

La sapienza di Giobbe e il grido di Beckett.

A) Il tragico orizzontale

Il rapporto che l'opus beckettiano ha con il tragico è ambivalente poiché allo stesso tempo lo nega e lo rifonda attraverso uno sfondamento .

Se, come abbiamo visto nel saggio di Aldo Tagliaferri "Il nume non è più né il provvisorio doppiopolo politeistico né l'oggettivo assoluto del monoteismo pre-giobbesco" ma un'assenza, un silenzio in cui affiora "una angosciata miticità moderna che ha il sapore di un salmo", è necessario uno sguardo genealogico per chiarire **il rapporto tra forma tragica e dimensione metafisica.**

"La posizione di spettatore nel teatro classico è quella del Dio: il dramma è il suo giudizio: il palcoscenico è l'aula del tribunale in cui a imputato siede l'uomo, e a giudice Dio.

Ancora in Shakespeare c'è l'idea del giudizio divino: Macbeth alla fine è vinto, e il giudizio che su di lui si abbatte è giudizio che viene dagli Dei, che allo spettacolo hanno assistito. La sua tragedia è stata spettacolo, e lui attore che ha rappresentato il destino, nel senso che ha portato ad essere, di fronte agli Dei-spettatori, la parola

che gli Dei tengono velata nel mistero del loro aldilà.

Per Amleto l'interruzione dell'armonia è accaduta, ma qualcosa ancora risuona dall'aldilà. Un'ombra o un fantasma, un padre c'è; E una legge, un Dio: tant'è vero che Amleto non può uccidersi. Amleto ha ancora l'ombra: la sospesa meditazione di Amleto, la sua pensosità di melanconico, e la sua cogitatio, dipendono da una sua trattenuta relazione con "l'ombra". Amleto ritarda perché deve rischiarare ombre, accordare-fantasma-nel pensiero; lui è ancora in rapporto con il Simbolo; a lui ancora è dato teatro, sguardo del Dio, del Re, del Padre. Ancora lui s'interroga sul teatro come gioco d'illusione, e sull'attore. Per Amleto in altri termini si dà ancora relazione all'Altro, e l'Altro ha ancora la forma radicale, teologica, dell'alterità. E' Dio, è il Padre, è il Re: o meglio il loro teatro. Se la trascendenza come fonte di equilibrio si è con Amleto già infranta, tuttavia Amleto ne coglie ancora i segni; o perlomeno ne rammenta le forme. Ancora con Amleto c'è memoria dell'origine divina della creatura. C'è stato appunto un Re, c'è stato un Padre; il cui seme è riconducibile a un corpo: quel doppio corpo del Re, il simbolo teologico che sostiene il macrocosmo del Mondo, e il microcosmo della Corte...

Il Re mette in scena la trascendenza, esercita sovranità sulla caducità. (1)

Quello di Beckett si definisce invece come il teatro di questa caducità senza sovrano, caducità sprofondata nel vuoto, non più riscattabile dalla presenza di un Tu che garantisce i termini di un dialogo, una possibile eternità e il Mondo si presenta come vuoto artificioso. "Lo scandalo che con lui la creatura patisce è la pura arbitrarietà del tutto, quelle infondate convenzioni, tautologicamente fondate solo su se stesse, che fanno del Mondo un vuoto scrigno. La materialità della creatura ha invaso la scena"(2), il suo 'a priori' è la morte dichiarata di Dio.

Ma togliere di mezzo Dio, semplicemente, significa precipitare il tragico nell'assurdo e comunque se Dio esistesse, sarebbe un Dio che sghignazza.

"Perché che fine può esserci a queste solitudini in cui non ci fu mai vero chiarore, né verticalità, né solida base, ma sempre queste cose pencolanti, slittanti in un franare senza fine, sotto un cielo senza memoria di mattino né speranza di sera. Queste cose, quali cose, venute da dove, fatte di che? E sembra che qui nulla si muova, né mai si sia mosso, né mai si muoverà, salvo io, che non mi muovo neanche io quando sono qui, bensì osservo e mostro"(3)(E così fanno anche i suoi personaggi sulla scena).

"Vladimir-Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable...ça devient inquiétant.

