

Etna Scorza

“Τὶς πρὸς Beckett;”

*Elementi tragici nella drammaturgia di Samuel Beckett: il fallimento tragico e
il sentimento di continuazione*

a G.

Indice

INTRODUZIONE.....	p. 4
PREMESSA	
<i>Tragico e Tragedia, Perseo e Medusa.....</i>	<i>p. 11</i>
CAPITOLO I	
<i>Il Fallimento tragico e il sentimento di continuazione.....</i>	<i>p. 16</i>
CAPITOLO II	
<i>Tis πρὸς Beckett?.....</i>	<i>p. 32</i>
CONCLUSIONI.....	p. 57
BIBLIOGRAFIA.....	p. 61

Introduzione

Un elaborato con l'intento di evidenziare l'essenzialità tragica della drammaturgia di Samuel Beckett deve (necessariamente) porsi come prima questione l'esistenza di una *essenzialità tragica*. Per essenza del tragico si intende un'idea generale che trascenda l'analisi formale e tecnica della tragedia, allontanandosi così da una *poetica del tragico*, spingendosi nella formulazione di una definizione che penetri nel più profondo del concetto di tragico, in tal modo è possibile arrivare alle sue parti non più scomponibili, cercando una definizione atemporale e originaria, all'interno di una più ampia *filosofia del tragico*. Iniziamo dall'assunto con cui Peter Szondi apre il suo *Saggio sul tragico* del 1961: “*Fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia; solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico*”¹, da qui la considerazione di Gentili che sottolinea la differenza fra le due tipologie d'analisi: esse sono il confronto tra due epoche e due culture, tra *l'epoca e la cultura moderna* che ha *elaborato il tragico come idea filosofica* e *l'epoca e la cultura antica* che, invece, ha *elaborato la tragedia come forma letteraria*². L'analisi di Aristotele, che rappresenta la prima riflessione critica sulla tragedia, determina gli elementi dell'opera tragica, evidenziando quelle leggi strutturali che danno la regola alla poesia affinché venga prodotto un *effetto poetico*. L'analisi aristotelica ha come oggetto la tragedia nella sua concretezza e non, come sottolinea Szondi, “l'idea di essa”. Tutta la

¹Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, tr. it. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, Introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1996, p. 3.

²G. Garelli, C. Gentili, *Il tragico*, Il mulino, Bologna 2010, p.9

riflessione intorno alle regole e alle leggi della tragedia, fino a Lessing, avrà sempre come testo di riferimento la *Poetica* di Aristotele, in tal modo la *storia della poetica della tragedia* può essere intesa come *ampliamento e sistematizzazione, fraintendimento e critica* del testo aristotelico³. Solo a partire dal primo Ottocento, cioè quando la riflessione filosofica cambia lo statuto dell'arte, che ora è espressione non solo del *Bello* ma anche del *Vero*, ha inizio una *filosofia della tragedia*. Quest'analisi, che parte da Schelling e giunge fino a Nietzsche e continua nel discorso contemporaneo, vede nel tragico non solo un genere letterario, ma una condizione, anzi, *la* condizione umana. Il tragico si eleva da genere poetico a custode della verità dell'essere, nel tentativo di definire e risolvere l'enigma dell'esistenza e dell'uomo. Questa ricerca presenta un paradosso, si pone infatti l'obbiettivo di definire qualcosa la cui essenza è l'indicibilità; il tragico infatti è alterità estrema di cui non si può fare esperienza se non con la morte. Per meglio intendere quest'ultima affermazione si può dire che il rapporto sussistente fra la tragedia e il tragico è analogo a quello fra la Gorgone e la sua immagine riflessa. Solo nella rappresentazione indiretta l'uomo può fare esperienza della Gorgone senza necessariamente soccombere; così il greco, per fare esperienza del tragico della vita senza soccombere, pensò la tragedia come una rappresentazione dell'indicibile che gli permettesse di fare esperienza di qualcosa la cui esperienza diretta sarebbe stata la morte. E così, come uno specchio deformato, la tragedia ha permesso di testimoniare l'indicibile, ciò che si trova come sostrato della condizione umana, cioè il suo totale non senso e la sua essenza effimera. Questa relazione fra tragico e tragedia verrà presa in analisi nella *Premessa* di quest'elaborato. Inoltre, *la storia della filosofia del tragico non è priva essa stessa di tragicità. È simile al volo di Icaro. Infatti, quanto*

³Peter Szondi, Op. Cit. pp. 3-4

*più il pensiero si approssima al concetto generale, tanto meno gli aderisce l'elemento sostanziale a cui deve lo slancio. Al culmine dello sguardo all'interno della struttura del tragico, il pensiero ricade esausto su se stesso*⁴, dalla contraddizione che Szondi riporta nel suo saggio, Walter Benjamin scarta la possibilità di un'idea generale di tragico (ovvero *il tragico non esiste*) *perché laddove una filosofia, in quanto filosofia del tragico, divenga qualcosa di più del riconoscimento di quella dialettica cui concorrono i suoi concetti fondamentali, laddove essa non definisca più la propria tragicità, essa non è più filosofia. Pertanto la filosofia non sembra poter concepire il tragico*⁵, tuttavia è lo stesso Benjamin a portarci al di là di questo paradosso: egli, infatti, mantiene viva la possibilità di ritrovare delle *essenzialità* all'interno non già della *filosofia del tragico*, quanto all'interno della *filosofia della storia del tragico*. Quest'ultima, infatti, pur cercando l'idea e non la legge formale, va in cerca di un'idea che non consiste in un universale che comprende in sé il particolare, ma piuttosto la loro “virtuale coordinazione”, la loro “configurazione” così che, attraverso le diverse *essenzialità tragiche* esposte dai pensatori che si sono imbattuti in questo concetto, si possa cogliere l'apparire di una *costellazione* composta da essenzialità, come il riunirsi di diverse dinamiche comuni a tutte le tragedia che dall'antica Grecia arrivano, come vedremo, fino a Beckett. Le essenzialità tragiche che offrirà quest'elaborato nel Capitolo I sono state identificate con il concetto di *fallimento tragico*, accompagnato dal *sentimento di continuazione*. Nel Capitolo II questi elementi essenzialmente tragici verranno evidenziati all'interno di alcune opere di Beckett per mostrarne la radice comune con la tragedia greca ed in particolare quella eschilofoclea.

4Peter Szondi, Op. Cit. *Prefazione*, p. XIII

5Id. p. 64

Aristotele

La prima riflessione organica sulla tragedia appartiene ad Aristotele che nella *Poetica*, scritta probabilmente tra il 334 ed il 330 a.C. circa un secolo dopo l'età aurea della tragedia, analizza la struttura e determina gli elementi dell'arte tragica, in primis i concetti di *mimesis* (μίμησις, dal verbo μιμῆσθαι, imitare) e *catarsi* (κάθαρσις, purificazione), egli scrive:

«La tragedia è un'imitazione di un'azione seria e compiuta in sé stessa, di una certa estensione, in un linguaggio adorno di vari abbellimenti, applicati ciascuno a suo luogo nelle diverse parti, rappresentata da personaggi che agiscono e non narrata; la quale, mediante pietà e terrore, produce la purificazione di siffatte passioni» (Poet.1449 b,24-28).

Nella tragedia greca, per Aristotele, la rappresentazione delle azioni più turpi produce nello spettatore l'immedesimazione con gli impulsi che le hanno generate. L'empatia che lo spettatore tragico prova nei confronti dell'eroe, per la sofferenza che questi prova sulla scena, lo spinge ad un processo di immedesimazione e di identificazione nelle vicende rappresentate tali da liberare il suo animo dalle passioni portate in scena. Questa liberazione viene identificata con la catarsi, effetto tragico necessario, la presa di coscienza dello spettatore che, comprendendo i personaggi, raccoglie questa finale consapevolezza distaccandosi dalle loro passioni per raggiungere un livello di saggezza superiore di. L'analisi del tragico di Aristotele, offrendo gli elementi affinché «la poesia riesca ben

fatta» (*Poet.* 1447 a 9), ha rappresentato il testo fondamentale per la formazione di quelle opere che rientrano in tal genere. Aristotele ha infatti, attraverso questo testo, anche l'intento tacito, secondo Gentili, di offrire le basi strutturali per una *buona* poesia, analizzando le scelte tecniche dei lavori di Eschilo, Sofocle ed Euripide e di altri autori dei quali, grazie ad Aristotele, conosciamo il nome, ma della cui produzione non possediamo nulla se non pochi frammenti.

Anche se Szondi fa notare che l'«oggetto» di Aristotele è la tragedia e non 'idea di essa⁶, in alcuni punti il filosofo di Stagira pare offrirci una riflessione sulla sua essenza, infatti egli scrive: «ed essendo passata per molti mutamenti la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura» (1449 a 15-16). Come fa notare Gentili citando D.W Lucas, la tragedia ha conseguito, con la propria fine, anche il compimento della propria essenza, come fosse una sorta di organismo⁷. Un'essenza strettamente legata a uno degli elementi dell'arte tragica che, per Aristotele, ha un'importanza di prim'ordine: il «rovesciamento», che egli definisce come «il volgere delle cose fatte nel loro contrario» (1452 a 22-23). Emblema del rovesciamento è Edipo che precipita verso il proprio annientamento percorrendo la stessa via che aveva intrapreso proprio per sfuggire a esso e ottenere la salvezza. Questa «unità di salvezza è annientamento», fa notare Szondi, è «il tratto fondamentale di ogni tragico»:

6P. Szondi, Saggio sul tragico, tr. it. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, Introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1996, p. 3.

7G. Garelli, C. Gentili, Il tragico, Il mulino, Bologna 2010, p.2 Così D.W. Lucas nel suo commento al passo di Aristotele: «The tragic form, like an organic growth, develops until it reaches its *tevlo*, when its potentiality is fully realized» (Aristotle, Poetics, Introduction, Commentary and Appendixes by D.W. Lucas, Oxford, Clarendon Press, 19802, p. 82).

Giacché a essere tragico non è l'annientamento in sé, ma il fatto che la salvezza si trasformi in annientamento; la tragicità non si compie nel declino dell'eroe, ma nel fatto che l'uomo soccomba proprio percorrendo quella strada che ha imboccato per sottrarvisi⁸.

L'elemento strutturale dell'arte tragica, di identità dei contrari, si esprime anche nella filosofia greca, nella dottrina degli opposti di Eraclito. Per questo Gentili sottolinea come Nietzsche definisca la filosofia presocratica, letta in chiave eraclitea, filosofia dell'«epoca tragica». Eraclito fa della contraddizione, e del superamento di essa, nell'unità nei contrari, il fulcro centrale della sua riflessione. E' in uno dei frammenti del filosofo di Efeso che troviamo la massima che più di altre racchiude il paradosso del tragico: ἦθος ἀνθρώπων δαίμων (22 B 119 D.K). Nel suo duplice senso di lettura è racchiusa l'essenza della tragedia e della condizione umana: da un lato la massima può essere intesa come «il carattere è il demone per l'uomo» dall'altro: «il demone è il carattere dell'uomo». Per Gentili la prima traduzione afferma che ciò che l'uomo ritiene divino, e contro il quale è impossibile lottare, è l'incapacità umana di aver ragione del proprio carattere; la seconda afferma che in ciò che l'uomo ritiene soltanto come la propria indole, presumendo così di poter agire volontariamente, si rivela in realtà la volontà del dio a cui l'uomo non può sottrarsi.⁹ Per J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet *Tragica* è la specifica compresenza di entrambi i sensi¹⁰. La dimensione greca è una dimensione di necessità ed 'Ανάγκη che non si

8P. Szondi, Saggio sul tragico, cit., p. 79.

