

IBSEN E BECKETT

di Vera Agosti

Il testo che segue è un capitolo estratto dal saggio "La figura del Clown, metafora della condizione umana" di Vera Agosti (Edizioni Firenze Atheneum, 2005).

Anche Ibsen, il grande drammaturgo norvegese, dedicò un'opera a un personaggio clownesco e cioè il John Gabriel Borkman del 1896. Il dramma fu il penultimo lavoro dell'autore e contiene un chiaro riferimento autobiografico. Ibsen, infatti, ormai anziano, e precisamente a sessantotto anni, vicino alla paralisi che lo avrebbe condotto alla morte, si dedicò all'analisi della vecchiaia.

Due sorelle, Gunhild ed Ella, si odiano e si contendono l'affetto del figlio della prima, Erhart, allevato dalla seconda; mentre John Gabriel, padre di Erhart, amato da entrambe le sorelle, vive isolato dal mondo, dopo la terribile esperienza della bancarotta e della prigione, che ha fatto crollare le sue ambizioni di imprenditore e di banchiere. Erhart non riesce a coronare il sogno della madre di vedere finalmente risolta la situazione finanziaria familiare e, anzi, parte con una donna frivola e volgare. Borkman evade dalla sua volontaria reclusione, morendo nella neve e nel gelo.

Secondo Giovanni Raboni¹, Ibsen intendeva dimostrare una tesi e cioè come il desiderio del potere si scontri con gli affetti più personali, la felicità e l'amore.

Il dramma venne rappresentato in Italia con la regia di Massimo Castri, un attore che negli anni '70 divenne anche critico teatrale, pubblicando la sua tesi di laurea dal titolo: Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud. col maestro Vito Pandolfi. Con l'espressione teatro politico, Castri intendeva il teatro che cerca di partecipare al processo di trasformazione della società per ricostruire l'integrità e la totalità dell'uomo. Di Brecht egli salvava la funzione critica, di Artaud la forza utopica, ma la sua sensibilità lo orientava verso una specie di "realismo prospettico", per cui la realtà non è unica e deve essere demistificata con una ricerca aperta sul linguaggio.

Il lavoro prometteva un grande successo; purtroppo però il primo attore si ammalò e la tournée, iniziata il 9 ottobre 1988 a Brescia, risultò più breve, senza più annoverare le tappe fondamentali di Roma e Milano.

Purtroppo risultò impossibile anche una registrazione video ufficiale.

La versione di Castri differiva alquanto dal testo originale di Ibsen, avendo toni più leggeri ed allegri, quasi fiabeschi. Rispetto a precedenti allestimenti, dovuti ad altri registi che raffiguravano Borkman come un titanico superuomo industriale, Castri mutò la caratteristica dominante del personaggio facendone un clown che gioca, senza prendersi troppo sul serio, un vecchio inoffensivo ormai, innocente come un bambino.

L'opera è suddivisa in quattro atti, con un passaggio progressivo dal dramma, alla commedia, alla farsa o melodramma, fino alla dimensione onirica del ritorno all'infanzia. Nel secondo atto, in particolare, si hanno momenti di vera e propria clownerie, tra Borkman e il suo amico Foldal, un anziano poeta da lui rovinato in passato. I due si parlano senza ascoltarsi e finiscono col litigare: come due stralunati burattini si agitano a vuoto, straparlano. Alarico Salaroli fu l'attore che interpretò il ruolo di Foldal, trasformandolo in un'autentica spalla del protagonista e facendogli sempre da contrappunto. Secondo la sua personale interpretazione dei ruoli, Foldal impersonava il clown bianco, mentre Borkman era il clown nero, con un andamento di clownerie triste e stanca. Egli notava un'affinità con Vladimir ed Estragon di *Aspettando Godot* di Beckett, sottolineata più volte dalla critica non solo di quegli anni. L'opera inscenata da Castri era più simile a una tragicommedia sulla sconfitta, piuttosto che a una tragedia come, forse, era nelle intenzioni di Ibsen.

Così si esprime Claudio Magris nell'introduzione a *Ibsen - Drammi*: "Grande poeta del disagio delle civiltà, Ibsen persegue il sogno di un'armonia fra natura e cultura e l'utopia di un'umanità conciliata, pur scorgendone l'irrealizzabilità nella sua stagione storica. Quasi tutti i suoi drammi si cimentano con l'ideale del libero dispiegarsi dell'individuo, un libero dispiegarsi che, messo a confronto con la prigione storico - sociale, si rattrappisce o si distorce magari in uno struggente delirio soggettivo, per esempio nell'esaltazione fissata (.....) di John Gabriel Borkman, che brucia la vita nella vertiginosa e rarefatta solitudine di una soggettività negata a ogni relazione col mondo..."²

Il paragone con l'opera di Samuel Beckett (1906 - 1989) conduce a un autore i cui personaggi sono tutti dei clowns in misura maggiore o minore secondo il caso. Queste figure, infatti, sono esseri confusi e spaesati, dall'andatura goffa e contorta come i loro pensieri. Spesso sono personaggi orientati verso la pazzia, oppure hanno gravi menomazioni fisiche, che rappresentano ed esprimono le loro problematiche interiori. Vivono la loro condizione di anormalità come assolutamente normale; invece, quando si trovano in situazioni normali, del tutto simili a quelle della quotidianità di chiunque, hanno reazioni esagerate e spropositate, al di fuori della norma e del buon senso.

