NOMI PROPRI

Vivere e basta

Su Samuel Beckett a trent'anni dalla morte.

di *Francesco Ceraolo* — 25 Marzo 2019

"Un cane andò in cucina e si accostò al fornello. Allora col coltello il cuoco lo sgozzò". È l'inizio della filastrocca recitata da Vladimiro nel secondo atto di *Aspettando Godot*. Un verso che si ripete due volte, come i due atti di *Godot*, o i due giorni identici di Vladimiro e Estragone sulla loro desolata strada di campagna. Due versi che scandiscono un tempo ciclico e immutabile, una co-inazione a ripetere. **Il fluire stesso della vita che prende corpo nella ripetizione del non-identico, nell'autenticità di un mondo che il linguaggio umano reificato, esemplificato dalla filastrocca, è incapace di afferrare e porre sotto il dominio del pensiero**.

"Io solo sono uomo e tutto il resto è divino", scriveva poi negli stessi anni ne *L'innominabile* (1953). La solitudine del protagonista del romanzo che parla inascoltato, contrapposta al "divino", all'irriducibile singolarità del reale che si offre senza la mediazione del concetto o della rappresentazione, che al contrario assimila il particolare all'universale, l'alterità all'identità, l'oggetto al pensiero. Il "divino" come la pura "benedizione" del mondo di cui parla Winnie nel suo famoso monologo in *Giorni felici* (1961). Anche quando tutto sembra mancare, quando "ci sono delle volte in cui perfino le parole mancano" – dice Winnie al marito Willie intento a masturbarsi, mentre

una montagna di sabbia la sovrasta –, **sembra esistere un "luogo fittizio dell'essere" che il linguaggio è capace di nominare oltre ogni concettualizzazione, arrischiandosi con coraggio oltre il proprio limite, al di là dell'intercessione simbolica del significato**. Un luogo che è benedetto, in cui la solarità dell'ente si dà senza mediazioni, senza alcuna "disperazione".

Affermare la vita "sempre e comunque", anche quando è la "peggiore delle condizioni possibili", come scrisse lo stesso Beckett a Strehler dopo la sua messinscena di *Giorni felici* al Piccolo nel 1982. Affermarla attraverso un "indistinguibile desiderio" d'amore e di bellezza. Come fa l'io narrante di *Basta*, quando evoca i fiori, nient'altro che i fiori, senza più piogge o montagne: "Nient'altro che noi due che ce ne andiamo tra i fiori" dice a un certo punto rivolta al suo vecchio compagno. O ancora Murphy nell'omonimo romanzo, rievocando l'incontro con l'amante Celia Kelly: "Incontrarsi, come l'intendo io, supera tutto quanto può il sentimento, per potente che sia, e tutto quanto sa il corpo, per sapiente che sia".

Ecco, forse ancora oggi, a trent'anni dalla sua scomparsa, la più grande eredità dell'esperienza teatrale e letteraria di Samuel Beckett rimane questo tentativo impossibile di nominazione, di **dare forma a una bellezza nonostante e al di là dell'umano**. **Una bellezza che supera il sentimento e il corpo**. Un'incessante ricerca di felicità, laddove anche la domanda di significato è sospesa. In nome del puro accadere delle cose, senza una linearità logica, senza volontarietà, senza un perché a cui dover dare risposta.

L'aveva in parte capito Adorno, pur relegando l'esperienza di Beckett allo stereotipo di un'arte espressione-limite di una realtà storica segnata dalla "catastrofe permanente" della ragione, al tentativo di comprendere il mondo attraverso un linguaggio che esiste solo "per sé", un linguaggio cioè che aderisce all'eterogeneità della vita senza cercare di soggiogarla. A *Finale di partita* (1957) Adorno aveva dedicato una delle sue riflessioni più affascinanti, e a *L'innominabile* voleva dedicare la sua incompiuta *Teoria estetica*, vedendo in esso una sorta di **trasposizione a-metafisica di quella "incapacità dell'universalità", di abbandono all'insensatezza, propria dell'irrazionalità delle società borghesi**. Mentre non l'aveva capito affatto Lukács, che respingeva l'opera del drammaturgo e scrittore irlandese come momento di quel processo di distruzione della ragione, tipica del modernismo, in cui l'alienazione del soggetto nel mondo capitalistico veniva assolutizzata "feticisticamente", e in modo compiaciuto, senza che vi fosse alcun rimando alla totalità umana e al suo orizzonte destinale collettivo (come invece, secondo Lukács, accadeva in Kafka).