9G. Garelli, C. Gentili, Il tragico, Il mulino, Bologna 2010, p.8

10J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, Mito e tragedia nell'antica Grecia, tr. it. di M. Rettori, Torino, Einaudi, 19764, p. 18.

riduce a banale fatalismo nei confronti della precarietà di ogni agire. Anzi, l'uomo greco esorcizzò questa condizione scaricandone le tensioni proprio nella tragedia e nel personaggio tragico le cui azioni sono la maschera di una decisione già presa dal mito e dalla tradizione, appartenente quindi al *passato*, ma ri-presa nel *presente* nella mimesi scenica. E' in questo paradosso temporale che appare non solo la contraddittorietà e l'ambiguità della libertà della tragedia greca, ma anche l'assurdo e il non senso del vivere stesso. L'eroe tragico si muove nella gabbia del mito, del passato e della necessità, ma nonostante ciò, si trova costretto ad andare avanti nella lotta verso un destino già segnato al fallimento. La “libertà” dell'eroe greco sta nell'accettazione di ciò che è stato deciso per lui dall'ordine superiore di *'Ανάγκη*. Pare così che i greci non ebbero bisogno di analizzare filosoficamente la tragedia perché l'essenza contraddittoria di essa era già insita nel loro pensiero, un pensiero tragico che viveva la contraddizione senza la necessità logica di risolverla. Diversa è la concezione idealistica della contraddizione, e infatti è proprio quest'ultima, con le sue possibili soluzioni di conciliazione e non conciliazione, a essere al centro della riflessione filosofica del tragico.

Premessa

Tragico e Tragedia: Perseo e Medusa

Ora, prima di iniziare la nostra indagine, dove verranno offerti quegli elementi essenzialmente tragici che ritroveremo nella drammaturgia di Beckett, desidero offrire un'immagine tratta dalla mitologia greca per comprendere che cos'è la tragedia, cosa sia il tragico e che relazione sussiste fra di esse. La tragedia è la forma/strumento attraverso il quale il tragico appare. Il bisogno di una rappresentazione, cioè della tragedia, che scavalchi l'incontro diretto con il tragico, nasce dalla natura informe del tragico *in sè*. La tragedia, possiamo dire, è la forma indiretta del tragico, quest'ultimo esistente solo in forma diretta. Per meglio chiarire questi concetti e intendere la dialettica fra tragico e tragedia, la sapienza greca ci offre gli strumenti per far apparire questa relazione in maniera chiara ed evidente. Il mito è quello di Perseo e l'incontro di questi con Medusa.

Ad Argo regna Arciso alla cui figlia, di nome Danae, l'oracolo ha annunciato che, se ella avrà un figlio, questi ucciderà il nonno. Per scongiurare questo evento Arciso rinchiude la figlia in una camera rivestita di bronzo nascosta nei sotterranei. Ma Zeus, trasformatosi in pioggia d'oro, giunge nella camera di Danae. Da quest'incontro nasce Perseo le cui grida attirano l'attenzione di Arciso che, per sfuggire alla sorte annunciata dall'oracolo, rinchiude in una cassa di legno la figlia e il bambino gettandoli nelle profondità del mare. Ma la cassa non affonda e le onde la spingono fino all'isola di Sefiro dove il pescatore Ditti la raccoglie nelle sue reti, così questi decide di prendersi cura di Danae e del piccolo Perseo fino alla sua

adolescenza. Il tiranno di Sefiro, Polidette, viene accecato da una furiosa voglia di Danae, Perseo veglia sulla madre. Il tiranno organizza una festa in paese dove i giovani gareggeranno in generosità. Perseo per superare tutti si vanta di poter offrire ben più del cavallo che il tiranno richiede, egli può offrire la testa di Medusa. Sicuro della morte di Perseo nell'impresa da lui offerta, Polidette accetta. Aiutato da Atena e Hermes, Perseo si dirige dapprima verso le Ninfe che gli consegneranno gli strumenti per uccidere Medusa: l'elmo di Ade e i calzari alati. Per arrivare alle Ninfe Perseo deve prima convincere le Graie a rivelargli la strada. Queste erano le sorelle delle Gorgoni, esseri nati già vecchi e costretti a condividere un solo occhio e un solo dente, passati ad oltranza l'una all'altra. Approfittando proprio del momento del passaggio, Perseo si appropria dell'occhio e del dente così da poter ottenere in cambio le indicazioni verso le Ninfe. Con l'elmo, i calzari, il falchetto che già evirò Urano e lo scudo di bronzo di Atena, Perseo è pronto per affrontare la Gorgone.

Ora, dopo questa breve sintesi del mito, per la parte fondamentale di nostro interesse utilizziamo la versione più comune dell'incontro con Medusa che ci tramanda lo Pseudo-Apollodoro:

*"Poi volò fino all'Oceano, e trovò le Gorgoni addormentate. Erano tre: Steno, Euriale e Medusa. Solo Medusa era mortale: quindi Perseo doveva prendere la testa di quest'ultima. Le Gorgoni, al posto dei capelli, avevano serpenti attorcigliati, irti di squame; e avevano enormi zanne di cinghiale, e mani di bronzo e ali d'oro, con le quali potevano volare. E chiunque le guardasse veniva trasformato in pietra. Perseo dunque le assalì mentre dormivano. Atena guidava la sua mano: tenendo la testa girata, e guardando l'immagine di medusa riflessa nello scudo di bronzo, le taglio la testa."*¹¹

¹¹ Apollodoro, Biblioteca, Trad. It. di Marina Cavalli, Oscar Mondadori, Milano, 1998. p. 74-75

Per meglio comprendere come questo mito possa aiutarci nella risoluzione del nostro problema, cioè a comprendere la relazione che intercorre fra tragico e tragedia, chiariamone prima alcuni elementi:

Chi è Medusa?

Medusa, scrive Vernant ne *“La morte negli occhi”*, traduce l'estrema alterità, l'orrore terrificante di quel che è assolutamente altro, l'indicibile, l'impensabile, il puro caos¹², incrociare il suo sguardo significa compiere l'ultima esperienza possibile di cui non si può essere testimoni se non *testimoni integrali*¹³. Decidere di affrontare a viso aperto la Medusa, così come a viso aperto e diretto lei si offre, non dona la conoscenza dell'orrore abissale di cui è immagine perché questa conoscenza si sovrappone alla morte istantanea, pagando così il prezzo della verità orrorifica che ella porta nel suo sguardo. Medusa è l'orrore che va al di là della semplice situazione particolare di pericolo in cui ci si può trovare; essa è Terrore puro e *in effetti, continua Vernant, questa paura non è né seconda né motivata, come quella che provocherebbe la coscienza di un pericolo. Essa è originaria.*¹⁴. Medusa non sussurra, ma grida dello stesso grido da cui nasce. Thalia Phillis Howes, citata da Vernant, scrive: *“E' chiaro che un qualche suono terrificante era la forza che in origine stava dietro la Gorgone: un suono gutturale, un urlo animale, che usciva dalla gola come un possente respiro, e che richiedeva una bocca spalancata”*.¹⁵ Guardandoti negli occhi ti mostra l'abisso e ti trascina in esso trasformando te stesso in abisso. Un'altra

12 Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi*, trad. it. di C. Saletti, il Mulino, Bologna 2013, p.8.

13 Utilizziamo questa espressione estrapolandola direttamente dal lessico di Primo Levi che con *Testimoni integrali* identificava coloro che da Auschwitz non erano sopravvissuti, gli scrive nei *sommersi e i salvati*: Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. E' questa una nozione scomoda. Di cui ho preso coscienza poco a poco [...] Noi sopravvissuti siamo una testimonianza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i mussulmani, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale.

14 Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi*, trad. it. di C. Saletti, il Mulino, Bologna 2013, p.47.

15 Id. p. 48.

caratteristica fondamentale e unica di Medusa riguarda il suo modo d'essere rappresentata, infatti, sottolinea Vernant, *contrariamente alle convenzioni figurative che regolano lo spazio pittorico in epoca arcaica, la Gorgone è sempre, senza alcuna eccezione, rappresentata di faccia*¹⁶, è come se essa si rivolgesse sempre in maniera diretta verso l'osservatore, ed è proprio questa frontalità a decretare la morte di chi incrocia il suo sguardo. Perseo riesce a vincere Medusa giocando proprio intorno a questa caratteristica. Egli non affronta il suo sguardo diretto, ma è attraverso l'immagine *riflessa* nello scudo di Bronzo che Perseo guarda negli occhi l'abisso senza che l'abisso lo trascini con sé.

Come è perchè quest'immagine ci svela la relazione fra tragico e tragedia? Se in Medusa vediamo il tragico, nel suo riflesso nello scudo di Perseo cogliamo la tragedia: la relazione tra essi ora ci appare chiara. La tragedia è il mezzo con cui il greco riusciva a fare esperienza di ciò che, come Medusa, non è solo indicibile, ma *l'indicibile*. Quella condizione originaria di orrore e di non senso che fa rispondere al Sileno che *la cosa migliore per l'essere umano è non essere mai nati*. La tragedia offriva così al greco la possibilità di fare esperienza della verità più profonda dell'esistenza che, se affrontata direttamente, sarebbe la morte. In questo modo, nel riflesso deformato della tragedia, attraverso le immagini di sogno della sua rappresentazione, viene sopportata la visione dell'orrore originario della condizione umana e, avendo sfiorato l'abisso, senza sprofondarvi, lo spettatore tragico concepisce la necessità della creazione di un senso. Così scrive Nietzsche ne *La Nascita della Tragedia*:

“per poter comunque vivere, egli [il greco] dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata degli dèi

¹⁶Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi*, trad. it. di C. Saletti, il Mulino, Bologna 2013, p.39.

olimpici[...]fu per poter vivere che i greci dovettero, per profondissima necessità creare questi dèi”¹⁷.

La vita umana, giustificata dal fatto che fosse vissuta anche da Dei immortali, trovava senso, e quindi, attraverso la rappresentazione olimpica, la vita, diventava degna di essere vissuta. Per Nietzsche, il tragico è quell'orrore che i greci conobbero e la tragedia rappresentava il ricordo di quell'orrore, la necessità dell'illusione olimpica. La rappresentazione del tragico, il suo riflesso nella tragedia, permettevano all'informe e all'indicibile, (al non senso), di avere forma neutralizzando, così, il destino mortale dell'esperienza diretta della verità. Fu proprio attraverso la tragedia che il greco riuscì ad amare così tanto la vita, affermando, nonostante non senso, il dolore e l'abisso da cui proviene.

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. Di S. Giametta, Adelphi, Milano, 2009, p. 32

CAPITOLO I

Il Fallimento tragico e il sentimento di continuazione

Esistono delle affinità fra la tragedia antica e l'opera di Samuel Beckett. Una dimensione comune lega gli eroi di Eschilo e Sofocle a quelli dello scrittore irlandese. Iniziamo la riflessione sulla la tragedia indagando in particolare uno dei suoi elementi costituenti: il fallimento. Che siano le vicende di Edipo, di Antigone, di Medea, di Amleto o di Macbeth, ciò che lentamente appare e prende forma durante la rappresentazione di ciò che rientra nel genere definito “tragico” è l'agire fallimentare dell'eroe. Ma tra la tragedia antica e il dramma moderno, che trova le sue prime radici in Euripide, si apre un baratro profondo, così diviene necessario differenziare il *fallimento tragico* dal *fallimento drammatico*. Sottolineare questa differenza e chiarire le caratteristiche del fallimento tragico ci permetterà non solo di trovare quegli elementi comuni che legano Samuel Beckett alla tragedia antica, ma anche di non incorrere nello stesso errore di Schelling, sottolineato da Gentili e Garelli, e cioè quello di leggere la tragedia greca con categorie che a quella cultura non appartenevano. Il filosofo tedesco scrive:

“La tragedia greca rendeva onore alla libertà umana facendo lottare il suo eroe contro lo strapotere del destino: per non andare al di là di tutti i confini dell'arte doveva farlo soccombere, ma per riparare nuovamente a questa umiliazione della libertà

umana, imposta dall'arte, doveva farlo espiare anche per il delitto commesso dal destino. E' un grande pensiero- continua il filosofo -quello di essere disposti ad affrontare anche la punizione per un delitto inevitabile per dimostrare così, attraverso la perdita della propria libertà, questa libertà, e proclamare, nell'atto stesso di perire, il proprio libero volere.”¹⁸

Basti sottolineare che il vocabolario greco era sprovvisto di un termine che designasse propriamente la "libertà"¹⁹, infatti nelle tragedie greche è il Coro a spiegare le azioni dei protagonisti facendo costante riferimento alla *Ἀνάγκη*, alla *Μοῖρα* e alla *Τύχη*, tutte forze che condizionano l'uomo e ne determinano l'agire. Solo con Socrate ed il suo intellettualismo etico²⁰ si giungerà ad individuare una sorta di “responsabilità dell'agire” che porrà le basi per il futuro concetto di libertà propriamente moderno.. Non è un caso che Nietzsche scorga la morte della tragedia proprio con l'avvento di Socrate e di Euripide²¹. Prima di definire il fallimento tragico delineiamo brevemente ciò che da Euripide arriva fino ai giorni nostri e alla nostra concezione comune di fallimento, *il fallimento drammatico*, ne tratteremo le caratteristiche attraverso l'eroe che esprime appieno queste connotazioni: Amleto.

