

Samuel Beckett, la partita non è ancora finita
Di Danilo Ruocco

Cenni biografici

Samuel Beckett è nato nei dintorni di Dublino nel 1906, forse ad aprile (il 13), forse a maggio (il 13) o forse a giugno (il 14). Un'incertezza che ben calza a un autore tanto misterioso¹ come Beckett, ma che forse non piace ai suoi biografi più puntigliosi. Fatto sta che – in definitiva – poco o nulla importa sapere la data esatta di nascita. Conta, certo di più, raccontare come la sua vita fosse segnata da alcuni avvenimenti cui vale la pena fare qualche riferimento.

Innanzitutto va ricordato come il giovane Beckett fosse un allievo modello: non solo aveva buoni risultati in diverse materie (tra cui il francese nel quale eccelleva), ma era anche uno di quegli studenti che si fanno notare per le loro doti atletiche. Era uno sportivo colto e intelligente il giovane Samuel: una sorta di contraddizione in termini, almeno stando ai comuni pregiudizi. Uno studente in grado di approdare al prestigioso Trinity College di Dublino e, al momento della laurea, meritare anche una medaglia d'oro come attestazione di eccellenza negli studi.

Non stupisce, dati i presupposti, che Beckett decidesse di trasferirsi a Parigi e iniziasse l'attività di "lettore" di inglese alla École Normale Supérieure.

A Parigi, tra l'altro, divenne amico di James Joyce con cui ebbe anche a collaborare proficuamente.

I pochi dati appena ricordati fanno presupporre una vita tutto sommato piacevole, regolare e invidiabile.

¹ Rebora lo ha definito «oscuramente esplicito» (ROBERTO REBORA, *Introduzione*, in SAMUEL BECKETT, *Teatro*, s.l. <ma Milano>, Mondadori, 1970², p. 8.

In realtà Beckett soffriva di crisi depressive che si aggravarono a far data dal 1933, anno di morte del padre e che lo condussero, tra l'altro, ad abbandonare il lavoro universitario e ad affidarsi alle cure di uno psicoanalista.

La morte di William Beckett per infarto cardiaco viene spesso ricordata in quanto l'uomo morì subito dopo aver pronunciato con soddisfazione le parole «Che mattinata!». Una situazione che oggi si definirebbe beckettiana, o, meglio, da teatro dell'assurdo. La morte del padre, per Samuel, fu una perdita devastante.

Le crisi depressive, lo portarono, come già accennato, non solo a lasciare l'insegnamento, ma anche a condurre una vita che da molti è stata definita "da eremita moderno".

Va, però, fatta una puntualizzazione. È vero, infatti, che Beckett condusse una vita a tratti "da eremita" dedicandosi accanitamente allo studio e alla scrittura; ma è altrettanto vero che in alcuni periodi della sua esistenza, Beckett frequentò spesso anche ambienti per nulla borghesi o "a modo". Fu in uno di tali periodi, precisamente nel 1938, che gli occorre un "incidente" sempre citato nelle biografie: un balordo (probabilmente un protettore di prostitute) lo accoltellò in un vicolo. Quando Beckett gli chiese il motivo dell'aggressione, il balordo rispose che non ne aveva idea. Un'altra situazione da teatro dell'assurdo, verrebbe da dire.

Ma, al di là della frequentazione di ambienti alquanto equivoci, la vita di Beckett non fu per nulla "regolare" o "ascetica", se è vero che, praticamente, condusse una vita che si può definire da "bigamo". Fu, infatti, prima il compagno (dal 1938) e, poi, il marito (dal 1961) di Suzanne Dusmenil-Deschevaux; ma, a partire dal 1958, fu anche impegnato in una duratura relazione con Barbara Bray, una giovane vedova con due figli a carico. E si noti che il legame con la Bray non fu per nulla episodico o secondario, se è vero, come è vero, che la

Bray, con i figli, proprio nell'anno del matrimonio di Samuel e Suzanne, lasciò Londra per seguire Beckett a Parigi.

Una vita, quindi, piuttosto "movimentata", quella di Samuel Beckett che terminò il 22 dicembre del 1989.

Verso un immobile silenzio

Ma, forse, piuttosto che insistere sugli aspetti legati alle vicende biografiche, vale la pena indagare quegli elementi della drammaturgia che hanno reso opere come *Aspettando Godot*², *Finale di partita*³, *L'ultimo nastro di Krapp*⁴ e *Giorni felici*⁵ testi di fondamentale importanza per le scene del Secondo Novecento. Testi senza i quali, con molta probabilità, l'odierno teatro occidentale sarebbe tutt'altra cosa; opere che fecero meritare a Beckett uno dei più importanti riconoscimenti che uno scrittore possa ricevere: il Premio Nobel per la Letteratura, ottenuto nel 1969.