Questo perché forse l'uomo del Novecento è lui stesso un pagliaccio che, dopo le due guerre mondiali, ha perso ogni ideologia e speranza in cui credere.

Le due figure più significative del teatro beckettiano sono forse Vladimir ed Estragon in *Aspettando Godot*. (*Waiting for Godot* o *En attendant Godot* - 1953). I due sono clowns, incapaci di ricordarsi chi sono, cosa devono fare, dove si trovano e perché sono in quel dato luogo, in quel momento. Riescono solo a compiere operazioni minime, come mettersi o levarsi uno stivale, mangiucchiare una carota.....Sono tipi umani piuttosto che individui ben delineati e definiti psicologicamente, per indicare l'universalità della loro condizione. Come l'uomo del ventesimo secolo, infatti, sono spaesati e passivi. Non hanno forze sufficienti per reagire e possono solo attendere che accada qualcosa di positivo che possa risollevare la loro situazione. Tutta la

condizione umana è dominata quindi dall'attesa, indicata subito nel titolo dell'opera con l'uso del gerundio che indica la continuità dell'azione.

La storia è semplice: Vladimir ed Estragon, (Vladimiro ed Estragone) aspettano in una strada di campagna un certo Godot. I due non l'hanno mai visto e non sono sicuri né della data né del luogo dell'incontro.

Le coordinate spazio- temporali della pièce non sono ben specificate per conferire una dimensione universale all'opera. Infatti il pubblico sa soltanto che i due si trovano vicino a un albero, ma nessuno è in grado di capire da quanto tempo stanno aspettando e per quanti giorni ancora dovranno aspettare.

Durante l'attesa, sopraggiunge Pozzo, un ricco signore che tiene al guinzaglio il suo servitore Lucky. Quando i due nuovi personaggi sono usciti di scena, arriva un ragazzo, un messaggero, che dice che Godot non giungerà quella sera, ma sicuramente il giorno dopo. Vladimir ed Estragon si rimettono ad aspettare. Nel secondo atto, quasi identico al primo, ritroviamo in scena Pozzo e Lucky; nel frattempo però l'uno è diventato cieco e l'altro muto. Anche l'albero ha messo le foglie a conferma del tempo trascorso nell'attesa.

Di nuovo arriva il ragazzo: Godot non giungerà quella sera, ma sicuramente il giorno avanti. In verità, il ragazzo non ha nemmeno bisogno di parlare: è Estragon che sa tutto, intuisce la verità e quindi conosce già il contenuto del messaggio, perciò il messaggero non deve fare altro che rispondere confermando. Vladimir ed Estragon aspettano immobili.

Non c'è da stupirsi se dopo aver assistito ad uno spettacolo di questo genere, il pubblico avverta una sensazione di disagio e si chieda il senso profondo di quello che ha visto e ascoltato. Comunque sia, *Aspettando Godot* ebbe un grandissimo successo sia a Londra sia a Parigi, mentre in Italia non suscitò l'entusiasmo del pubblico e ottenne soltanto un tiepido, cauto consenso. La pièce ebbe una buona accoglienza a livello europeo, perché si tratta di un lavoro più convenzionale rispetto ad altri di Beckett e, pur essendo una tragicommedia, in realtà ha toni da commedia buffa, che provoca momenti di riso tanto spontaneo quanto meritato.

Secondo Carlo Fruttero, " sul piano del divertimento si tratta di un vero gioiello, magistralmente congegnato, che non teme di sfruttare a fondo tutte le risorse e le combinazioni di questo " genere " teatrale dal qui pro quo al doppio senso, dal gag farsesco alla parolaccia di gergo. Ma ci vuol poco ad avvedersi che questa non è una commedia spensierata, senza secondi fini, bensì una commedia che guarda criticamente se stessa, che non è contenta del proprio stato, una commedia, si potrebbe dire, declassata, che si sforza invano, per due atti, di risalire al rango perduto della tragedia..... Beckett non vuole darci una commedia, ma la dimostrazione di una commedia "3.

Come in Pirandello, anche in Beckett noi ridiamo di una situazione che, analizzata con una riflessione pacata e profonda, ci darebbe un sentimento di amarezza.

Sono state tentate le più svariate interpretazioni dell'opera: Godot sarebbe Dio, come dimostra il suo nome (scomponendolo si ottiene God che in inglese significa Dio e ot, suffisso francese, come in Pierrot, dal connotato beffardo). Una lettura religiosa potrebbe essere avvalorata anche dai numerosi riferimenti evangelici presenti nel testo, come i discorsi di Vladimir ed Estragon sulla salvezza, sul pentimento, sugli evangelisti, sui due ladroni crocifissi ...