18 FR. SCHELLING, *Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*, Leipzig 1914, pp. 85-86 [trad. it. A cura di G. Semerari, *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo*, Roma-Bari 1995, pp. 77-78]

19 Tenendo conto che *Ἐλευθερία* designa esclusivamente la libertà in sede politica (libertà dalla tirannia, dai Persiani, ecc) e ha ben poco a che vedere con la possibilità di riconoscere all'uomo una responsabilità dell'azione.

20 Per Socrate l'unica causa possibile del male è l'ignoranza del bene: «So invece che commettere ingiustizia e disobbedire a chi è migliore di noi, dio o uomo, è cosa brutta e cattiva. Perciò davanti ai mali che so essere mali non temerò e non fuggirò mai quelli che non so se siano anche beni.» (Platone, Apologia di Socrate, in G. Cambiano (a cura di), *Dialoghi filosofici di Platone*, U.T.E.T., Torino, 1970, pp. 66-68). La conoscenza del bene implica il necessario agire morale verso la serenità dell'animo: l'eudamonia; il male d'altro canto si opera perchè viene confuso con il bene. Questa riflessione pone le prime radici per una responsabilità dell'uomo in relazione al suo agire.

21 Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. *La tragedia muore suicida per mano di Euripide, maschera che non rivela più né apollineo né Dionisiaco, ma un nuovo demone, Socrate.*

1.II Il fallimento drammatico

Elsinore, Danimarca. Il fantasma del defunto re, morto per mano del fratello Claudio, che in seguito all'assassino ha occupato il trono e sposato la moglie del fratello, appare a suo figlio Amleto con la richiesta di essere vendicato della morte. Amleto, non sicuro della veridicità delle affermazioni del fantasma, decide di fingersi pazzo per scoprire la verità, una pazzia che allerta la madre e lo zio usurpatore. Polonio, il ciambellano, crede che la causa della pazzia sia l'amore provato per sua figlia, Ofelia, ma Amleto la respinge. Una compagnia d'attori incaricata di far risollevar l'animo di Amleto viene ingaggiata da quest'ultimo per inscenare un dramma in cui viene mostrato un omicidio simile a quello commesso dallo zio. Lo zio, furioso, sospende la recita e per Amleto questa reazione è la prova della colpa di Claudio. Si reca a parlare con la madre e, per errore, uccide Polonio. Amleto, sotto ordine dello zio viene inviato in Inghilterra con due amici, quest'ultimi hanno il compito di ucciderlo all'arrivo, ma Amleto, scoperta la verità sulle intenzioni dei compagni di viaggio, torna indietro. Intanto in Danimarca, Ofelia si è tolta la vita per la morte del padre Polonio e l'amore rifiutato di Amleto. Laerte accusa Amleto della morte del padre e della sorella. Claudio coglie l'occasione per eliminare definitivamente Amleto organizzando un duello con Laerte, e cerca uno stratagemma per ucciderlo. Mette del veleno in una coppa di vino che però sarà bevuta per errore dalla madre di Amleto che morirà. Sia Laerte che Amleto si feriscono con spade avvelenate, ma prima di morire Amleto riuscirà a uccidere Claudio.

La libertà, l'agire responsabile, l'errore fanno da sostrato alla tragedia.

Amleto riflette, sceglie, sbaglia, sospende l'azione, costituendo quello che Nietzsche definisce il gioco scacchistico del dramma, con i suoi intrecci e i suoi inganni.²² L'opera si costruisce proprio attraverso l'agire responsabile di Amleto e gli snodi fondamentali e drammatici sono le conseguenze degli errori dei protagonisti. Il modo in cui Amleto agisce, pensa, riflette, e cioè il modo in cui fa prendere forma al paradigma di libertà in cui è inserita la sua dimensione d'azione, giunge diretto, o poco mutato, fino alla nostra epoca, permettendo una facile immedesimazione nel suo agire. La miglior espressione di questa dinamica di libertà e di agire responsabile la troviamo nel momento in cui Amleto, nel terzo atto, scena terza, trovatosi da solo con lo Zio decide di non ucciderlo e rimandare la vendetta del padre perché l'assassino è in preghiera.

*Amleto: (Vedendo lo zio in preghiera)
Sarebbe ora il momento, mentre prega...
ed ora lo farò... così va in cielo,
ed io son vendicato... Vendicato?...
Questo merita d'esser riflettuto.
Qui c'è un ribaldo che uccide mio padre;
ed io, unico figlio di quel padre,
spedisco quel ribaldo dritto in cielo?...
Questa non è vendetta, è dargli un premio,
una mercede per servizio reso!
Egli colse mio padre appena sazio
di cibo, impreparato innanzi a Dio,
in un momento in cui i suoi peccati
erano ancora in piena fioritura,
freschi al pari di un maggio; e chi lo sa
qual ne sia stato il conto innanzi al cielo?²³*

22 A questo proposito Friedrich Nietzsche a pag.18 de *Il dramma musicale greco*, descrivendo la tragedia antica scrive: "Manca perciò ogni complicazione, ogni intrigo, ogni combinazione sottile e artificiosa, in breve tutto ciò che costituisce le caratteristiche del dramma moderno.

23 http://www.rodioni.ch/busoni/bibliotechina/nuovifiles/amleto_h/testo_03.htm

Il fallimento di Amleto è dettato dalla contingenza e dall'errore, dalla riflessione e dalla scelta. Queste caratteristiche appartengono a un determinato paradigma di pensiero intorno alla possibile azione dell'uomo, e per questo, in quanto paradigma esso è storico. Bisogna quindi sottolineare che solo dal dramma euripideo entra in gioco una psicologia del protagonista carico di dubbi e responsabile delle sue scelte. Su tutti Medea, le cui caratteristiche divengono la base sulla quale costruire ogni personaggio delle tragedie successive oramai tramutate in dramma. Medea ha l'animo lacerato tra razionalità e passione, insicurezza e decisionismo, lei riflette e sceglie. Gli eroi di Eschilo e Sofocle lottavano contro *altro* da loro, in Medea la lotta è dentro di lei, la tragedia si svolge nella sua anima, per prima rivendica un libero arbitrio di fronte all'assenza degli dei, cosicché l'uomo si prepara a diventare artefice del proprio destino. Ora, dopo aver delineato brevemente le caratteristiche del *fallimento drammatico* grazie all'agire di Amleto, analizziamo il *fallimento tragico* attraverso l'agire di Edipo.

I.III Il fallimento tragico: Edipo

Qualsiasi discorso sulla tragedia non può che iniziare chiarificando preliminarmente la dimensione d'azione in cui sono immersi i personaggi tragici e soprattutto gli occhi dello spettatore. Diventa così necessario definire Ἀνάγκη. Per tradurre in italiano un concetto così profondo è necessario da principio distinguerlo dai concetti di “fato” o “destino”. Questi, infatti, tendono a trasmettere un senso di passiva e rassegnata accettazione degli eventi determinati da una specie di Dea bendata che premia e castiga a secondo della fortuna o della sfortuna inserendosi così in un universo di contingenza e possibilità. Per intenderci, Ἀνάγκη non dà le carte al tavolo da gioco, o perlomeno non è solo questo. La migliore traduzione è “Necessità”, nella sfumatura di una “legge di natura”²⁴, espressione di un processo che, pur nutrendosi del libero arbitrio di tanti singoli uomini, è infine di tipo “deterministico”. La tragedia greca è, in un certo senso, nella sua totalità espressione di Ἀνάγκη; Essa ha due modi di manifestarsi: o processualmente, attraverso il continuo agire di “libere scelte” che alla fine mostrano il disegno necessario; oppure attraverso la bocca dell'oracolo che, saltando dei processi, indica a colui che lo consulta un azione futura che ancora non ha compiuto, ma che è destinato a compiere, o meglio, a compiersi. L'oracolo parla la lingua di Ἀνάγκη, tutto ciò che predice dovrà accadere, e nessuno può sfuggire a ciò che è necessario. L'apparizione di questa necessità, che avviene attraverso la bocca dell'oracolo, sarà fondamentale per la definizione del *fallimento tragico*. Concentriamo il nostro sguardo su quella che viene considerata come

²⁴ Senofonte, Memorabili 1.11.1: (EN) Henry Liddell e Robert Scott, ἄναγκη, in A Greek-English Lexicon, 1940

l'esempio della tragedia perfetta: L'Edipo Re di Sofocle.

Riassumiamo in breve la storia di Edipo.

L'oracolo ha predetto a Laio, re di Tebe, che se avrà un figlio dalla moglie Giocasta questi sarà il suo assassino. Così, nato Edipo, viene immediatamente affidato a un servo per essere ucciso. Ma la pietà provata dal servo salva Edipo che viene esposto sul monte Citerone. Da qui viene raccolto da un pastore e portato alla corte di Corinto dal re Polibio che decide di adottarlo facendogli credere di essere il proprio figlio. Alcune voci fanno sospettare Edipo intorno alla sua nascita così da recarsi all'oracolo di Delfi per sapere chi è veramente suo padre. L'oracolo non risponde alla sua domanda, ma gli predice che sarà l'assassino di suo padre e lo sposo di sua madre. Edipo fugge via da Corinto per scongiurare la predizione dell'oracolo convinto che i suoi veri genitori siano appunto Polibio e sua moglie. Fuggendo incrocia Laio e i suoi servi, e si scontra con essi per futili motivi. Ignorando di avere dinanzi a sé il Re di Tebe, il suo vero padre, Edipo uccide Laio e i suoi servi, dei quali soltanto uno riesce a fuggire. Edipo arriva a Tebe, e dopo aver sconfitto la Sfinge, che funestava la città mangiando chi non risolveva i suoi enigmi, occupa il trono rimasto vuoto alla morte di Laio e sposa Giocasta, generando quattro figli, Eteocle, Polinice, Antigone, Ismene. Una terribile pestilenza si abbatte su Tebe: l'oracolo di Delfi fa sapere che essa non cesserà finché non sarà scoperto e punito l'uccisore di Laio. Edipo promette ai Tebani che scoprirà l'assassino e che questi sarà punito, ignorando che il colpevole in questione sia proprio lui. Interrogato l'indovino Tiresia questi tace e solo inseguito alle minacce di Edipo l'indovino indica in lui l'assassino. Edipo non gli crede, apprende da Giocasta i particolari della morte di Laio che non può che collegare all'episodio capitatogli tempo prima. Viene chiamato a corte il servo che si

salvò dallo strage. Intanto muore Polibio, Edipo si rincuora pensando che l'oracolo che lo identificava come l'assassino del padre non si è avverato. Ma a questo punto il vecchio servo gli rivela che Polibo non era in realtà suo padre e che egli stesso, anni prima, lo aveva raccolto sul monte Citerone. Giocasta comprende la verità e, sconvolta, si ritira nella reggia e si suicida impiccandosi. Edipo rientra nel palazzo e si acceca. Ne esce con le orbite insanguinate. Decide di andare via in esilio accompagnato dalla figlia Antigone, cieco e stanco, si fermerà a Colono: qui Edipo, richiamato da una voce misteriosa e dal rombo di un tuono, si addentra nel bosco delle dee Eumenidi. Il suo corpo non sarà ritrovato.

