

Costrizione e libertà

di Giovanni Cacciavillani

SAMUEL BECKETT, *Teatro completo*, edizione presentata e annotata da Paolo Bertinetti, traduzioni a cura di Carlo Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, pp. 936, Lit 95.000.

Nella franco-italiana "Biblioteca della Pléiade" è questo, probabilmente, il volume più fortunato: più riccamente curato, con annotazioni, appendici critiche e apparati vari (bellissimo quello iconografico) che quasi superano le pagine occupate dal corpus teatrale beckettiano. Ed è un altro motivo di interesse ritrovare qui riunito "tutto il teatro", in una serie di traduzioni per più motivi esemplari. Nelle lapidarie pagine della sua presentazione, Fruttero afferma che "basta in verità aver presente l'Ecclésiaste per sapere di che cosa tratti il teatro di Samuel Beckett. Eccoli qui, tra l'urlo della nascita e il rantolo della morte..." E, di fatto, anche Adorno, in un suo intervento memorabile, ebbe a notare con forza che, come la lingua si degrada a delirio maniacale, "così i personaggi regrediscono ad uno stadio post-psicologico, quale si verifica nei vecchi e nei torturati". Non molto discosto dalle "contrazioni" dello spazio letterario di Kafka, il linguaggio beckettiano (narrativo ma forse soprattutto teatrale) si pone come l'ultimo cordone ombelicale che lega alla vita per un soggetto post-vitale o pre-mortale, la cui parola non ha più senso ma che, proprio nella sua insensatezza, è nondimeno tutto.

La situazione di base è quella di una voce, tenacemente avvinta a un "qui e ora", che però, paradossalmente, è privo di dimensioni spazio-temporali ben definite, sorda all'Altro, incessantemente interrogante o mormorante, sino alle soglie del silenzio, che al vuoto immedicabile dell'esistere rimedia con un "dire" altrettanto svuotato di progettualità: "Tutto è quasi morto, ma ancora resta questa vita che non è più nulla". Poiché non esiste mai un punto di riferimento certo, una fine, una verità, un reale ricordo, il personaggio beckettiano — sempre più ridotto a presenza larvale — appare come un Sifiso delirante costretto a dire, sempre e invano, la sua infinita solitudine, la sua totale miseria (nel senso pascaliano del termine). Così, ha ben ragione Boisdeffre di osservare che queste assenti presenze "parlano della loro vita, ora come di una cosa ormai finita, ora come di uno scherzo che dura ancora, senza sapere su quale tempo coniugare quell'atomo di esistenza, quella vita e quella morte contemporaneamente presenti e assenti, in potenza e in atto".

I cicli biologici stessi sono profondamente scossi, dal momento che nascono, ascendere, decrescere, morire, non compongono una temporalità vissuta lineare (la "freccia del tempo"), ma sono dati come realtà simultaneamente presenti: "Ma cos'è questa storia di non poter morire, vivere, nascere, questa storia di restare là dove ci si trova, morenti, viventi, nascenti..." Alla stasi temporale corrisponde una stasi spaziale che ulteriormente riduce il soggetto a dimensioni di irrealtà o di non-esistenza, ovvero di una ripetitività che non garantisce nulla se non il fatto che "tutto quel che accade sono parole, e ancora parole che non fondano niente, ma tuttavia parole (o 'suoni', 'rumori') come superstitie forma di essere".

Il restringimento progressivo di questo "spazio" abitato da un delirio vocale è l'unico dato certo dell'opera di Beckett, — e l'autore lo chiama "contraction" evocando dimensioni esistenziali di angoscia, di claustrazione, ma anche testuali, di scarnificazione e restringimento. Con grande forza evocativa, il compianto Guido Neri così introduceva una silloge di testi dell'ultima fase: "Pulsazione aritmica di embrioni, larve o riflessi, dentro un

cranio, un utero o un polmone; silenzioso crepitio fotoelettrico, oscillazione combinatoria, in una materia verbale che sembra mimare una densità subatomica". Ma per cingere più da presso il suo teatro, lo stesso Bertinetti non può non sottolineare come, sin dall'inizio, per Beckett la "costrizione" non valga come impedimento, bensì come paradossale occasione di libertà. Al proposito è emblematico il dramma giovanile *Eleuthéria* (in greco, "libertà"), dove non solo il protagonista