Un des larrons fut sauvé. C'est un pourcentage honnête..."(4)

La morte di Dio per Beckett non è un assunto ma un lutto da elaborare, un rovello infitto sulla puntuta ironia, la sua opera è il volto creaturale di questa elaborazione lucida, consapevole della sua urgenza e della responsabilità di **aprire un dialogo con un interlocutore assente e inconoscibile, senza cedere alle lusinghe consolatorie di nuove chiese ideologiche.**

Tra la vertigine divina, la trascendenza priva di fondamento e la radicalità del male che si è rivelato ad Auschwitz, la libertà della parola si afferma e si nega al tempo stesso, **"la scrittura ha il ritmo discontinuo di una sovversione e la responsabilità di un'obbedienza, della risposta ad un appello che proviene dallo scandalo e dall'orrore."**(5)

Beckett dichiara che **niente è più grottesco del tragico** perché grottesca sarebbe la forma senza il fondamento che gli conferisce senso, grottesco risulterebbe il profilo di quel Tu assente che Beckett osserva con la coda dell'occhio dei suoi

personaggi Tutta l'opera sia narrativa, sia drammaturgica di Beckett è intessuta di riferimenti veterotestamentari ed evangelici restituiti parodisticamente sul confine sottile di una sospetta elegante blasfemia che si conferma invece come relazione drammatica con il sacro, esorcizzata da un sottile quanto pervasivo *sense of humor* e del paradosso.

"Laughter is a fundamentally anti-religious manifestation. A person cannot be affected by a sense of sin while he is laughing, but only when he stops laughing, because he has laughed. As far as guilt is concerned, innocence is guilt, and the beginning and end of laughter are the two intensely critical moments.

Let's reconsider the relationship: in laughter (non identification) the absurd is objectively hidden, and, and the non identification is with the absurd in a non-relation similar to that story of a duck resting on a sleeping crocodile's nose, mistaking it for a tree trunk...

Beckett's entire output illustrates with theorem preciseness how the devilish-divine cannot affect a man while he is laughing, but only just before or just after, because he's stopped or not yet began.

The objectivisation and non identification on which the humour is based is an objectivisation and non-involvement of guilt, not of innocence.

Paradox link between innocence and guilt, subject and object; it is a function of guilt-innocence, subject-object, humour in which it is humour itself that is ridiculed and expelled as absurd.

Paradox in fact, as a form of progressive objectivisation, never definitive, asymptotically tends towards the absurd, to the freeing of the absurd from the subject's control, but it never identifies itself with it, for the same reason for which Beckett tends towards silence without ever identifying himself with it. Beckett's paradox is not inversion as a simple enactment of invertibility, it is instead the dialectic co-presence of both terms; the word is guilt and innocence at the same time.. In this sense the word remains the only instrument available to innocence."

E' dunque la verticalità del tragico che Beckett nega perché vissuto come impraticabile data l'assenza dell'Altro, che dunque non può collaborare con la mano dell'eroe che **"anziché una vita vorrebbe un destino verso cui camminare, dentro un'intimità con l'eterno e con l'assoluto verso la parola che fissa, che obbliga ad una posizione"**(7). Eternamente in cammino, o immobili in un

punto, secondo la corrispondenza degli opposti, i personaggi di Beckett sono rimessi alla vita, l'assenza dell'Altro ne mette in crisi il senso e l'unica intimità è quella dei gesti quotidiani, la loro scarna e disperata ritualità.

"...strigliarsi il pelo, se non è già stato fatto, o se c'è qualche dubbio, tagliarsi le unghie se hanno bisogno di essere tagliate, sono tutte cose che ti aiutano a tirare avanti.(pausa). E' solo questo che voglio dire. (Pausa)

E' questo che trovo meraviglioso, che non passa giorno...(sorridente) ..per dirla nel vecchio stile.. (il sorriso cade)...senza qualche benedizione...travestita. Winnie'è sempre la mia storia, naturalmente, quando tutto il resto viene a mancare. Una vita. Una lunga vita. A partire dal ventre, dove una volta cominciava la vita, Mildred è piena di ricordi, avrà ricordi, del ventre prima di morire, il ventre materno. la mia storia"(8)

Sprofondati nella terra dei giorni felici "nella nostra terra desolata e degradata dove Dio stesso è ridotto a un nome da rivenditore d'auto di banlieu, Monsieur Godot, o può al massimo incarnarsi in un campanello che scandisce, invisibile, le nostre giornate o irride ai nostri conati. E Agamennone è un re degli scacchi inchiodato su una sedia a rotelle o impegnato in un finale di partita ripetibile all'infinito. Nessuna conclusione, nessuna catarsi è più possibile per queste vicende senza sviluppo, di cui ci vegono mostrati segmenti ricominciati nei secoli dei secoli.

Tutti i personaggi seguono un unico vettore, verso l'afasia. Non ingannino i garruli mendichi Vladimiro o Estragone, il pomposo descrittore di tramonti Pozzo, il farneticante Lucki, la logorroica Winnie di Giorni Felici, gl'impietosi e instancabili antagonisti di Finale di Partita, l'amabile pettegola, Mrs. Rooney di "Tutti quelli che cadono". Sotto la volubilità quasi mondana di questi conversatori di maniera (magistrale campionario, en passant, di teatro leggero), le voci, si vanno affievolendo, le parole precipitano nell'imbuto dell'irrilevanza.