Occorre soffermarsi sulla la reazione di Edipo alle parole dell'oracolo: “*assassino di tuo padre e sposo di tua madre*”, questa è la sentenza della Pizia di Delfi, questa è la voce della necessità, l'espressione di Ἀνάγκη. Come abbiamo detto, da ciò non si può sfuggire, ciò che viene detto, accadrà. Allora perché Edipo non si rassegna all'inevitabile decreto, perché non si immobilizza di fronte all'ineluttabile necessità? Ha forse la speranza di contraddire Ἀνάγκη? Vede un barlume di possibilità nell'uscire vittorioso dal fallimento decretato? No, di fronte alla necessità non c'è speranza né contingenza, essa è una legge di natura. Edipo è senza speranza è un disperato che nonostante tutto va avanti. E' su questo che bisogna soffermarsi per capire il senso del fallimento tragico. Se il fallimento drammatico è in sé frutto di una contingenza in cui il protagonista del fallimento custodisce dentro di sé la speranza di un successo e la responsabilità di un insuccesso come un proprio errore, nel *fallimento tragico* tutto ciò non è concesso: chi fallisce, l'eroe tragico, sa già in principio, con assoluta certezza, che dovrà fallire. Non vi è alcuna speranza che ciò che è stato previsto possa non accadere, è una partita persa in partenza. L'agire successivo al decreto

dell'oracolo appare ora come un'azione senza senso, come un agire insensato dettato dalla fine già decisa. Una necessità a continuare che non trova né senso né significato. Che cos'è questo *sentimento di continuazione*? Quali sono le sue radici? Una risposta la troviamo in quel Dio che viene indicato come il dio della tragedia: Dioniso.

I.III Il sentimento di continuazione: Dioniso e ζωή

La dinamica del fallimento tragico corrispondente all'agire verso un sicuro, consapevole e necessario fallimento, è permeato da un sentimento che possiamo definire *sentimento di continuazione*. Una necessità di continuare nonostante questo continuare non abbia alcun senso: l'agire di Edipo. Questo sentimento di continuazione può essere identificato e meglio compreso attraverso l'immagine della divinità simbolo della tragedia e del teatro, Dioniso. Egli è il Dio che, oltre a essere divinità tragica, per lo stretto legame che ha con la maschera e con il teatro, si mostra anche come divinità di questa continuità. Dioniso nasce, muore, risorge e muore ancora. Il suo nome significa “nato due volte” e viene identificato anche come *Trigonos*, “il nato tre volte”: dal ventre della madre Semele, dalla coscia di Zeus e dalle sue stesse membra dilaniate dai Titani. Ad ogni nascita corrisponde una morte e poi una vita e poi ancora una morte, in un ciclo eterno, piena espressione di quel sostrato di vita non ancora individualizzata che i greci chiamavano ζωή. Kerényi, nel suo *Dioniso*, pone, come Nietzsche, la domanda fondamentale in “che cos'è il Dionisiaco?” Tuttavia cercando di sottrarsi all'identificazione Nietzscheiana del Dionisiaco legato all'ebbrezza e espressione dell'irrazionale, seguita del resto da Erwin Rohde e W. Otto. Kerényi antepone il tratto vitalistico e indistruttibile di tutto ciò che è dionisiaco identificandolo in quella non-vita e vita infinita che è ζωή. Per Kerényi essa è il ciclo infinito ed eterno della natura, la caratteristica di quest'ultima di evolversi e mutare continuamente, morendo e rinascendo ciclicamente, ecco perchè essa viene dal Kerényi sovrapposta alla continua morte e rinascita di Dioniso. La Sapienza Greca, capace di penetrare con le

sole parole nella più intima essenza dell'esistenza, possedeva due termini, che oggi traduciamo entrambi come “vita”, ma che per il greco avevano un significato profondamente diverso l'uno dall'altro: *βίος* e *ζωή*. *Βίος* è la vita nella sua individualità, è qualcosa che riguarda le facoltà intellettive dell'uomo, capace di fargli sentire e intuire una qualità profondamente diversa della *propria* vita. Si tratta della vita delle scelte, di quelle decisioni che fanno dell'esistenza della persona qualcosa di unico e irripetibile, avente un valore proprio e irriducibile, in cui “diventano infatti visibili i contorni, i tratti specifici di una vita ben definita, le linee che distinguono un'esistenza da un'altra: qui “risuona” la *vita caratterizzata*.”²⁵

Βίος è la vita del *principium individuationis*, quel *principium* che ebbe in Apollo, nel dio del sole, l'espressione più sublime e grazie alla quale l'uomo può dire “Io”. E' in *βίος* che si muove e si esprime l'individualità, è la vita che si genera quando questo soggetto viene traghettato al di là dell'indistinto e può finalmente apparire, con senso e significato, scegliere e creare la *sua* vita, è solo in *βίος* che l'io può manifestarsi nella sua individualità. Ad esso si contrappone *θάνατος*, la morte. Se al di là dell'indistinto si trova il regno di *βίος* sulla riva opposta, nell'indistinto stesso, risiede il regno di *ζωή*, la vita considerata senza nessuna caratterizzazione ulteriore e senza limiti,²⁶ unica e senza plurale.

*“ζωή è come il filo su cui ogni singolo bios viene infilato come una perla e che, al contrario di bios, si può pensare soltanto come infinito”*²⁷

25 Karl Kerényi, *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano, 1992, p.18

26 Id. p. 19

27 Id. p. 20

Essa è la vita della natura, ciclica, in continua trasformazione, infinita, dove a regnare solo leggi della necessità. A causa delle sue caratteristiche, a ζωή, si contrappone la non-vita e non la morte, poiché a morire sono solo le singole vite, nella loro particolarità. Prima della vita individuale quindi, della morte, dell'individuo, delle scelte, dei desideri, prima di essere in βίος l'uomo è in ζωή²⁸, nell'indistinto, primissima esperienza, *il cui inizio fu probabilmente avvertito come quando si riprendono i sensi dopo uno svenimento*. Ciò non può essere richiamato alla memoria, neppure una volta rinsaviti. ζωή non ammette l'esperienza della sua propria distruzione: essa viene sperimentata senza una fine, come vita infinita.²⁹ La distanza, fra queste due sfumature di vita, è quella che intercorre tra la tragedia eschilo-sofoclea e quella euripidea. Nella prima vita rappresentata è espressione di ζωή, come anche suggerisce Nietzsche, secondo il quale dietro alle maschere di Edipo, Egisto o di Antigone v'era Dioniso, che per Kerényi è ζωή, con le sue sofferenze: lo spettatore tragico gettava lo sguardo su quell'abisso che doveva per necessità velare. Nella tragedia di Euripide, che porrà le basi per il genere tragico successivo, è rappresentato il velo stesso, dalle sofferenze di Dioniso, dall'espressione di ζωή, prende spazio invece la rappresentazione di βίος. Gli eroi di Euripide sono soggetti singoli, espressione di individualità con una loro psiche e una loro riflessione, con le loro scelte e la loro libertà. Con Eschilo e Sofocle si metteva davanti allo spettatore tragico la natura profonda dell'esistenza che esprimeva quella vita infinita e quel sentimento di continuazione racchiuso nelle sofferenze di Dioniso e nel suo destino di morte e rinascita. Gli eroi tragici, costretti a continuare anche quando non avrebbe alcun senso continuare, compivano il loro ultimo atto di affermazione. Spinti da una

28 E' necessario sottolineare il carattere di compresenza nell'animo umano fra ζωή e βίος; la dinamica di prima e dopo non è espressione dell'evoluzione dell'uomo in generale, quanto la continua scelta di dare forma e senso alla propria esistenza.

29 Id. p. 21

necessità che fonda le sue radici nella più intima essenza della natura, quindi non per scelta né per riflessione, si trovavano costretti ad andare verso il proprio fallimento consci che non vi è altra possibilità se non appunto fallire.

I.IV L'affermazione della vita

Ora, nell'ultimo paragrafo di questo primo capitolo indagheremo ciò che poteva generare la percezione del fallimento tragico in uno spettatore greco del V secolo a. C. così da poter immaginare quale messaggio, insegnamento o suggerimento provenisse dalla tragedia stessa. Abbiamo detto che il *fallimento tragico* è quella particolare dinamica che vede un uomo, conscio del proprio necessario annientamento, continuare inutilmente la sua lotta, *inutile* proprio perché la fine tragica non è semplicemente pronosticata come possibile, ma necessaria. Il *fallimento tragico*, così come descritto, trova affinità con il concetto di *situazione-limite* individuato da Karl Jaspers:

«Situazioni quali quella che io mi trovo sempre in determinate situazioni, che non posso vivere senza lotta e senza dolore, che inevitabilmente mi assumo una colpa, che devo morire, le chiamo situazioni-limite. Esse non si mutano, ma cambiano solo nella loro parvenza; riferite al nostro esserci, sono definitive»³⁰

Situazioni-limite sono quelle situazioni che, nel tentativo di superarle, portano l'uomo inevitabilmente al suo annientamento, al suo “scacco” o “naufragio”. L'agire di Edipo, esemplare del *fallimento tragico*, appare ora sovrapponibile alla *situazione-limite*. Esso viene tradotto da Schelling come l'inutile lotta di un uomo contro la necessità, teso all'affermazione della propria libertà. Ma avendo già sottolineato che il concetto di libertà inteso

30 K. JASPERS, Philosophie, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1956, vol. II, p. 203

dal filosofo tedesco è un concetto prettamente moderno ed estraneo alla cultura greca, resta da capire che cosa allora diviene oggetto di affermazione. Prima di avanzare una possibile risposta è necessario riportare le parole, già sottolineate nel primo capitolo, che racchiudono la coscienza della vita e dell'esistenza posseduta dall'uomo greco e riassunte nella sentenza che il Satiro Sileno dona a Re Mida, così raccontata da Nietzsche ne *La nascita della tragedia*:

«L'antica leggenda narra che il re Mida inseguì a lungo nella foresta il saggio Sileno, seguace di Dioniso, senza prenderlo. Quando quello gli cadde infine tra le mani, il re domandò quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo. Rigido e immobile, il demone tace; finché, costretto dal re, esce da ultimo fra stridule risa in queste parole: 'Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non essere, essere niente. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è morire presto.'»³¹

Queste parole descrivono una vita priva di senso e di significato, colma di dolore e sofferenza, una vita dalla quale appunto, la cosa migliore sarebbe dipartirsene il prima possibile, ma, come anche si chiede Nietzsche: come può una simile concezione dell'esistenza essere propria di quel popolo che così sensibilmente amò la vita? Ed è qui che si esprime il legame fra il fallimento tragico dell'eroe e la vita dello spettatore, fra la sua arte e la sua esistenza, se da un lato Edipo intraprende un'azione senza senso, necessaria

31 Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. Di S. Giametta, Adelphi, Milano, 2009, p. 32

e fallimentare, affermandola pur nel suo orrore, dall'altra parte vediamo lo spettatore greco, conscio dell'insensatezza della vita, derivante dalla verità silenica sull'esistenza, affermare, vivendola, proprio questa vita priva di senso. Un'ultima affermazione di fronte al non senso, quasi a voler affermare l'insensatezza stessa. Ciò che viene detto è un *sì*, nonostante dire “sì” o “no”, non porti alcun cambiamento alla situazione necessaria. Il “naufragio”, “l'annientamento”, il “fallimento” sono condizioni inalterabili che non si possono evitare in alcun modo. Un dire sì alla vita, ultimo lamento di *βίος*, cioè della vita individualizzata, la vita delle scelte e del soggetto, nel suo necessario dilaniarsi in *ζωή*, vita infinita, costituita da sofferenza e necessità. Si afferma la necessità, il sostrato primitivo della natura, che nell'edificio olimpico vede la sua immagine riflessa in Dioniso, Dio del teatro, della tragedia e della continuazione.

CAPITOLO II

Tis pros Beckett ?