Krapp essa scompare e cede il posto alla leggendaria "voce monologante". Monologo interiore o flusso di coscienza ripreso dall'amico Joyce, ma con l'introduzione di un *medium* — il registratore — che ben emblemizza la nuova realtà del Moderno. Al ricordo si sostituisce la registrazione; gli eventi sono bensì "incisi", ma nello stesso tempo divelti da ogni possibile elaborazione interiore.

In *Giorni felici*, dopo l'eliminazione del dialogo, vi è la scomparsa del movimento; e già si profila la "voce" di quella Bocca che dominerà in modo orrifico (ricordando un po' la pittura di Bacon) in *Non io*. Come osserva il curatore, qui il "teatro" ritorna alle origini greche, col significato, appun-

Che fine hanno fatto le anatre?

di Barbara Franco

ROBERT JAMES WALLER, *Valzer lento a Cedar Bend*, Frassinelli, Milano 1994, ed. orig. 1993, trad. dall'americano di Olivia Crosio, pp. 208, Lit 24.500.

La domanda è sempre la stessa: dove vanno a finire le anatre? Se lo chiedeva il giovane Holden di Salinger e se lo chiede, in un contesto del tutto diverso, Michael Tillman, il protagonista del secondo romanzo di Robert James Waller. Agli amanti di Salinger la cosa sembrerà addirittura blasfema, anche

Tillman, professore insoddisfatto e disincantato, alla ricerca del faticoso "senso" della vita si chiede "Che fine faranno le anatre?" quando la vivibilità del loro ambiente verrà compromessa, tutti noi pensiamo al giovane Holden, alla sua visione del mondo amara e al tempo stesso fatalmente ingenua. E ci chiediamo: cosa ha in comune con Holden quest'uomo di mezza età che non ha ancora trovato se stesso e tiene la moto in salotto? Forse Michael è un Holden cresciuto, che non ha ancora capito bene in che cosa deve credere e si dibatte alla ricerca di una risposta finalmente esauriente alla domanda che solo lui si pone, un appiglio qualsiasi per non sprofondare definitivamente nell'igienismo mentale dei suoi colleghi. E l'appiglio è ancora una volta, come sempre, un dettaglio solo apparentemente insignificante, che però diventa il punto di svolta, la spia dell'eccezionalità, la lista di tutte le possibili "soluzioni".

Ma poiché Waller non è Salinger (non può fermarsi alla domanda, ha bisogno di certezze, di ricadere nella scelta tangibile e prevedibile) fa in modo che il suo protagonista salvi davvero le ormai celeberrime anatre, e noi (il lettore) ci sentiamo come se avessero demolito anticipatamente il Pequod di *Moby Dick*. Michael Tillman, nel trionfo del già scritto, trova rifugio nell'unica oasi possibile, già affollata da personaggi come lui, insoddisfatti e non certo audaci: l'amore sensuale e struggente.

A questo punto sembra doveroso chiedersi quali siano le ragioni dello strepitoso successo di questo secondo libro di Waller, che sta replicando l'evento editoriale del romanzo d'esordio, il fortunatissimo *I ponti di Madison County*. Si tratta del solito tam-tam pubblicitario o della straordinaria capacità di uno scrittore di elargire a giuste dosi tutti gli argomenti di cui il pubblico vuole sentire parlare? La prosa di Waller è vivace, accattivante, perché fa tesoro della lezione dei grandi maestri contemporanei, ma la conversazione è spesso forzata, non regge la prova jamesiana della lettura ad alta voce, e le immagini non sempre sono convincenti. I tasselli della vicenda, poi, sono quanto mai scontati. L'incontro tra Michael e Jellie, la realizzazione dell'amore e del sesso, il prematuro addio, la fuga di lei, la ricerca affannosa da parte di lui, la rivelazione di un passato di impegno politico e di una maternità "indicibile", il ritorno e poi l'imperfezione della quotidianità. C'è tutto: potrebbe essere una soap-opera, con tanto di incidente che non è mai mortale, anche se l'autore lo lascia credere per alcuni istanti, lo spazio di poche righe. Ma potrebbe anche essere una tipica storia d'amore della tradizione più classica, un sentimento ostacolato da mille difficoltà e infine ritrovato a dispetto di tutti, persino del Destino. O ancora, come nelle migliori favole, aiutato da un intervento magico, il soprannaturale che realizza l'impossibile.