Sintetizzando, si può dire che il teatro di Beckett tende a un immobile silenzio. Il che vuol dire alla negazione di quanto fino ad allora era stato il teatro: ovvero la parola e l'azione. Beckett negando sia il dialogo, sia l'azione, non nega, però, il teatro, e, qui, sta la sua grandezza: il suo è teatro a tutti gli effetti. Ciò cui, però, Beckett non rinuncia, ma anzi esalta e pone al centro del suo fare teatro è l'atto del vedere, andando, in tal modo, a ridare pieno significato alla parola greca *théatron* che deriva da *theasthai*, ovvero, osservare, guardare. Ma non è inutile approfondire quanto ora si è solo accennato.

Già nella sua prima opera teatrale, quell'*Aspettando Godot* che è uno dei capisaldi del teatro contemporaneo, Beckett agisce in profondità sulla struttura drammaturgica dell'opera. Come ben si sa, in *Aspettando Godot* Beckett mette in scena una semplice situazione

² *En attendant Godot*, Théâtre de Babylone, Parigi, 3 gennaio 1953.

³ *Fin de partie*, Royal Court Theatre, Londra, 3 aprile 1957.

⁴ *Krapp's Last Tape*, Royal Court Theatre, Londra, 28 ottobre 1958.

⁵ *Happy days*, Cherry Lane Theatre, New York, 17 settembre 1961.

ripetendola due volte sostanzialmente identica⁶. Infatti, sia nel primo, sia nel secondo atto, i due protagonisti stanno – come dichiara il titolo della *pièce* – aspettando un certo Godot che tarda ad arrivare e, per ingannare l'attesa, dialogano tra loro. Dunque, apparentemente, nella sua prima *pièce*, Beckett sembra aderire a quella che, fin dalla fine dell'Ottocento, era la forma teatrale dominante, ovvero quella che Peter Szondi chiama «dramma conversazione». Ma, una lettura superficiale potrebbe ingannare sulla reale caratteristica delle conversazione messa in scena in *Aspettando Godot*: essa è, infatti, una conversazione fine a se stessa, privata di una qualsiasi funzione significativa. I due protagonisti parlano ma, in realtà, non si dicono nulla e, soprattutto, il loro dialogare non conduce ad alcuna forma di azione, come invece avviene comunemente nei testi teatrali scritti prima di Beckett.

Come rimarca Paolo Bertinetti, in *Aspettando Godot*

[...] il dialogo non conduce mai all'azione ed è interrotto soltanto da singole scenette che hanno il carattere di «numeri» attoriali. [...] la conversazione si dichiara come un succedersi di frasi per passare il tempo, per ingannare l'attesa in cui consiste l'essenza della *pièce* stessa.⁷

Beckett mette, dunque, in scena, due individui che aspettano e il loro aspettare diventa – incredibilmente, si potrebbe aggiungere – simbolo eterno dell'esistenza umana. La nostra vita, sembra dire Beckett, si riduce tutta in un'attesa. Tra l'altro un'attesa di qualcuno (o qualcosa) che nessuno sa chi sia (o cosa sia). Ecco perché di Godot non si sa

⁶ Come ebbe a dire Vivian Mercier all'indomani della prima londinese «*Aspettando Godot* è una commedia in cui non accade nulla per due volte».

⁷ PAOLO BERTINETTI, *La scena inglese: il più grande spettacolo del mondo*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 3°, Torino, Einaudi, 2001, p. 246. Le scenette cui allude Bertinetti sono quelle di chiara ascendenza filmica: Beckett era stato assiduo ed entusiasta spettatore delle comiche dei film muti.

nulla⁸: la vita, sembra voler dire il testo, altro non è che una lunga (e vana) attesa dell'arrivo di Godot.

Ma la conversazione svuotata dal suo interno non è l'unico mezzo con il quale Beckett interviene sulla forma teatrale allora dominante. Afferma, infatti, Paolo Bertinetti che

L'altro aspetto decisivo attraverso cui Beckett rovescia le convenzioni della forma drammatica tradizionale è dato dai momenti metateatrali. [...] In *Aspettando Godot* <infatti> Beckett costringe lo spettatore a riconoscere di trovarsi in un teatro, dove gli attori devono parlare a giustificazione della propria e altrui presenza. Vladimiro chiede a Estragone di dargli la battuta; [...] La finzione teatrale <dunque> si svela come finzione; e la conversazione, dal ruolo totalizzante che aveva nel teatro tradizionale, diventa un vacuo susseguirsi di battute che servono a far passare il tempo dell'attesa e il tempo della rappresentazione.⁹

Dunque, in modo sottilmente ma estremamente ironico e beffardo, i personaggi di *Aspettando Godot* conversano tra loro anche perché gli spettatori hanno pagato un biglietto per vederli dialogare.