Passiamo ora alla seconda parte di quest'elaborato in cui i due elementi individuati nel capitolo precedente, quali *il fallimento tragico* e *il sentimento di continuazione*, verranno ricercati ed evidenziati all'interno dell'opera di Samuel Beckett. Prima entrare nei testi dello scrittore irlandese è necessario sottolineare alcune scelte prese in questa sezione. L'ampia produzione letteraria beckettiana, che passa in rassegna ogni mezzo espressivo allora a disposizione, dalla narrativa, al teatro, dal cinema, alla radio, farebbe di quest'analisi un'impresa titanica. Alla ricerca di chiarezza e precisione, in quest'elaborato ci si sofferma su una parte della sua produzione, in particolare su due opere drammaturgiche: *Aspettando Godot* e *Finale di Partita*. La tesi che mostra le affinità fra la tragedia antica e l'opera di Beckett deve necessariamente individuare all'interno dell'opera dello scrittore quella coscienza intorno alla vita e alla condizione umana racchiusa nelle parole del Sileno, e che fanno di quella stessa coscienza una coscienza tragica dell'esistenza. Le parole del Satiro, che sottolineano la condizione tragica dell'essere umano, trovano voce anche nelle parole dell'Edipo di Sofocle:

«Non essere mai nati è la cosa migliore e la seconda, una volta venuti al mondo, tornare lì donde si è giunti.»³²

Questa coscienza che si trova al fondamento nella tragedia assume un'

³² Sofocle, *Edipo a Colono*, vv. 1224-1225

importanza particolare nell'intera opera di Samuel Beckett che già nel suo saggio giovanile su Proust cita Calderòn: «il più grave delitto dell'uomo è essere nato»³³ e continua osservando che la figura tragica rappresenta l'espiazione del «peccato di essere nato». Anche il narratore di *Da un'opera abbandonata* si mostra senza alcun rimpianto, tranne quello di essere nato, in *Murphy* Neary maledice prima il giorno della sua nascita e la notte in cui è stato concepito, Molloy inveisce contro la madre che lo ha “eiettato” in questo mondo. Dai romanzi alla scrittura drammaturgica questo nucleo fondamentale della poetica di Beckett non muta e in quasi tutte le opere teatrali troviamo, affidata alla voce di uno dei personaggi della *pièce*, la coscienza greca e tragica sulla condizione umana:

Così in *Aspettando Godot*:

VLADIMIRO: *E se ci pentissimo?*

ESTRAGONE: *Di Cosa?*

VLADIMIRO: *Be'...(Cerca) Non sarebbe proprio indispensabile scendere nei particolari.*

ESTRAGONE: *Di essere nati?*³⁴

In *Finale di Partita* Hamm verso il suo *progenitore*:

HAMM: *Maiale! Perché mi hai fatto?*

NAGG: *Non potevo saperlo.*

HAMM: *Cosa? Che cos'è che non potevi sapere?*

NAGG: *Che saresti stato tu. (Pausa) Mi darai un confetto?*³⁵

In *Tutti quelli che cadono*:

TYLER: *Niente signora Rooney, niente, stavo solo*

33 Calderón de la Barca Pedro, *La vita è sogno*, Einaudi, 1980, vv. 110-112

34 Samuel Beckett, *Teatro Completo*, Einaudi-Gallimard, Torino 1999, p. 5

35 Id. p. 113

*imprecando, sottovoce, contro Dio e l'uomo, ma sottovoce, e contro quel sabato pomeriggio in cui, mentre fuori pioveva, il sottoscritto venne concepito.*³⁶

Ognuno di questi personaggi urla la stessa consapevolezza intorno alla condizione umana dell'Edipo di Sofocle, ormai vecchio e in attesa solo della morte. Ognuno di essi è partecipe della verità silenica. La nascita rappresenta un'espulsione da una condizione di gran lunga preferibile all'esistenza. L'universo beckettiano in cui tutti i personaggi sono confinati è infatti un universo di sofferenza costante e in perenne aumento, dove la speranza di soffrire meno non è concessa: ciò che è consentito è solo la possibilità, illusoria, di una stasi, di uno stallo delle cose, che nel loro inevitabile mutare non possono che mutare in peggio. Un'immobilità desiderata così da Clov:

*CLOV: Io amo l'ordine, è il mio sogno. Un mondo in cui tutto sia silenzioso e immobile e ogni cosa al suo posto estremo, sotto la polvere estrema.*³⁷

Così, al contempo, Winnie accoglie con gioia, dopo un'analisi allo specchio, che sul suo viso non ci siano cambiamenti³⁸ e così Vladimiro ed Estragone, di fronte a un'azione che potrebbe dettare un qualsiasi minimo stravolgimento decidono di non-agire, perché *più prudente*.³⁹ Tutti i personaggi beckettiani sentono che la cosa migliore per loro stessi sarebbe non essere mai nati, e continuando a urlare in silenzio la verità silenica, sanno che la *seconda cosa migliore è morire presto*. Tutti infatti cercano e desiderano la morte, vista e immaginata come l'unica possibilità di

36 Id. pp. 138-139

37 Id. p. 117

38 Id. pp. 254-255 “ah, meno male...(altroangolo, come sopra)...meno male...(l'esame è finito, voce normale)...né peggio né meglio...(posa lo specchio)...nessun cambiamento...”

39 Id.11

cessazione della sofferenza, e anche, come in *Aspettando Godot*, la possibilità di un ultimo piacere⁴⁰. Ma anche la speranza di morire ed essere dimenticati pare essere impossibile da raggiungere. Ogni tentativo dei personaggi beckettiani di mettere fine alle proprie sofferenze si risolve in un fallimento, più che tragico, comico; come nelle ultime battute fra Vladimiro ed Estragone, quando, verificando la resistenza della cintola che servirà per impiccarsi, questa si spezza *facendoli quasi cadere*⁴¹ lasciando Vladimiro in mutande. Ma ad aumentare i colori tragici nella poetica di Beckett vi è la consapevolezza che la morte, seppur conquistata, come per esempio dalle teste di *Commedia*, non suggerisce nessun cambiamento verso una condizione migliore ritrovandosi, anche dopo aver *espiato* la vita, a continuare un processo inesauribile. Ora, prima di evidenziare gli elementi tragici in *Aspettando Godot* e *Finale di partita* inquadrriamo in linea generale queste due opere.

40 Id. 11

41 Id. 83

II.II Aspettando Godot e Finale di partita

Aspettando Godot, scritta tra il 9 ottobre 1948 e il 29 gennaio del 1949, tra la fine di *Malone Muore* e l'inizio della stesura de *L'innominabile*, pur essendo l'opera più celebre di Samuel Beckett, e in generale del teatro del Novecento, non ebbe una facile "prima". Pur essendo ormai definitivamente pronta non trovò impresari disposti a rischiare con un testo così innovativo, enigmatico e lontano dai gusti del pubblico. La sfida di Beckett venne però accettata dal regista Roger Blin che allestì l'opera al Theatre de Babylone di Parigi, un vecchio bazar adibito a teatro pubblico, il 9 gennaio nel 1953. Nel primo atto due vagabondi, o come tali rappresentati, Estragone e Vladimiro, si trovano in una strada di campagna accanto ad un albero spoglio. Aspettano un certo Godot, che lì, pur senza nessuna sicurezza, ha indicato il luogo dell'appuntamento. Anche sull'orario non hanno molte certezze così come dell'identità dell'uomo che attendono, Godot, è avvolto dal mistero, ciò che sanno e che quando verrà offrirà loro un luogo per dormire all'asciutto e qualcosa di caldo da mangiare. L'attesa di Godot vede l'apparire di altri due strani personaggi, Pozzo, e Lucky; il primo è un proprietario terriero, il secondo è il suo servitore tenuto al guinzaglio. Lucky, sotto ordine di Pozzo, si mostra capace di pensare a comando e ballare. Dialoghi sconnessi, calci ed ossi rosicchiati costituiscono l'incontro fra questi quattro personaggi. Pozzo e Lucky riprendono il loro cammino e cala la sera. Godot non è giunto all'appuntamento, un ragazzino, che si rivela un suo messaggero, si scusa a nome del padrone per non esser venuto e promette che domani

sicuramente si farà vivo. Il primo atto si chiude con la decisione presa dai due di suicidarsi, ma dopo aver evidenziato l'impossibilità del progetto di morte (per mancanza di una corda), ci rinunciano e rinviando a domani. Pensano di andarsene, ma restano. Nel secondo atto accadono esattamente le stesse cose. Ma alcuni dettagli suggeriscono che il tempo è passato, l'albero infatti, prima composto solo da rami secchi ha ora delle foglie. Giungono ancora Pozzo e Lucky, ma questa volta Pozzo è cieco. Dopo una breve digressione sul concetto di tempo, ancora una volta riprendono il loro cammino. Arriva al calar della sera un ragazzino, anch'esso messaggero e fratello del ragazzo di ieri, porta però lo stesso messaggio, Godot si scusa nuovamente per non essere venuto ma promette che l'indomani apparirà sicuramente. Vladimiro ed Estragone decidono ancora una volta di andarsene ma ancora una volta rinunciano. La recensione immediata di quest'opera resta quella scritta da Vivian Mercier in un articolo apparso sull'Irish Times nel 1956:

“Aspettando Godot è una commedia in cui non accade nulla, per due volte”.

Ed è proprio in questo accadere nulla che si mostra l'assurdo di Beckett, un assurdo che si distanzia dalle connotazioni che invece questo termine assume all'interno delle opere di Ionesco, Adamov o Pinter, in questi infatti il termine assurdo assume le caratteristiche di surreale mentre, almeno in quest'opera di Beckett, ciò che appare è tutto estremamente plausibile: due uomini attendono un terzo uomo che però non arriva. Fine. Estremamente reale e al contempo meta-reale, questo perché se Ionesco, per esempio, mette nel mirino la società borghese occidentale, e quindi un uomo determinato storicamente, socialmente e storicamente, Beckett scavalca la

storia andando a mettere in scena l'uomo nudo spogliato di qualsiasi connotazione politica e sociale. Quello che viene mostrato è l'uomo nella sua pura essenza, portato di fronte a sé stesso, costituito solo dai suoi bisogni elementari e dal sostrato di perenne di sofferenza, questa particolarità dell'opera fa assumere al testo così le sfumature di mito. Lo scenario di plausibilità cambia totalmente in *Finale di Partita*, pur essendo l'opera immediatamente successiva ad *Aspettando Godot* vediamo, su questo punto, una grande differenza. Scritta tra il 1955 e 1957, *Finale di Partita*, nonostante il successo della prima opera teatrale di Beckett, non trovò la strada spianata per la rappresentazione, ed infatti fu messa in scena, ancora una volta, Roger Blin al Royal Court Theatre di Londra, il 3 aprile del 1957. Al suo debutto la *pièce* venne interpretata alla luce degli orrori della seconda guerra mondiale e dei campi di sterminio. Questa lettura storica ha oscurato la sua interpretazione mitica rischiando di far perdere al testo di Beckett la sua universalità. Abbiamo detto che la *plausibilità* presente in *Aspettando Godot* si perde e infatti in quest'opera prendono vita una situazione e dei personaggi estremamente assurdi e surreali. L'ambiente è quello di un «interno senza mobili» illuminato da una «luce grigiastra», con due sole «finestrelle molto alte da terra, con le tende tirate»⁴². «Vicino alla porta, un quadro, appeso con la faccia contro il muro». Una porta immette in una cucina, ma di lì in nessun'altra parte. Questo spazio chiuso è tutto l'universo dell'opera e questo ne fa assumere un'importanza fondamentale perchè rappresenta tutto ciò che resta, dal momento che, come ci fanno capire alcune affermazioni di Hamm e di Clov, al di là del rifugio, non esiste più nulla:

42 Id. p. 87

HAMM: «Fuori di qui è la morte»⁴³

E Clov, guardando col cannocchiale dal finestrino (raggiunto solo con una scaletta):

CLOV: «Zero... zero... e zero».

HAMM: «Niente all'orizzonte?»

CLOV: «Ma che cosa vuoi che ci sia all'orizzonte?».

HAMM: «Le onde, come sono le onde?»

CLOV: Le onde? Piombo.

HAMM: E il sole?

CLOV: Nulla. (..)

HAMM: Ma allora è già notte.

CLOV: No.

HAMM: Allora com'è?

CLOV: È grigio! Grigio! Grigio! (...) Nero chiaro in tutto l'universo!»⁴⁴

CLOV: Insomma «niente si muove, tutto è ... zero! (...) Mortibus»⁴⁵.

Tutto, dall'interno del rifugio all'esterno, è fondamentalmente immobile, anche il tempo pare essersi fermato ed aver subito lo stesso destino di stasi del tutto:

HAMM: «Che ora è?»

CLOV: «La stessa di sempre».⁴⁶

Quest'immobilità è espressa anche dalla fisicità dei personaggi in cui Clov è l'unico ad avere la possibilità di muoversi autonomamente. Ma questa autonomia non lo rende indipendente costringendolo alle dipendenze di Hamm, perchè solo lui conosce la combinazione della serratura della dispensa che contiene il cibo di cui vivono.