Queste dunque le fondamenta, non sempre nobili, di *Valzer lento a Cedar Bend*: quando leggiamo che Michael, con tanto di giubbotto di pelle nera e capelli lunghi "montò sul suo destriero d'acciaio" non possiamo fare a meno di sorridere, e di vergognarci di aver pensato anche solo lontanamente a Salinger.

L'abilità dell'autore è comunque innegabile quando si dimostra capace di tratteggiare ogni personaggio con poche parole. Così il dettaglio è spesso in primo piano, come in un'inquadratura cinematografica che progressivamente svela il resto del mondo ma mai interamente, perché non ce n'è bisogno e co-

Sesso vero e immaginario

di Massimo Bacigalupo

JOHN MCGAHERN, *Il pornografo*, Einaudi, Torino 1994, ed. orig. 1979, trad. dall'inglese di Susanna Basso, pp. 258, Lit 26.000.

Il titolo e la confezione — foto in copertina di Alberto Terrile: donna nuda accovacciata in una valigia — non devono ingannare. Non si tratta di un romanzo postmoderno o di serial killers erotici, bensì di una bella storia ben costruita tutta dolorosamente incentrata su una realtà nient'affatto plastificata. Insomma, si tratta di Irlanda.

È vero che McGahern, nato a Dublino nel 1935, è noto come un romanziere scomodo il cui secondo romanzo, *The Dark* (1965), fece scandalo nel modo in cui parlava di sesso e religione. Ed è vero che, secondo un'altra tradizione irlandese, da James Joyce a Flann O'Brien, gli piace mettere a confronto diverse rappresentazioni metanarrative della realtà. Ma l'intento del gioco è serio, non perde mai di vista la specificità delle persone che vivono e sognano. E muoiono.

Il pornografo è fra l'altro la lenta storia di una morte, quella della zia molto cara al protagonista-narratore, che la va a trovare in ospedale portandole in un cartoccio del liquore per lenire il dolore



cerca di liberarsi dalla morsa familiare, ma dove l'autore espelle per sempre e senza mezzi termini il famigerato "salotto" di casa borghese, che tanta parte aveva avuto sulla scena del teatro di fine Ottocento e di primo Novecento.

Se *Aspettando Godot* (1952) illustra, con straordinaria vigoria e risonanza, il celebre detto di Yeats — "La vita è l'attesa di qualcosa che non giunge mai" —, non è in quel grande esordio meno evidente il ricorso alla beffa e al grottesco: "Niente è più comico dell'infelicità". A questi elementi — che trovano il loro coronamento in *Finale di partita* — va aggiunto il fatto che Beckett, pur muovendosi in un "teatro di parola" (all'opposto di molte altre importanti vicende teatrali novecentesche), porta la parola al suo annientamento. Il linguaggio nega se stesso e la comunicazione "annuncia che non è più possibile alcuna comunicazione" (Adorno).

E se la "conversazione", pur ridotta a quella standard di un manuale di conversazione, sussiste ancora per qualche tempo, con *L'ultimo nastro*, di

to, di "vedere". La situazione fondamentale della *pièce* viene vista: il senso è primordialmente visivo. Parallelamente, assume rilievo — nella genesi del testo — non tanto l'intreccio o la situazione, bensì l'immagine. Winnie semiseppola in *Giorni felici*, le urne in *Commedia*, i rifiuti di *Respiro*, il cratere di suoni della Bocca in *Non io*, il volto di *Quella volta*, il su e giù di *Passi*, la sedia e il gioco di luci in *Dondolo*.