Ma se Beckett è la figura paradigmatica della letteratura della seconda metà del Novecento è precisamente perché è stata quella capace più di altre di scartare dalle rivoluzioni delle avanguardie storiche moderniste – da Joyce a Eliot – e dagli esiti aporetici della loro ricerca, inverandone le spinte originarie e risolvendone i nodi più contraddittori. E questa operazione lo scrittore Beckett non l'ha compiuta tanto attraverso la letteratura, quanto piuttosto attraverso il teatro. Capolavori indiscussi come la trilogia *Molloy*, *Malone muore* e *L'innominabile* (scritti, come molte delle sue opere, in francese) rappresentano il tentativo di smarcare la letteratura francofona dall'esistenzialismo sartriano nella direzione dello sperimentalismo anglosassone, ma **è con il teatro che Beckett riesce a disarticolare e a rendere compiuto quel lungo percorso verso un'adesione radicale tra linguaggio ed essere, percezione ed espressione, soggetto e mondo**, che ad oggi rimane dopo quella di Shakespeare l'esperienza espressiva più teoricamente rilevante nella storia del dramma moderno.

Aspettando Godot, *Giorni felici*, *L'ultimo nastro di Krapp*, *Finale di partita*, *Commedia*, scritti tra il 1952 e il 1963. E poi i brevi testi *Va e vieni*, *Non io*, *Catastrofe*, *Cosa dove*. O ancora l'opera radiofonica *Tutti quelli che cadono* (1962) e il cortometraggio *Film* (1964) con Buster Keaton diretto da Alan Schneider. Atti unici o due atti che rimpiazzano l'*aufheben* tripartita della struttura drammaturgica di impianto artistotelico, **drammi in cui la vita trova espressione senza risoluzioni dialettiche, senza il dovere di trovare risposte o motivi**. Il teatro, in altre parole, come luogo in cui si consuma l'"assurdità" di un'esistenza sottomessa al regime pratico dell'azione e dell'attesa, in cui però si palesa una promessa di felicità: quella dell'"ostinazione" a vivere comunque, a "aspettare sempre qualcosa", come scrive Badiou. **Vivere nonostante tutto, vivere e basta**: così fanno Vladimiro e Estragone sul ciglio della strada mentre attendono God(ot), Winnie e Willie nei loro giorni "divini", Hamm e il suo servo Clov nella loro casa in riva al mare.

E infine la potenza del commedico. Il regime attraverso cui prende corpo l'autenticità del desiderio, attraverso cui l'opera si smarca dal "presente assoluto" delle avanguardie per riallacciarsi alla tradizione di Aristofane, Goldoni e Molière. Come anche la liberazione dello sguardo e della verità nel momento di agnizione finale di *Film*, quando Buster Keaton si volta verso la macchina da presa, incrocia l'occhio che lo insegue, si appoggia sulla sedia a dondolo e accenna un sorriso. Un sorriso di sorpresa e sospensione che è quello di una pacificata autocoscienza. **Perché la commedia è l'unica condizione in cui il soggetto è in grado di sopravvivere alla concretezza dell'esistenza**, difendersi dall'angoscia, irridere il vuoto del discorso logico e poter assurdamente dire, senza il sostegno di alcun motivo, senza alcuna "ragione": *Oh this is a happy day.*

Riferimenti bibliografici

T.W. *Adorno, Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.
Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 2012.
A. Badiou, *Beckett. L'inestinguibile desiderio*, Il melangolo, Genova 2009.
S. Beckett, *Teatro completo*, Einaudi, Torino 1997.
Id., *Racconti e prose brevi*, Einaudi, Torino 2010.
Id., *L'innominabile*, Einaudi, Torino 2018.
G. Lukács, *Estetica*, Einaudi, Torino 1970.