43 Id. p. 91

44 Id. p. 103

45 Id. p. 102

46 Id. p. 101

HAMM «Non ti darò più niente da mangiare»,
CLOV: «Allora moriremo».⁴⁷

HAMM: «Perché non mi ammazzi?»
CLOV: «Non conosco la combinazione della
dispensa»⁴⁸

Hanno bisogno l'uno dell'altro: Hamm di essere servito, Clov di avere il cibo.

Questa dinamica di dipendenza struttura i personaggi della *pièce* come ingranaggi di un meccanismo permettendone il lento e continuo processo. Ad essere alla dipendenze di Hamm ci sono anche i suoi genitori, Nagg e Nell, che, senza gambe - le hanno infatti perse in un lontano incidente - si ritrovano a vivere confinati nei bidoni della spazzatura su un fondo di sabbia/segatura. I loro dialoghi esprimono il loro rapporto e le loro memorie, l'unica realtà veramente umana. Un'umanità che si esprima anche nella mortalità di Nell: infatti lei è l'unica che durante la *pièce* riuscirà a conquistare la morte, accolta dagli altri nella piena indifferenza. Anche il titolo dell'opera ci suggerisce una sua particolare lettura: infatti il finale di partita designa l'ultima parte di un incontro scacchistico caratterizzata dall'esiguo numero di pezzi sulla scacchiera, con il Re che diventa, da pezzo di difesa, anche pezzo di attacco. Hamm è il Re di questo finale di partita giunto al termine della sua esistenza. Sulla scacchiera sono presenti anche il suo servitore, Clov, e i genitori di Hamm, Nagg e Nell; la dinamica che si crea fra i protagonisti suggerisce l'interpretazione scacchistica della *pièce* apparendo come un alternarsi di mossa e contromossa. Beckett stesso spiegò:

“Hamm è il re in questa partita a scacchi persa fin

47 Id. p. 126

48 Id. p. 91

*dall'inizio. Nel finale fa delle mosse senza senso che soltanto un cattivo giocatore farebbe. Un bravo giocatore avrebbe già rinunciato da tempo. Sta soltanto cercando di rinviare la fine inevitabile“.*⁴⁹

⁴⁹ La citazione è tratta dal diario delle prove di *Finale di partita* redatto da M. Haerdter, *Materialien zu Becketts «Endspiele»*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968. La messinscena fu diretta dallo stesso Beckett per lo Schiller Theater di Berlino nel 1967.

II.III Essenzialità tragiche in Samuel Beckett

Cosa ha che fare tutto questo con la tragedia greca? Di primo acchito non sembrano evidenti le affinità. Ricordiamo i concetti esposti nel capitolo precedente: abbiamo descritto il *fallimento tragico* differenziandolo dal fallimento drammatico, come quel particolare agire caratterizzato dalla consapevolezza della sua fallimentarietà. Nell'azione di Edipo abbiamo trovato il modello esemplare di questa dinamica, egli, pur consapevole del suo annientamento necessario, e quindi senza speranza di successo, compie una fuga insensata verso la salvezza andando invece verso la conferma del suo fallimento. Nel *sentimento di continuazione* abbiamo ritrovato la forza che sottende a un determinato agire (non dettato da una scelta o da una libertà ma da una costrizione necessaria a continuare ed andare avanti nonostante tutto). Questa forza l'abbiamo vista essere ζωή, cioè quella sfumatura di vita che avevano i greci e che Kerényi lega a Dioniso. Soffermandoci su *Aspettando Godot* e *Finale di partita* vediamo come questa particolare azione fallimentare è intrapresa dai personaggi di Beckett. Cosa stanno facendo Vladimiro ed Estragone? Cosa sta facendo Winnie nel suo mucchio di sabbia? Cosa stanno facendo Hamm e Clov? Vladimiro ed Estragone aspettano un uomo, un certo Godot: la loro salvezza. Ma vediamo che caratteristiche ha quest'attesa. E' un'attesa senza nessuna certezza, nè il luogo dell'appuntamento, nè l'orario, nè l'identità dell'uomo sono conosciuti, è totalmente un'attesa senza senso e come tale è un'azione insensata che giorno dopo giorno, conferma la sua fallimentarietà. Godot non verrà mai, eppure loro continueranno a presentarsi all'appuntamento. L'attesa ha come elemento fondamentale il tempo eppure in *Aspettando*

Godot, così come in *Finale di partita*, il tempo non è presente, e se presente è qualcosa di relativo, come confermano le parole di Pozzo:

POZZO: *(con ira improvvisa). Ma la volete finire di tormentarmi con le vostre storie di tempo? È grottesco! Quando! Quando! Un giorno, non vi basta, un giorno è diventato muto, un giorno io sono diventato cieco, un giorno diventeremo sordi, un giorno siamo nati, un giorno moriremo, lo stesso giorno, lo stesso istante, non vi basta? (Calmandosi.) Partoriscono a cavallo di una tomba, il giorno splende un istante, ed è subito notte. (Tira la corda.) Avanti!*⁵⁰

O ancora

ESTRAGONE: *Sei sicuro che era stasera?*
VLADIMIRO: *Cosa?*
ESTRAGONE: *Che bisognava aspettarlo?*
VLADIMIRO: *Ha detto sabato. Mi pare.*
[...]
ESTRAGONE: *Ma quale sabato? E poi è sabato oggi? Non sarà piuttosto domenica? (Pausa). O lunedì? (pausa) O venerdì?*⁵¹

In *Godot* l'intera pièce è espressione di quell'azione insensata, eppure affermata continuamente, proprio facendo ciò che fanno anche se ciò che fanno è niente. Essi vanno avanti senza nessuna speranza. In *Finale di Partita* questa dinamica appare chiara in uno dei dialoghi fra Hamm e Clov, con queste poche battute, racchiuse in un'immagine semplice e chiara, Samuel Beckett ci mostra e ci esprime appieno il senso e le caratteristiche del *fallimento tragico*:

50 Id. p. 78

51 Id. p. 9

HAMM: *Apri la finestra.*
 CLOV: *Per fare?*
 HAMM: *Voglio sentire il mare.*
 CLOV: *Non lo sentiresti.*
 HAMM: *Anche se tu aprissi la finestra?*
 CLOV: *No.*
 HAMM: *Allora non vale la pena di aprirla?*
 CLOV: *No.*
 HAMM: *(con violenza) Allora aprila! (Clov sale sulla scaletta, apre la finestra. Pausa). L'hai aperta?*
 CLOV: *Sì.*⁵²

Seppure destinata all'inutilità, dal momento che non sentirebbe il mare, Hamm vuole aprire la finestra. Quell' "*Allora aprila*" è l'urlo dell'unica possibile azione dell'uomo, confermare la propria scelta fallimentare. Non c'è speranza di sentire le onde, non c'è la speranza del successo, non c'è proprio la speranza. Ed è proprio questa condizione di disperati che continua a mostrare il profondo legame fra i personaggi di Beckett e gli eroi tragici greci. Ma se con questa azione non possono affermare la libertà poichè inseriti in una dimensione di necessità, così come gli eroi di Eschilo e di Sofocle, che cosa vogliono affermare Hamm ed Edipo? I gli eroi tragici e i personaggi di Beckett affermano la vita, nonostante il suo totale non senso. Giorgio Strehler, che aveva curato la regia di *Giorni Felici*, disse:

“quando nell’allestire Giorni felici io sottolineai, senza una parola in più ma con un accento gestuale, la volontà di vivere ‘fino all’ultimo’ della protagonista, alcuni critici tedeschi sottolinearono questo fatto con grande e insolita meraviglia per questo ottimismo assegnato alla comune e creduta disperazione di Beckett. Ricevetti allora alcune righe da Beckett stesso che mi diceva di essere estremamente curioso e di volere venire a vedere lo

52 Id. pp. 120-121

spettacolo e che, comunque, per lui, in un modo o nell'altro i suoi personaggi vogliono sempre affermare la Vita, aggiungendo: anche se è forse la peggiore delle condizioni possibili”⁵³

Nell'universo di Beckett non c'è spazio per affermare la libertà, perchè non c'è affatto libertà, la dimensione beckettiana è una dimensione di costrizione e necessità a continuare, e sono proprio questi elementi ad aumentare e formare la tensione tragica. Tutti i personaggi sono confinati in una dimensione dalla quale è impossibile allontanarsi; come nel caso di Winnie di *Giorni Felici*, sepolta in un cumulo di sabbia e destinata all'immobilità, oppure altre volte per un motivo imperscrutabile come in *Aspettando Godot*, dove seppur i protagonisti mostrano la voglia di *andare via* quest'atto non viene compiuto:

VLADIMIRO: Allora andiamo?

ESTRAGONE: Andiamo.

Non si muovono⁵⁴

O perché restare è l'unica soluzione, come in *Finale di partita*:

HAMM: [...]Perché rimani con me?

CLOV: Perché mi tieni con te?

HAMM: Non c'è nessun altro.

CLOV: Non c'è altro posto.⁵⁵

⁵³ <http://www.parodos.it/teatro/samuelbeckett.htm>

⁵⁴ *Aspettando godot*. 83

⁵⁵ *Id.* p. 90

Anche in *Atto senza parole* del 1956, il protagonista prova per ben due volte ad andare via, a uscire dalla scena, questa volta è qualcuno o qualcosa, che non appare, a impedire l'allontanamento del protagonista costringendolo a rientrare e a continuare.

*L'uomo riflette, esce a destra
Subito rigettato in scena [...]
L'uomo riflette, esce a sinistra.
Subito rigettato in scena [...]*⁵⁶

Questa dinamica in cui è impossibile allontanarsi, e quindi smettere di continuare, è espressione di quel *sentimento* di cui è costituita la nuda vita: ζωή. In questa dimensione non c'è scelta, né libertà. Continuare non per una scelta, ma per una necessità di natura. L'uomo di Beckett è spogliato della sua cultura, della sua società e della sua storia, è trascinato al fondo della propria essenza, immerso nella nuda vita o vita-infinita. Appare come un animale, e gli animali non si suicidano. L'universo di Beckett è espressione di ζωή. L'assenza, seppur non totale, di βίος, appare al massimo come un ultimo lamento di un uomo morente. Il *principium individuationis* si lacera, come Dioniso dilaniato dai Titani, e si prende il proprio io ed il proprio nome. Come in *Aspettando Godot*:

RAGAZZO: *Lei è il signor Alberto?*
VLADIMIRO: *Sono io.*⁵⁷

Vladimiro ed Estragone non hanno nome, e quando ancora la loro vita esprimeva un qualche significato, ebbero la possibilità di farla finita; ma ora

⁵⁶ Id. p. 169

⁵⁷ Id. p. 42

che *βίος* si è spogliata e si ritrovano nel fondo della vita-infinita non possono più scegliere, così Vladimiro racconta:

VLADIMIRO: *Tenendoci per mano, saremmo stati tra i primi a buttarci giù dalla Torre Eiffel. Eravamo in gamba, allora. Adesso è troppo tardi. Non ci lascerebbero nemmeno salire.*⁵⁸

Mentre in *Finale di partita* l'assenza di significato è chiaramente espressa e confermata da una risata:

HAMM: *Non può darsi che noi... che noi... si abbia un qualche significato?*
CLOV: *Un significato ! Noi un significato!(Breve risata) Ah, questa è buona!*⁵⁹

La dimensione tragica appare nella necessità di farla finita e nell'impossibilità che questa cosa finisca, il tutto contornato da una consapevolezza di insoddisfazione.