Nella fase dei *dramaticules*, la voce, martoriata, tace: il silenzio dell'immagine trionfa sulla parola (*Trio degli spiriti*,... *nuvole*...). Non a caso, Martin Esslin parla di "liriche visive" a proposito dei due ultimi lavori beckettiani: *Quad e Nacht und Träume*, quasi che l'immagine poetica generativa fosse riuscita a liberarsi della parola per sempre. Quale sarebbe stato il passo ulteriore del grande drammaturgo? Non lo sapremo mai. Ma possiamo concludere con Bertinetti che quest'opera, radicale nelle sue parti e nel suo insieme, resterà "uno dei massimi esempi di comunicazione dell'esperienza nell'epoca della distruzione dell'esperienza".

terminale. Poi, tornato nel suo appartamento dublinese, egli scrive per vivere storie di prodezze erotiche di una coppia di superdotati, mai stanchi di possedersi secondo le regole classiche del genere. Brani del racconto pornografico si alternano alla storia di ogni giorno del suo compilatore, con un effetto di sardonico contrasto, e a volte di rispecchiamento. Infatti il protagonista è troppo scrittore, cosa che il suo committente gli rimprovera, e fra un amplesso e l'altro non si trattiene dall'inserire squarci di vita vissuta. Ma diversamente che nel paradiso artificiale della pornografia, una sua relazione con una donna più anziana, di cui seguiamo tutto il percorso, conduce a una gravidanza e a una serie di banali quanto ineludibili alternative per la coppia: aborto, convivenza, matrimonio... Il nostro pornografo riuscirà a uscire dall'impiccio in cui l'ha condotto l'euforia del sesso casuale degli anni settanta (il romanzo è del 1979), e a programmare una relazione e una vita diversa, basata sui valori terragni rappresentati dalla zia.

Il pornografo non è invecchiato, nonostante i quindici anni trascorsi dalla sua pubblicazione. L'ossessione del sesso e della morte, caratteristica della cattolicissima Irlanda come ci rivelano i suoi narratori e poeti, vi è inquadrata in una scrittura risolta, astuta (ad esempio nel tacere i nomi delle donne) ma non compiaciuta, ben servita da una traduzione più che adeguata. I quadri di discoteche, pub e fattorie irlandesi non mancheranno di incuriosire il lettore. A cui McGahern, alternando sesso vero e immaginario, chiede inoltre di riflettere sull'accusa di pornografo che sicuramente è stata rivolta a lui come ad altri. Nulla in effetti impedirebbe una ricezione pornografica anche e soprattutto delle scene "vere" della narrazione. Ma in questo caso è il lettore a determinare il genere dell'opera. Insomma, un libro di gradevole lettura, e anche importante.

perché il romanzo di Waller, ha ben poco della leggerezza e della genialità del capolavoro di Salinger. A metà della sua vita Michael Tillman, professore universitario brillante quanto alternativo, incontra il grande amore, l'affascinante Jellie Braden, moglie di un suo collega. È un sentimento "impossibile", clandestino, che viene interrotto quasi subito, ma poi risorge — e anzi trova la forza di imporsi — proprio grazie all'episodio delle anatre, collocato da Waller al centro esatto del romanzo. C'è dell'altro, per fortuna: la storia dei due si complica, si dipana attraverso fughe e inseguimenti; ma il nucleo è proprio quello. Michael e Jellie salvano le anatre dello stagno universitario da una colata di cemento, e cioè la costruzione di un nuovo edificio. Letteralmente i due si occupano del trasloco dei simpatici pennuti, e l'occasione è galeotta per il loro riavvicinamento.

Forse avremmo gradito che il riferimento a Salinger, voluto o no, fosse inserito in un romanzo un po' più convincente. Comunque: quando Michael