In verità, Beckett sosteneva di non conoscere lui stesso l'identità di Godot, perché, se l'avesse saputa, l'avrebbe scritta. Se Godot fosse stato identificato con un valore preciso, si sarebbe esclusa dalla comunione interiore con l'opera una buona parte di pubblico potenziale, che poteva avere altri interessi e altre idee.

La presenza del messaggio del ragazzino, indica una certa attenzione di Godot verso i personaggi, per cui, forse, l'impostazione dell'opera non è poi così pessimistica, anche se per alcuni critici Godot è la morte, l'unico destino certo dell'uomo. In generale, Godot può essere un qualsiasi valore positivo, che fonda la vita umana e che l'uomo sta aspettando, ma non sappiamo se esiste o no e se arriverà o no.

Il rapporto di Vladimir ed Estragon è stato letto in molteplici modi: ad esempio come allegoria della vita a due tra marito e moglie o padre e figlio.

La loro relazione è ambigua, fatta di affetto e di dipendenza reciproca. I due hanno bisogno l'uno dell'altro, infatti decidono di non suicidarsi, perché se uno solo riuscisse a morire, chi dei due rimanesse in vita non potrebbe sopportare di restare senza l'altro. Conoscono però anche momenti di rabbia e ostilità, litigano, ma poi si placano in un abbraccio.

I due personaggi presentano alcune differenze che li rendono complementari: Vladimir è più intellettuale ed è associato al suo cappello, simbolo della capacità razionale. Infatti, quando entra in scena Lucky, è il mettergli in testa il cappello che gli permette di esprimere il suo discorso o meglio il suo flusso di coscienza :

VLADIMIR: (To Pozzo) Tell him to think.	[(A Pozzo) Digli di pensare.]
POZZO: Give him his hat.	[Dagli il suo cappello.]
VLADIMIR: His hat?	[Il suo cappello?]
POZZO: He can't think without his hat.	[Non può pensare senza il suo cappello.]

(Atto primo)⁴

Ha sempre le risposte più coerenti e calzanti e ha una memoria più puntuale, infatti riesce a ricordare più cose. Estragon, invece, è più sensibile ed è legato alla fisicità e al suo stivale che gli provoca perennemente dolore. La sua sofferenza, riferita anche ai suoi discorsi intorno al fatto di essere stato picchiato, simboleggia la sua adesione alla sofferenza universale dell'uomo. Egli ha sogni che vorrebbe raccontare, ma Vladimir ogni volta si rifiuta di ascoltarli:

ESTRAGON: I had a dream.	[Ho fatto un sogno.]
VLADIMIR: Don't tell me!	[Non raccontarmelo!]
ESTRAGON: I dreamt that_	[Ho sognato che_]
VLADIMIR: DON'T TELL ME!	[NON RACCONTARMELO!]

(Atto primo)⁵

Pozzo e Lucky sono stati visti come il capitalista e il proletario da lui sfruttato e umiliato. Le scene, in cui appare Lucky portato al guinzaglio da Pozzo, sono molto esplicite e appare subito chiaro allo spettatore il loro significato di totale sottomissione.

In un universo così disincarnato e annichilito, il solo rifugio possibile è il linguaggio. E' parlando che i personaggi hanno coscienza di esistere e quindi si attaccano alle parole con tutto il loro essere, borbottando e balbettando in modo convulso e illogico. Vladimir ed Estragon, infatti, spesso ripetono gli stessi concetti o si pongono i medesimi quesiti. Giocano con le sonorità, cantano filastrocche e canzoncine:

VLADIMIR : Wait. (He goes over and sits down beside Estragon and begins to sing in a loud voice)

Bye bye bye bye

Bye bye _

ESTRAGON: (looking up angrily) Not so loud!

VLADIMIR: (softly)

Bye bye bye bye

Bye bye bye bye

Bye bye bye bye

Bye bye...

[VLADIMIR: Aspetta. (Va avanti e si siede a fianco di Estragon e inizia a cantare a voce alta)

Na na na na

Na na_

ESTRAGON: (guardando arrabbiato) Non a voce così alta !

VLADIMIR: (dolcemente).

Na na na na

Na na na na

Na na na na

Na na...]

(Atto secondo)⁶

In verità, la possibilità di una vera comunicazione tra gli individui appare molto precaria e talvolta è persino esclusa. Si ha una proliferazione del significante a discapito del significato.

Note

1. Giovanni Raboni, Magico Ibsen fra Dramma e Ironia, in *Il Corriere della Sera*, 11 marzo 1988, p. 23
2. Ibsen, *Drammi*, Garzanti – I Grandi libri, introd. di C. Magris, Milano, 1976, p. XI
3. S. Beckett, *Aspettando Godot*, introd. di C. Fruttero, Einaudi, Torino, 2000, pp. XI – XII
4. S. Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, Londra, 1965, p. 41
5. *ivi*, p. 16
6. *ivi*, p. 70