Hamm: «Non ne hai abbastanza, tu?»
*Clov: «Certo! Di che cosa?»*⁶⁰

La fine è desiderata, attesa, eppure non arriva. Beckett pare suggerire che non c'è fine, almeno nella dimensione in cui sono immersi i protagonisti delle sue *pièce*, L'assenza di fine non viene, però, immersa in una dimensione di eternità, anzi: la più profonda espressione tragica del teatro di Beckett è che, nonostante ci sia questa continuazione infinita, il tempo passa. Le foglie sull'albero nel secondo atto di *Aspettando Godot* o la gioia di Estragone

58 Id. p. 4

59 Id. p. 104

60 Id. p. 90

nel percepire che il tempo passa velocemente quando ci si diverte o, ancora, il giornaliero controllo dei cambiamenti di Winnie nel suo specchietto, sono l'apparire di un divenire. Non si può non continuare e non si può farla finita. Finire è sempre il primo pensiero, come la rivoltella è la prima cosa che Winnie prende sempre dalla sua borsa:

*WINNIE: (Si volta verso la sala, chiude gli occhi, allunga il braccio sinistro, affonda la mano nella sporta ed estrae la rivoltella. Disgustata)
Di nuovo tu!
(Apre gli occhi, si porta la rivoltella davanti agli occhi e la contempla. La soppesa nel palmo)
Col peso che ha, dovrebbe essere sempre infondo con le ultime cartucce... E invece no. Neanche per sogno.
In su la cima sempre, come il poeta.⁶¹*

Una fine che non si riesce a conquistare, tutto *Finale di partita* è incentrato su questo finire interminabile. L'intera *pièce* è un suo lento disgregarsi, interminabile, che urla la fine da sempre e il contemporaneamente un necessario continuare.

«La fine è nel principio. Eppure si continua»⁶²

Già le prime parole della *pièce* sono un annuncio della fine, della fine di tutto, della fine del finire:

«Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire. I chicchi si aggiungono ai chicchi, a uno a uno, e un giorno, all'improvviso, c'è un mucchio, un piccolo mucchio»⁶³

E così Hamm:

«Basta, è ora di farla finita anche nel rifugio.

61 Id. p. 267

62 Id. p. 121

63 Id. p. 88

*(pausa) E tuttavia esito, esito a...a farla finita. Sì, è proprio così, è ora di farla finita e tuttavia esito ancora a...(sbadigli) ...a farla finita.*⁶⁴

Il tutto è destinato a una fine lenta e sofferente, che tarda ad arrivare, e che forse non arriverà, e se arriverà non andrà meglio. Così come non c'è spazio per la libertà, nell'universo di Beckett, è assente anche la speranza che le cose possano mutare e volgere in un senso migliore e positivo. Il tempo passa, e le cose *seguono il loro corso*, un corso che avanzando peggiora la situazione. Così, se Winnie nel primo atto, è immersa fino al busto nel mucchio di sabbia, nel secondo si ritrova fino al collo, i minimi cambiamenti sono lenti, piccoli passi verso il totale deterioramento. Ogni personaggio pare destinato a morire e a scomparire per decomposizione, non è la speranza a far continuare i personaggi di Beckett, la loro continuazione è qualcosa che va al di là della scelta che, come abbiamo visto, non è presente. Il loro andare avanti è racchiuso nelle ultime parole dell'*Innominabile*:

“Dove sono, non lo so, non lo saprò mai, nel silenzio non lo sai, devi andare avanti, anche se non posso andare avanti, io andrò avanti.”

Il *sentimento di continuazione* si mostra nell'esitazione di Hamm a farla finita, così come nell'attesa senza senso di Vladimiro ed Estragone, oppure ancora nella rivoltella che non spara di Winnie con il suo continuare fino a quando di lei non rimarrà che soltanto una voce in un deserto di sabbia. Sono tutti consapevoli del non senso del tutto e nonostante ciò ognuno di essi afferma ciò che sta facendo, seppur inutilmente: sette volte Vladimiro affermerà ad Estragone che si sta "*Aspettando Godot*." Ma senza illudersi che verrà. Non

64 Id. p. 89

c'è spazio per le illusioni, anzi, tutto ciò che appare distante dalla cruda e insensata realtà in cui sono confinati viene allontanata, come il sogno di Estragone:

ESTRAGONE: *Ho sognato che...*
VLADIMIRO: *Non raccontarlo!*⁶⁵

Beckett porta in scena l'uomo di fronte alla sua condizione, come la tragedia greca. In questa dimensione sono Hamm Clov, Winnie, e tutti i personaggi dello scrittore irlandese. Eroi, che come Edipo, si ritrovano costretti a continuare senza speranza, senza libertà, immersi in una dimensione di necessità, di non senso e sofferenza. La morte non è concessa, è sempre un io che muore, e Beckett non lascia spazio all'individuo (se non al suo ultimo lamento). Il processo è eterno ma non immobile, lentamente e gradualmente il mondo, e loro compresi, si decompongono. Sono tutti in cerca di una salvezza pur sapendo che questa salvezza non arriverà, in fuga come l'eroe di Sofocle dall'inevitabile e, nonostante questo, essi affermano la loro fuga insensata e al contempo necessaria.

⁶⁵ Id. p. 10

II.IV L'altra faccia di Dioniso e Apollo

Quest'ultimo paragrafo del Capitolo II risponde ad una domanda che consegue dalla nostra analisi. Abbiamo evidenziato la presenza della dinamica del *fallimento tragico* e del *sentimento di continuazione* all'intero dell'opera di S. Beckett eppure, nonostante questa profonda affinità con la tragedia greca, le differenze si mostrano più che evidenti. E quindi è giusto domandarsi cosa spinge quella luce che investe la tragedia greca a scomparire lungo i secoli fino ad annullarsi completamente sulla scena beckettiana. Perché quella luminosità che contornava il fallimento di Edipo o di Antigone, colorando il loro annientamento di pathos e senso, si trasforma, pur mantenendone l'essenza tragica, in due uomini che attendono un qualcuno accanto ad un albero? E' lo stesso Beckett che ci indica dove indirizzare le nostre riflessioni per trovare una risposta:

VLADIMIRO: «D'altra parte, a che serve scoraggiarsi adesso, dico io. Bisognava pensarci secoli fa, verso il 1900»⁶⁶

Che cosa ci vuole suggerire Vladimiro? Che cosa è successo verso il 1900? Nietzsche ha messo un punto ad un intuizione di Hölderlin. Se quest'ultimo infatti annunciava la fuga degli dei - *più non son gli dei fuggiti, e ancor non son i venienti* - Nietzsche annuncia la morte di Dio⁶⁷. L'uomo è rimasto da solo.

66 Samuel Beckett, Teatro Completo, Einaudi-Gallimard, Torino 1999, p. 11

67 F. Nietzsche, *La gaia scienza*, aforisma 125, *L'uomo folle*. – Avete sentito di quel folle uomo che accese una lanterna alla chiara luce del mattino, corse al mercato e si mise a gridare incessantemente: “Cerco Dio! Cerco Dio!”. E poiché proprio là si trovavano raccolti molti di quelli che non credevano in Dio, suscitò grandi risa. “È forse perduto?” disse uno. “Si è perduto come un bambino?” fece un altro. “Oppure sta ben nascosto? Ha paura di noi? Si è imbarcato? È emigrato?” – gridavano e ridevano in una gran confusione. Il folle uomo balzò in mezzo a loro e li trapassò con i suoi sguardi: “Dove se n'è andato Dio? – gridò – ve lo voglio dire! Siamo stati noi ad ucciderlo: voi e io! Siamo noi tutti i suoi assassini! Ma come abbiamo fatto questo? Come potemmo vuotare il mare bevendolo fino all'ultima goccia? Chi ci dette la

Abbandonato a se stesso. Così l'uomo resta con le sue sofferenze, senza più luce, senza più nulla a giustificare la sua vita, facendo crollare quell'impalcatura di senso che ordinava la non sensatezza dell'esistenza. Dio, che illuminava di significato la vita, è morto. La sua assenza viene confermata in *Finale di partita*, dove viene cercato senza successo:

HAMM: *Lo spacierai tra un momento. Preghiamo Dio.*

CLOV: *Ancora?*

NAGG: *Il mio confetto!*

HAMM: *Prima Dio!(Pausa).Pronti?*

CLOV: *rassegnato)Pronti.*

HAMM: *(a Nagg)E tu?*

NAGG: *(giungendo le mani, chiudendo gli occhi, recita a precipizio) Padre nostro che sei nei cieli..*

HAMM: *Silenzio! In silenzio! Un po' di contegno!*

Su, cominciamo.(Atteggiamento di preghiera.

Silenzio. Scoraggiato prima degli altri)Allora?

CLOV: *(riaprendogli occhi) Zero assoluto. E tu?*

HAMM: *Un buco nell'acqua. (A Nagg) E tu?*

NAGG: *Aspetta.(Pausa. Riaprendo gli occhi) Un cavolo!*

HAMM: *Che carogna! Non esiste!⁶⁸*

spugna per strusciar via l'intero orizzonte? Che mai facciamo, a sciogliere questa terra dalla catena del suo sole? Dov'è che si muove ora? Dov'è che ci muoviamo noi? Via da tutti i soli? Non è il nostro un eterno precipitare? E all'indietro, di fianco, in avanti, da tutti i lati? Esiste ancora un alto e un basso? Non stiamo forse vagando come attraverso un infinito nulla? Non alita su di noi lo spazio vuoto? Non si è fatto più freddo? Non seguita a venire notte, sempre più notte? Non dobbiamo accendere lanterne la mattina? Dello strepito che fanno i becchini mentre seppelliscono Dio, non udiamo dunque nulla? Non furtiamo ancora il lezzo della divina putrefazione? Anche gli dèi si decompongono! Dio è morto! Dio resta morto! E noi lo abbiamo ucciso! Come ci consoleremo noi, gli assassini di tutti gli assassini? Quanto di più sacro e di più possente il mondo possedeva fino ad oggi, si è dissanguato sotto i nostri coltelli; chi detergerà da noi questo sangue? Con quale acqua potremmo noi lavarci? Quali riti espiatori, quali giochi sacri dovremo noi inventare? Non è troppo grande, per noi, la grandezza di questa azione? Non dobbiamo noi stessi diventare dèi, per apparire almeno degni di essa? Non ci fu mai un'azione più grande: tutti coloro che verranno dopo di noi apparterranno, in virtù di questa azione, ad una storia più alta di quanto mai siano state tutte le storie fino ad oggi!". A questo punto il folle uomo tacque, e rivolse di nuovo lo sguardo sui suoi ascoltatori: anch'essi tacevano e lo guardavano stupiti. Finalmente gettò a terra la sua lanterna che andò in frantumi e si spense. "Vengo troppo presto – proseguì – non è ancora il mio tempo. Questo enorme avvenimento è ancora per strada e sta facendo il suo cammino: non è ancora arrivato fino alle orecchie degli uomini. Fulmine e tuono vogliono tempo, il lume delle costellazioni vuole tempo, le azioni vogliono tempo, anche dopo essere state compiute, perché siano vedute e ascoltate. Quest'azione è ancora sempre più lontana da loro delle più lontane costellazioni: eppure son loro che l'hanno compiuta!". Si racconta ancora che l'uomo folle abbia fatto irruzione, quello stesso giorno, in diverse chiese e quivi abbia intonato il suo Requiem aeternam Deo. Cacciato fuori e interrogato, si dice che si fosse limitato a rispondere invariabilmente in questo modo: "Che altro sono ancora queste chiese, se non le fosse e i sepolcri di Dio?".