"E' così che sarà l'inferno - riassume l'Henry di Ceneri - lunghe chiacchierate al mormorio del Lete rievocando i bei tempi andati, quando ci si augurava di morire presto (Pausa) Il prezzo della margarina cinquant'anni fa".(9)

Non più teso in posizione verticale verso l'alto del Cielo, l'uomo si situa così nella pura orizzontalità di gesti e meccanicità del quotidiano, ma è in questa orizzontalità in cui permane la dimensione di un'interrogazione (es Godot)che si fonda

una nuova dimensione del tragico, l'unica possibile, appunto un tragico orizzontale dove tuttavia vi è traccia residuale di una memoria, nostalgia di trascendenza, la memoria di una presenza.

"..sacra luce..infrange le tenebre..." E' sempre la stessa gravità Willie, ho l'impressione che sia cambiata. Sì la sensazione sempre più netta che se non fossi trattenuta...in questo modo, volerei via nell'azzurro. E che forse la terra cederà e mi lascerà andare, tanto mi tirano di sopra, sì ,sì schiuderà tutto intorno a me e mi farà uscire...questa sensazione d'essere risucchiato in su?...nell'azzurro come una piuma."(10)

"Beckett è dunque poeta tragico, animale clamorosamente incongruo in un mondo dove sono venuti meno i miti, gli eroi, gli dei, i fiammeggianti dilemmi, le colpe immani della tragedia classica. Krapp già parla (a se stesso) mediante vecchie registrazioni. La Bocca di Non io è muta: quando scopre di poter parlare, che cosa sia la parola, ne è terrorizzata. E nei brevi testi che si susseguono d'anno in anno l'afasia guadagna inesorabilmente terreno.

Quando esperimenta il cinema Beckett (in Film) sceglie come protagonista un famoso attore del film muto, Buster Keaton, e non gli fa pronunciare una sola parola. Quanto ai simboli di Atti senza parole sono, appunto senza parole, e senza parole finiscono del resto per essere tutti: se ne stanno lì, al centro o in un angolo della scena, impietriti o quasi, e qualcuno, una voce fuori campo, un testimone occasionale, un altoparlante che ne amplifica i sospiri, tenta di ricostruire la loro remota e incoerente storia. E' una storia di distillazione sempre più avara e al tempo stesso sempre più ricca di suggestioni, risonanze, e chi dolenti e dolcissimi come colti dalle labbra di un morente. Un peso aureo, una densità via via più arcaica e intraducibile."(11)

Ma solo l'intraducibile ha la possibilità di tradurre l'inesprimibile e la poesia che segue, inedito tratto dal quaderno di appunti del 1988, è un esempio di come la scrittura possa aprirsi ad assumere le imprevedibili fasi di un combattimento in cui Dio è l'indicibile posta in gioco .

Comment dire

folie-
folie que de-
que de
comment-dire-
folie que de ce-
depuis-
folie depuis ce-
donné-
folie donné ce que de-

vu-
folie vu ce-
ce-
comment dire-
ceci-
ce ceci-
ceci-ci-
tout ce ceci-ci-
folie donné tout ce-
vu-
folie vu tout ce ceci-ci que de-
que de-
comment dire...
voir -
entrevoir-
croire entrevoir-
vouloir croire entrevoir-
folie que de vouloir croire
entrevoir-
quoi-
comment dire- (what is the word)
et où-
que de vouloir croire entrevoir

quoi où-

où-
comment dire-
là-
là-bas-
loin-
loin là là-bas-
à peine-
loin là là-bas à peine quoi-
quoi-
comment dire-
vu tout ceci-
tout ce ceci-ci-
folie que de voir quoi-

entrevoir-
croire entrevoir-
vouloir croire entrevoir-
loin là là-bas à peine quoi-
folie que d'y vouloir croire
entrevoir quoi-
quoi-
comment dire-
comment dire

Note

(1)(2)Nadia Fusini, introduzione a 'Tis PityShe's a Whore. Officina Edizioni, Roma 1984

(3)S.Beckett, Trilogia, Einaudi 1996

(4) Samuel Beckett, En attendant Godot.,Les Editioins de minuit, Paris 1952

(5)Edmond Jabès, intervista

(7)Nadia Fusini, introduzione a Peccato che sia una puttana, di John Ford, officina edizioni 1984.(8)Samuel Beckett, Giorni felici, trad.Carlo Fruttero,Einaudi-Gallimard, '94.

(9) Carlo Fruttero, Nel silenzio di Beckett, in Teatro completo, Einaudi-Gallimard 1994

(10) Samuel. Beckett, giorni Felici, trad. Carlo Fruttero, Einaudi-Gallimard 1994.