

11 APR 65

LA PRIMA ITALIANA DI «GIORNI FELICI» AL TEATRO STABILE DI TORINO

Samuel Beckett: un mondo che si identifica col nulla

Sembra che Samuel Beckett, autore di *Giorni felici*, lo spettacolo che in questi giorni il Teatro Stabile della Città di Torino sta rappresentando al Gobetti, abbia confidato al regista Roger Blin: «Io non ho niente da dire, ma io solo posso dire sino a che punto non ho niente da dire». Sembra, ed in parte è, una *boutade*, ma nasconde un nucleo di verità. Beckett, che è oggi il maggior rappresentante del teatro d'avanguardia, si è assunto effettivamente il compito di rappresentare quel «nulla» senza rimedio che è per lui il mondo. Per rendersene conto, basta aver assistito alla sua prima opera, che resta probabilmente la più bella: «Aspettando Godot». In essa non succede letteralmente niente. In una dimensione senza tempo, due uomini — propriamente due *clochard* ridotti al livello di una fisicità degradata — aspettano un essere misterioso, Godot, e aspettando parlano, fanno qualcosa «per darsi l'impressione di esistere». Il futile diluvio di parole, il tritume verbale che i due personaggi incessantemente producono, rinvia ad un mondo che ha dimenticato la storia e che alla storia, al suo perenne movimento dialettico, non crede più. Godot è forse Dio (il nome Godot adombra probabilmente la parola inglese God), ma egli non arriverà mai, e del resto Vladimiro ed Estragone temono nel loro intimo che Godot non verrà e a tratti anzi dimenticano la ragione della loro attesa («Vieni, andiamo». - «Non possiamo». - «Perché no?». - «Aspettiamo Godot». - «Ah, già, è vero»). Ridotti ad una pura esistenza senza attributi, la loro illusione dà barlumi grotteschi.

Le interpretazioni di «Aspettando Godot» possono essere molteplici: letteralmente potrebbe essere inteso come una sorta di fenomenologia della frustrazione; vi si possono d'altra parte ravvisare echi kafkiani e, sulla linea di una religiosità eterodossa, gli influssi di un calvinismo laicizzato. Ma l'interpretazione più sottile e convincente, che può applicarsi all'intera produzione teatrale di Beckett, è quella offerta dal filosofo tedesco Günther Anders in un saggio del 1954 intitolato «Essere senza tempo». Secondo Anders, il lavoro di Beckett è una specie di parabola in cui struttura e contenuto si corrispondono esattamente: «La parabola senza senso dell'uomo è la parabola dell'uomo senza senso». Se questa favola moderna «si permette di essere incongruente, lo fa perché l'incongruenza è il suo argomento; se si concede il lusso di non raccontare più una azione, lo fa perché tratta della vita che non agisce; se si arroga il diritto di non offrire più una storia, lo fa perché mette in scena l'uomo senza storia». L'«assenza di forma» del lavoro rispecchia l'assenza di motivi e di significati della vita.

Questa totale messa tra parentesi del mondo esclude in certo modo l'elemento tragico perché, dove non c'è mondo, non ci può essere collisione con il mondo. Caso mai, la tragicità nasce proprio dal fatto che ad una esistenza così totalmente sradicata non è consentita neppure la tragedia. L'attesa di Godot, in questa prospettiva di assoluta insensatezza, non è un motivo che giustifichi l'esistenza, ma una conseguenza del puro fatto di esistere. Come osserva Anders, Vladimiro ed Estragone sembrano dire: «Restiamo, dunque aspettiamo»; e «Aspettiamo, dunque abbiamo qualcosa da aspettare». Anche da questo punto di vista viene confermata la agghiacciante assenza di tragicità della commedia: diversamente dagli eroi romantici, i due protagonisti non sono dei nichilisti, in quanto, malgrado tutto, continuano ad aspettare qualcosa che non verrà. Ridicolmente, essi sono i guardasigilli del concetto di senso in una situazione manifestamente insensata.