68 Id. p. 122

La morte di Dio priva l'uomo della giustificazione fondamentale alla sua vita e alla sua esistenza. Se i greci avevano gli dei ad illuminare di luce la tragedia greca, a Beckett questa luce non è concessa. Così il *fallimento tragico* ed il *sentimento di continuazione* si esprimono in una dimensione di lenta angoscia e di ombre inquietanti. La morte di Dio, pur non facendo conseguire il ritorno degli dei, permette, con la sua assenza, la visione della loro fuga. Soffermiamoci su questo, e partiamo dall'intuizione fondamentale di Friedrich Nietzsche intorno alla tragedia e all'arte con cui apre la *Nascita della tragedia*:

“Avremmo acquisito molto per la scienza estetica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente.”⁶⁹”

Questa riconciliazione periodica, in cui l'apollineo ed il dionisiaco si ritrovano in equilibrio, a parlare l'uno per bocca dell'altro, permette l'apparizione della tragedia. Solo in essa, considerata per questo motivo l'opera d'arte sublime, Apollo e Dioniso coesistono in perfetta armonia. Se in Eschilo e Sofocle quest'equilibrio si esprime chiaramente, con Apollo che lascia intravedere l'abisso, in veste di immagini di sogno e di bellezza, velo necessario del profondo contenuto Dionisiaco, nell'opera di Beckett quest'armonia non pare essere presente. Seppur abbiamo evidenziato un

69 Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. Di S. Giametta, Adelphi, Milano, 2009, p. 22

contenuto Dionisiaco, portatore della verità silenica, e un Dioniso esprimersi nel *sentimento di continuazione*, Apollo non appare con la stessa chiarezza. Il motivo si ritrova in ciò che possiamo considerare una dualità, non solo fra Apollo e Dioniso ma anche in loro stessi, presi singolarmente: l'altra faccia di Apollo si contrappone alla sua essenza di luminosità, bellezza e di armonia. Apollo non è unicamente il dio del sogno, egli è il Dio dello stato onirico, esso è anche la divinità dell'incubo. Friedrich Nietzsche scrive:

“Ma non soltanto le immagini piacevoli e amiche, che egli sperimenta in sé perspicuità totale: davanti a lui passano anche le cose serie, cupi, tristi, tetre, gli impedimenti improvvisi, le beffe del caso, le attese angosciose, insomma tutta la Divina Commedia della vita, con l'inferno, e non solo come gioco d'ombre – giacché anch'egli vive e soffre in queste scene – ma altresì non senza quel fuggevole senso dell'illusione; e forse più d'uno ricorda, come me, di essersi talvolta detto, nei pericoli e nei terrori del sogno, per incoraggiarsi, e con successo: E' un sogno! Voglio continuare a sognarlo!”⁷⁰

Queste parole sembrano descrivere scenari beckettiani, Nietzsche parla di giochi d'ombre e di attese angosciose, dell'*Inferno* (in italiano nel testo del filosofo tedesco) della vita, lo stesso *Inferno* di cui Beckett era un accanito lettore. Apollo è presente in questa veste, non più portatore di luminosità, di sogno e di bellezza, ma di toni cupi e tetri; oltre il sipario al pubblico appare l'incubo. Anche Dioniso subisce nell'universo di Beckett la stessa dinamica di trasformazione, infatti non appare quell'elemento dionisiaco descritto da Nietzsche, non è il Dioniso della perdita felice dell'individualità,

70 Id. p. 23

dell'abbandono verso uno stato d'armonia con la natura più profonda. Dioniso è Zagreo, il cui cuore, salvato dalla furia dei Titani, che hanno divorato il resto del corpo, genererà, inghiottito da Zeus, proprio Dioniso. Egli e la faccia infernale del dio della vita e della vegetazione, il suo legame con Ade e il regno dei morti. Come confermano Eraclito⁷¹ ed Eschilo. Gli dei, nella loro fuga, stanno mostrando le loro spalle, e la loro nuca esprime il lato oscuro della loro essenza. Apollo si mostra nelle immagini di incubo e Dioniso nella sua forma di Zagreo, come Dio sotterraneo ed infernale. L'antico equilibrio, seppur in negativo, mantiene salde le sue strutture, Dioniso e Apollo coesistono nell'opera di Beckett permettendo l'apparizione del tragico e della tragedia, lo spettatore si ritrova di fronte all'antica dicotomia che urla l'essenza contraddittoria e al contempo necessaria dell'esistenza. Hamm, Clov, Vladimiro, Estragone e tutti i personaggi che prendono vita nell'inferno che Beckett mette in scena, rappresentano il residuo dell'agire eroico greco nella possibilità della nostra contemporaneità. La vita e l'esistenza si trova a continuare sotto l'imperativo del fallimento:

*“Ho provato, ho fallito. Non importa, riproverò.
Fallirò meglio.”*

Non si può andare al di là del fallimento, non si può non fallire, ciò che all'uomo è concesso è al massimo un fallire *estetico*, un fallire *meglio*. E così l'uomo procede verso il proprio fallimento nel migliore dei modi possibili. Consapevole dell'inutilità di ogni azione e tuttavia della necessità di compierla. Come Edipo così in Beckett.

⁷¹ Eraclito, *Frammenti*, DK A 123, “Se la processione che fanno e il canto del fallo che intonano non fosse in onore di Dioniso, ciò che essi compiono sarebbe indecente; la medesima cosa sono Ade e Dioniso, per cui impazzano e si sfrenano.”

Conclusioni

Giunti alla fine di quest'elaborato riassumiamo in breve ciò che è stato il nostro percorso. Siamo partiti dalla fondamentale premessa dove attraverso l'immagine di Medusa e Perseo abbiamo evidenziato il rapporto esistente fra tragico e tragedia. L'esperienza dell'indicibile attraverso il suo riflesso, la sua forma indiretta. Così come lo specchio di Atena permette a Perseo di guardare negli occhi l'abisso, senza che questi lo trascini con sé, così l'arte, ed in particolare la tragedia, porta davanti agli occhi dello spettatore la condizione umana con il suo carico di orrore e insensatezza. La rappresentazione indiretta permette la sopportazione di questa visione. Analizzata la relazione fra tragico e tragedia e avendo assunto, in concordanza con Walter Benjamin, l'inesistenza di un' unica essenza del tragico, siamo andati alla ricerca di alcuni punti, di essenze, che nella loro virtuale coordinazione possano formare una *costellazione del tragico*. Abbiamo individuato così il *fallimento tragico* ed il *sentimento di continuazione*. Dopo aver sottolineato il fallimento come necessario esito tragico, quest'assunto ci ha portato alla differenziazione del *fallimento tragico* dal *fallimento drammatico*. Attraverso il differente agire fallimentare di Edipo e di Amleto abbiamo desunto le caratteristiche di entrambi. Amleto è immerso in una dimensione di contingenza e possibilità dove un sostrato di responsabilità soggiace ad ogni azione facendo assumere al suo fallimento delle particolari sfumature, dove il proprio annientamento non è segnato in partenza ma frutto

dell'errore dell'eroe, libero e responsabile nel suo agire. Dopo aver analizzato il *fallimento drammatico* per far apparire in più chiara luce quello *tragico*, abbiamo delineato le caratteristiche di quest'ultimo. Esso si mostra in una dimensione di necessità (*Ἀνάγκη*) dove chi si ritrova a fallire, l'eroe tragico, è già cosciente del suo necessario fallimento, e nonostante ciò, compiendo l'ultimo atto di affermazione, va incontro al suo annientamento, cercando *inutilmente* di sfuggire al suo destino. Abbiamo trovato in Edipo l'immagine esemplare di questa dinamica. Pur sapendo dall'oracolo il suo futuro, il quale gli predice che diverrà *assassino di suo padre e sposo della madre*, Edipo, lontano da ogni forma di rassegnazione, agisce e reagisce (inutilmente), e così, cosciente del necessario fallimento, fugge da esso. Senza speranza, afferma la sua azione insensata, spinto da una necessità naturale a continuare. Questa necessità trova forma nel *sentimento di continuazione* che vede in *ζωή* la sua origine. Abbiamo così passato in analisi il rapporto fra *βίος* e *ζωή* fino a trovare il profondo legame fra *ζωή* e Dioniso. Il continuare della natura, il rigenerarsi nel suo eterno ciclo di vita e morte, lontano da una dimensione di scelta e di possibilità, di contingenza e di speranza, trova perfetta armonia con il destino di Dioniso, il dio nato tre volte, simbolo di morte e rinascita. Il continuare di Edipo pur di fronte al non senso, il suo dire di sì nonostante non si abbia alcun significato e senso nel continuare si mostra come l'ultimo grido possibile di affermazione. L'ultimo grido di *βίος* diretto verso la sua dissoluzione in *ζωή*, l'ultimo lamento di Empedocle mentre precipita dissolvendosi nella lava dell'Etna. Un sì detto all'inevitabile, in una situazione dove dire sì o no non implica un risultato diverso, un sì sussurrato al non senso. Avendo così delineato questi punti della *costellazione tragica*, siamo passati a ricercare questi elementi all'interno dell'opera di Beckett, soffermandoci in particolare su due opere

drammaturgiche: *Aspettando Godot* e *Finale di partita*. Preliminarmente è stato necessario evidenziare la presenza di una coscienza tragica nei personaggi beckettiani, ritrovare nei testi di Beckett le parole che il Satiro Sileno confida al Re Mida: *la cosa migliore per l'essere umano sarebbe non essere mai nati*. Dopo aver posto le basi necessarie per la ricerca di quest'affinità abbiamo concentrato il nostro sguardo sulla presenza del *fallimento tragico* e del *sentimento di continuazione*. Abbiamo ritrovato questi elementi che strutturano la dinamica della tragedia greca, ed in particolare quella eschilo-sofoclea, nelle due opere prese in esame. L'attesa insensata e continuamente affermata di Vladimiro ed Estragone, il loro continuare pur non essendoci alcun senso a continuare, la totale mancanza di libertà, i dialoghi fra Hamm e Clov, la fine desiderata che tarda ad arrivare, costringendoli ad andare avanti in una dimensione di necessità e sofferenza, hanno evidenziato la presenza dei due elementi essenzialmente tragici. Il continuo apporto dei testi di Beckett ha permesso la massima chiarezza ed evidenza della tesi posta. Avendo così trovato e messo in evidenza quest'affinità abbiamo dedicato l'ultima parte di quest'elaborato cercando un motivo alle loro apparenti differenze. Come e perchè si è passati dalla luce greca alle zone di grigio di Beckett? La risposta è stata individuata nella morte di Dio e nella fuga degli degli dei che come conseguenza hanno spogliato letteralmente la tragedia della sua luminosità, così come della sua dimensione di senso e significato, lasciando l'uomo da solo. Abbiamo concluso la tesi mostrando come l'antico equilibrio nietzschiano di *apollineo* e *dionisiaco*, continua a mantenere salde le sue strutture, seppur in negativo. Apollo non si mostra come Dio del sogno, della bellezza e della luce, ma come creatore di immagini tetre e cupe, come dio delle immagini di incubo, e così Dioniso mostra le caratteristiche infernali di Zagreo, lontani dalle caratteristiche del

dio della vita e della gioia, il Dioniso di Beckett mostra le sue affinità con la dimensione di Ade e del regno dei morti. Si è così conclusa la tesi. Il fallimento è stato il termine fondamentale di paragone, l'uomo di Beckett si ritrova come Edipo, e come gli altri eroi tragici greci, a dover fallire, avendo la sola possibilità, del tutto ininfluyente sul risultato, di affermare il proprio fallimento. Un'affermazione giustificata esteticamente sotto l'imperativo di Beckett: *ho provato, ho fallito. Non importa, riproverò. Fallirò meglio.* Non si può non fallire, l'eroe tragico è colui che si fa carico del suo destino d'annientamento e che guardando continuamente negli occhi la Medusa imbocca la strada verso il suo fallimento migliore.

BIBLIOGRAFIA

Karl Kerényi, *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, Adelphi, Milano, 1992

Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. di Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1977

Friedrich Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci e Scritti 1870-1873*, tr. di Giorgio Colli, Milano Adelphi 1991

Jean-Pierre Vernant, *La morte negli occhi*, trad. it. di C. Saletti, il Mulino, Bologna 2013

Samuel Beckett, *Teatro Completo*, Einaudi-Gallimard, Torino 1999

Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, tr. it. di G. Garelli, a cura di F. Vercellone, Introduzione di S. Givone, Torino, Einaudi, 1996

I tragici Greci, Eschilo, Sofocle, Euripide, Ediz. Integrale, Newton Compton Editori, 2010

Apollodoro, *Biblioteca*, Trad. It. di Marina Cavalli, Oscar Mondadori, Milano, 1998

Friedrich Nietzsche, *Scritti su Wagner*, traduzione di Ferruccio Masini e Sossio Giametta, Adelphi, Milano 1979

Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza e Idilli di Messina*, tr. di Ferruccio Masini, Adelphi, Milano 1977

J.-P. Vernant-P. Vidal Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, tr. it. di C. Pavanello e A. Fo, Torino, Einaudi, 1991

G. Garelli, C. Gentili, *Il tragico*, Il mulino, Bologna 2010

Samuel Beckett, *Molloy-Malone muore-L'innominabile*, Einaudi (collana Nuova universale Einaudi) 1996

http://www.rodoni.ch/busoni/bibliotechina/nuovifiles/amleto_h/testo_03.htm

Senofonte, Memorabili 1.11.1: (EN) Henry Liddell e Robert Scott, Ὀνάγκη, in *A Greek-English Lexicon*, 1940

<http://www.parodos.it/teatro/samuelbeckett.htm>

Calderón de la Barca Pedro, *La vita è sogno*, Einaudi, 1980