Trinity College, cultore di lingua e letteratura francese, non fosse capitato di cadere nel teatro «mal armé»⁵² di fronte al romanzo, che aveva affrontato sempre più abiurando ogni presa di possesso sugli oggetti e sui personaggi, e di fronte all'adozione del francese, indotto ad abbracciarlo da quell'inevitabile «besoin d'être mal armé».

Con *Eleutheria*, Beckett aveva, per l'ultima volta, *pensato* al teatro per offrire una dimora a Victor, parente dei suoi simili romanzeschi, intenti a vagabondaggi circolari o alle camminate sul posto.

Con *Godot*, immerso nella piena di una scrittura interminabile, era stato invece lo scrittore stesso, nei panni di un Racine trasecolato e male in arnese, a cercare un riparo, finendo per scoprire che anche quella diversione «gli impedisce di disertare, è arte e tecnica, la sua economia domestica, il suo modo di vivere». Sono le righe finali, di

⁵⁰ *Ivi*, p. 96.

⁵¹ Lettera a Georges Belmont, 8 agosto 1951, in *Ivi*, vol. II, p. 95.

⁵² Lettera ad Hans Naumann, 17 febbraio 1954, in *Ivi*, vol. II, p. 462. Beckett non esclude in questa lettera che vi siano state anche «des raisons urgentes». L'adozione del francese è un capitolo sempre cospicuo tra gli studi beckettiani; raramente, tuttavia, è esaminata in relazione alla consuetudine di Beckett con la tragedia di Racine.

solito trascurate, dell'abbozzo di uno dei più celebri slogan di lavoro di Beckett – «essere artista significa fallire, come nessun altro osa fallire»⁵³ –, coniato per l'amico pittore Bram van Velde qualche mese dopo *En attendant Godot*.

Eppure senza di esse apparirebbe meno cocente la relazione del drammaturgo con le sue creature teatrali, come vorrà poi chiamarle. Allo sguardo diretto, Beckett preferì l'ostinato fiancheggiamento, un muto e reciproco *compagnonnage*, gettando i semi, indirettamente, della sua offerta agli attori.

Così con *Godot*, vincolando la drammaturgia al dramma dell'attore, Beckett aveva finito per mettere in questione non solo singole abilità e convenzioni recitative, ma il suo insediamento nei nuovi margini della società, la sua ultima residualità, dove il «prossimo a scomparire» diventa renitenza e insieme obbligata coscienza a esserci.

Come artista storicamente transitato già a pieno titolo nella cultura, l'attore è inadempiente quanto l'antico artigiano dell'intrattenimento. E se questi è anche il suo passato, lo evoca nel momento in cui è minacciata la sua presenza.

Beckett poteva accendersi di fronte all'ex ergastolano Cluchey quanto all'ipotesi della coppia Keaton-Brando per gli antieroi di *Godot*⁵⁴.

Gli attori, come capita in *Godot* e *Fin de partie*, possono tematizzare l'analogia con «gli ultimi rappresentanti dell'umanità» solo a partire da un radicamento nel loro artigianato posto in contraddizione con le risorse adatte a svolgerlo.

L'indagine sull'uomo attraverso la trascendenza dell'artigianato dell'attore, assunta come eredità diretta dalla linea Stanislavskij-Grotowski, ha permesso di distinguere il teatro *nel* Novecento dal teatro *del* Novecento.

Il teatro di Beckett, come offerta di un dramma per gli attori in un teatro non progettato per riguardarli, si è installato su quel crinale nei decisivi anni Cinquanta del secolo scorso.

Il loro continuare a esserci nel tempo del dopo cinema era già un fatto interamente compiuto con *Godot*, come le prossime paralisi e la cecità di Hamm. Il teatro come spettacolo cessava di essere l'antecedente storico, delegando all'attore di teatro, ormai storicamente in stato di «catastrofe», il compito di sostenere la pienezza del non visi-

⁵³ Samuel Beckett, *Tre dialoghi*, cit., p. 205.

⁵⁴ Lettera a Pamela Mitchell, 17 febbraio 1955, in *The letters of Samuel Beckett*, cit., vol. II, p. 524.

bile. E agendo attraverso le scene, non solo quando era coinvolto negli allestimenti degli spettacoli, Beckett è ancora il poeta degli attori nel tempo ormai compiuto delle immagini riproducibili.

Da questo punto di vista, la radio, il cinema e poi la televisione non appaiono solo come i media con cui Beckett si era attivamente confrontato, ma gli attriti sempre più vincolanti per l'esercizio imperterrito del teatro allo stato puro, la tensione verso uno stato di costernazione radicale che non sono quei mezzi a provocare, ma, casomai, ad accogliere.

Artigianato e meditazione sulle azioni da nonnulla – allacciarsi una scarpa, perlustrare una stanza, tentare di afferrare una caraffa piena d'acqua – non sono separabili nel teatro di Beckett.

Appartengono ormai a pieno titolo alla minuscola grandezza dell'attore di teatro in transito nella storia.