I richiami metateatrali si fanno insistenti in *Finale di partita*, il lavoro che Beckett amava più degli altri e, forse, non a torto. Sia nella versione francese, sia in quella inglese (entrambe ad opera dell'autore), ricorrono le espressioni *jouer* e *to play* che hanno una funzione polisemantica: essi, infatti, vogliono entrambi dire sia giocare, sia recitare e tutte e due calzano a pennello alla situazione in atto sulla scena. Il "finale di partita", infatti, è l'ultima fase del gioco degli scacchi (dopo "l'apertura" e il "mediogioco") nella quale il re non è più solo un pezzo da difendere, ma assume anche un ruolo in attacco. Ad ogni buon conto, però, è la fase del gioco nella quale uno dei due giocatori perde. E anche nel capolavoro di Beckett, alla fine, uno dei due personaggi termina il proprio *play*. Allusioni metateatrali

⁸ Beckett, tra l'altro, amava ripetere che se avesse saputo chi era Godot lo avrebbe scritto nel copione.

⁹ PAOLO BERTINETTI, *Beckett ovvero l'idea di teatro nel Secondo Novecento*, in SAMUEL BECKETT, *Teatro*, Torino, Einaudi, 2002, pp. IX-X.

che diventano, quindi, anche metafore della vita, rimandando di continuo non solo al “gioco” sulla e della scena, ma anche al “gioco” della vita o, forse, meglio ancora, allo scherzo che ci gioca il Destino. Uno scherzo amaro quello subito dai “sopravvissuti” di *Finale di partita*, costretti ad aspettare la fine chiusi in un bunker. Uno spazio, quello di *Finale di partita*, tutto delimitato dal recinto scenico e che oltre al bunker, rimanda, inevitabilmente alla scena nella quale l'azione si sta svolgendo. Una vicenda “agita” da due protagonisti (più due comprimari) che hanno seri problemi alle gambe: Hamm infatti, non si può alzare e Clov non può sedersi (per non dire di Nagg e Nell – i due comprimari – che le gambe non le hanno neppure e vivono chiusi in due bidoni della spazzatura). Un particolare, quello legato agli arti inferiori (ai quali colleghiamo inevitabilmente il concetto di movimento e di azione) che vincola ancor più i due protagonisti (Hamm e Clov) in un rapporto di doppio-rovesciato, di padrone e schiavo.

In attesa che la fine arrivi, i due protagonisti della *pièce* dialogano. Ma il loro è un dialogo

[...] caratterizzato da due meccanismi fondamentali: la negazione di ciò che è stato affermato in precedenza e l'abbandono con successiva ripresa degli argomenti della conversazione. Della conversazione quotidiana Beckett fa così emergere l'aspetto dell'inconsequenzialità, la mancanza di sviluppo logico [...] ¹⁰.

Un dialogo, quindi, quello tra Hamm e Clov che, di nuovo, non ha una prevalente funzione significativa e non conduce all'azione (anzi sembra abbia come scopo quello di rimandare in continuazione l'atto conclusivo, il finale di partita). Ad ogni modo, quello tra i due protagonisti è uno strepitoso scambio di battute. E va detto, ora,

¹⁰ PAOLO BERTINETTI, *Beckett ovvero l'idea di teatro nel Secondo Novecento*, op. cit., p. XIV.

come Beckett fosse uno straordinario dialoghista, nonostante il suo teatro miri al silenzio.

Un passo avanti verso la negazione del dialogo Beckett lo compie con *L'ultimo nastro di Krapp*. Di nuovo, fin dal titolo, Beckett pone lo spettatore di fronte a un evento finale: la morte. Krapp, seduto dietro al suo magnetofono, ascolta i nastri registrati nel corso di una vita e incide quella che sarà la sua ultima bobina. È sarcastico, Krapp, verso il se stesso di trenta anni prima, verso il se stesso ancora in grado di sperare in una vita futura piena di successo. Il Krapp del tempo nel quale si svolge "l'azione", quello dell'ultimo nastro è, invece, disilluso e privo di speranze. È un fallito che si trova a monologare con il se stesso di un passato congelato dalla tecnologia. Il monologo, quindi, ha sostituito il dialogo. Un monologo che nel corso di una vita si è bloccato in una serie di bobine, restando, quindi, immobile, ovvero non avendo neppure l'occasione di essere modificato, ammorbidito, abbellito, rarefatto dall'azione della memoria. Unica sua possibilità è quella di essere ri-ascoltato. In definitiva, il monologo di Krapp scolpito nelle sue bobine, essendo privo di possibile sviluppo, di azione, è morto sul nascere.