Come si è visto, i temi di Beckett sono quelli propri di una parte cospicua dell'arte europea più recente, la quale a sua volta li ha derivati dalle filosofie irrazionalistiche. Il merito di Beckett, soprattutto in «Aspettando Godot», è quello di aver espresso questi temi con un rigore e una capacità di immedesimazione eccezionali, di essere stato cioè capace di rispecchiare l'assenza di significato dell'esistenza nella struttura e nel linguaggio delle sue *pièces*, riuscendo così a partecipare agli spettatori il livido fiato di quell'oltretomba immaginario che per lui è la vita. Nelle opere che hanno seguito «Aspettando Godot», Beckett ha continuato a

raccontare il suo nulla, ma forse non ha più raggiunto la spettacolare sobrietà, quell'impasto inimitabile di pathos e di grottesco che fa la compatta bellezza di «Aspettando Godot». Il che si comprende anche tenendo conto che il contenuto stesso della ispirazione di Beckett non ammette sviluppi ma soltanto ripetizioni.

Anche «Giorni felici» si inquadra perfettamente nella cornice tipica del teatro di Beckett. Siamo anche qui in un mondo fuori del mondo, in un tempo fuori del tempo. Una donna è conficcata sino alla vita, e poi sino al collo, nella sabbia di un deserto violentemente illuminato da un sole accecante; un uomo striscia alle sue spalle. Entrambi sono fisicamente impediti; degradati ad un livello di esistenza quasi inorganica, possono mettere in atto soltanto reazioni elementari e del tutto inadeguate. D'altra parte, essi non si rendono conto di questa impotenza, o la danno come scontata, come un modo di essere consueto dell'esistenza. La funzione simbolica dell'espressione pantomimica, che Beckett usa frequentemente, è trasparente: la umanità intera deve riconoscersi in quei due relitti umani. Winnie, la donna, parla ininterrottamente, e tutto lo spettacolo è riempito dal suo soliloquio giacché Willie, il marito, di solito tace, dando di quando in quando avari cenni di aver inteso.

Ma cosa racconta Winnie? Nulla, o meglio nulla di coerente. Frammenti di ricordi, espressioni di un sentimentalismo dozzinale, grottesche manifestazioni di una dignità piccolo-borghese, una sorta di disordinata efflorescenza verbale che affiora alla superficie di un futile monologo interiore. Mille discorsi incominciati e subito lasciati cadere, il bisogno di riempire un vuoto con un altro vuoto. Ma Beckett, e qui è l'aspetto più originale del lavoro, ha inserito in tutto l'agitarsi e parlare di Winnie una nota di paradossale ottimismo, una gaiezza che contrasta irrimediabilmente con la sua condizione. Per Winnie, malgrado tutto, i giorni sono ancora «giorni felici», nessun dolore è «una gran cosa» e tutto, in fondo, è «meraviglioso». Beckett ancora una volta traduce nei discorsi smozzicati e tautologici di Winnie l'immagine del mondo che gli è congeniale e al tempo stesso suggerisce un'altra immagine: quella che del mondo hanno gli uomini, ciechi pur nel deserto che li circonda.

Il cicaleccio di Winnie rassomiglia a tratti alla conversazione dopo pranzo di una signora borghese che ha dei «complessi». Sia pure costruito con materiali in certo senso già sfruttati, il personaggio c'è: una sorta di madame Bovary nel deserto, o anche un'eroina cecoviana imprudentemente calata nelle spoglie di Molly, la moglie di Leopold Bloom nell'«Ulisse» di Joyce.

Lo spettacolo rende con efficacia l'irreparabile insensatezza della vita quale è contenuta in «Giorni felici». Su di una sce-

na squallida e desolata, una specie di cratere spento in un paesaggio vulcanico, ideata dallo scenografo francese Mathias, Laura Adani, diretta da Roger Blin (il regista che ha già curato la prima rappresentazione francese del lavoro), ha dato voce al soliloquio di Winnie, sottolineandone gli aspetti patetici. La sua gaiezza un po' ebete, la eccitazione infantile, i trasalimenti, quell'intonazione contenuta e persuasa che in un testo come questo fa le veci del tono tragico sono apparsi complessivamente appropriati alle intenzioni dell'autore.

Augusto Romano



Laura Adani e Franco Passatore in una scena della commedia di Beckett