Il monologo cristallizzato di Krapp si "rinnova" nel monologo della Winnie di *Giorni felici*. La protagonista della *pièce*, in realtà, ha un interlocutore che la sta ascoltando, ma è un interlocutore pressoché muto e, dunque, quello che in apparenza è un dialogo, in realtà è un monologo. Un monologo, oltretutto pronunciato in una situazione del tutto anomala: Winnie, infatti, è interrata fino alla vita nel primo atto, e fino al collo nel secondo. Un'immagine shock che trasforma le affermazioni piene di ottimismo proferite dalla protagonista in affermazioni terribili per gli spettatori che le ascoltano.

La normalità delle frasi <della protagonista> nell'anormalità della situazione è la chiave del dramma. Le frasi di Winnie sono quelle con cui mediamente si descrive la propria vita, con cui si ammantano di importanza le poche cose insignificanti che

riempiono la nostra giornata, con cui si nasconde a sé stessi, prima ancora che agli altri, la realtà della propria condizione. [...] L'interramento di Winnie è la visualizzazione della desolata realtà in cui risuonano quelle frasi illusorie.¹¹

Monologo, quindi, fatto di frasi che parlano di gioia di vivere. Ma la signora che dice quelle frasi è interrata e può, nel primo atto, compiere solo pochi gesti, mentre nel secondo atto neppure più quelli. Beckett, con *Giorni felici*, dopo aver reso teatralmente vano il dialogo, è arrivato anche a ridurre al minimo l'azione, il semplice movimento dell'attore. «Nelle opere seguenti spesso non ci sarà più movimento»¹². Infatti

Da *Giorni felici* in poi, tutto il teatro di Beckett nasce e si sviluppa dal dato visivo: gli spettatori *vedono* ciò che racchiude il senso della *pièce*, l'immagine che ha, per così dire, folgorato la sua immaginazione e che egli ha poi trasferito nella forma teatrale.¹³

Ecco, allora, che lo spettatore sarà messo di fronte a immagini forti accompagnate da voci che possono anche essere fuori scena. Al di là di quello che le voci dicono, conta l'effetto che l'immagine è in grado di suscitare nel pubblico¹⁴.

Prima di terminare, va, però, fatta una puntualizzazione. Il fatto che il "parlato" nelle opere di Beckett sia svuotato della funzione significativa, non vuol dire certo che il testo, nel suo complesso, manchi di necessità o di significato! Al di là delle situazioni portate sulla scena, infatti, dai lavori di Beckett emerge sempre un "pessimismo cosmico" (a tratti addirittura profetico, *come in Finale di partita*) che afferma in continuazione la vanità della vita, la sua

¹¹ PAOLO BERTINETTI, *La scena inglese: il più grande spettacolo del mondo*, op. cit., p. 250.

¹² *Ibidem*.

¹³ PAOLO BERTINETTI, *Beckett ovvero l'idea di teatro nel Secondo Novecento*, op. cit., p. XX, corsivo nel testo.

¹⁴ Si pensi, ad esempio, a testi come *Quella volta*, *Non io* e *Commedia*.

negatività, il suo essere sostanzialmente "insensata" (ovvero priva di senso).

Ciò, però, non toglie ai personaggi di Beckett la voglia di *attendere* qualcuno, sperando che l'incontro sia risolutore; o – nonostante si stia soffrendo senza motivo – rimandare in continuazione *il finale*; o, anche, di memorizzare su *nastro* con insistenza il proprio patetico e fallimentare presente; oppure di ripetere quotidianamente che quelli vissuti sono stati dei *giorni felici*.

In fondo, nonostante tutto e con caparbia, si tira avanti...

Il ritratto sommario di Samuel Beckett può terminare qui. Un'ultima battuta per dire che la partita iniziata con Beckett non è per nulla finita: essa ha trovato validi giocatori che la stanno portando avanti con successo. Tra di essi vale la pena nominare Harold Pinter, premio Nobel per la Letteratura del 2005, che a Beckett deve sicuramente molto.