

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 32, 2021

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Catastrofe: l'albero, la luna e i pantaloni

Catastrophe: the Tree, the Moon, the Trousers

GABRIELE FRASCA

ABSTRACT

Forse la circostanza più sorprendente di En attendant Godot è la sua presunta maturità. Ma è un'impressione ingannevole, dal momento che il testo attualmente a disposizione, e a maggior ragione il cosiddetto "testo rivisto", si è formato solo dopo una serie di tentativi precedenti. Il manoscritto francese originale, in realtà, mostra che l'opera era all'inizio decisamente meno sicura dei propri mezzi. Durante le prove, per fare un esempio, il regista Roger Blin consigliò alcuni tagli per motivi di efficacia teatrale, e a quello stadio della sua carriera drammaturgica Samuel Beckett era decisamente disponibile a imparare da un professionista. Così quando intraprese la prima traduzione inglese, lasciò cadere molti dei passaggi che Blin aveva ommesso. Beckett continuò a rivedere Godot dalla sua creazione nei tardi anni '40 fino agli ultimi anni '80. Per questo la pièce è l'unica che testimonia sia le sue prime esperienze col teatro sia la sua successiva evoluzione come commediografo e regista delle sue stesse opere.

PAROLE CHIAVE: *Samuel Beckett, Aspettando Godot, Roger Blin, Dante*

Perhaps the most striking thing about En attendant Godot is its alleged maturity. But it is a misleading impression, since the text now available, and obviously the "revised text", was established only after a number of versions had been tried out. The original French manuscript shows, in fact, that it was a rather hesitant piece of work. In production, just to give an example, the director Roger Blin advised certain cuts for reason of technical effectiveness, and at that stage in his dramatic career Samuel Beckett was only too ready to learn for a professional. So when he undertook the first English translation, he dropped most of the passages Blin leaves out. Beckett continued revising Godot from its inception in the late 1940s to the late 1980s. It is thus the only play that not only accumulates his early experiences with theatre, but also is later evolution as a playwright and director of his own plays.

KEYWORDS: *Samuel Beckett, Waiting for Godot, Roger Blin, Dante*

AUTORE

Gabriele Frasca insegna Letterature Comparate, Media comparati e Letteratura italiana all'Università di Salerno. Sta curando il Meridiano dedicato a Samuel Beckett. gfrasca@unisa.it

Nel poscritto di una lettera a Pamela Mitchell del 12 gennaio del 1954 Samuel Beckett accennava a un evento che sarebbe avvenuto quella sera stessa, e che testimoniava due passioni, quella per il circo e quella per la *slapstick comedy*, probabilmente condivise con buona parte della compagnia che dal 5 gennaio dell'anno prima stava mettendo in scena con insperato successo *En attendant Godot* nel piccolo Théâtre de Babylone di Jean-Marie Serreau. «Stasera», confidava difatti dopo i saluti di rito alla cara amica americana, «andrò al circo Medrano con Lucky, a vedere Buster Keaton».¹ Che fosse sin dalla giovinezza rimasto colpito dalle straordinarie doti performative del grande comico americano è risaputo, al punto che la collaborazione fra i due da lì a dieci anni, all'epoca ovviamente nemmeno immaginabile, ma che avrebbe segnato il punto di svolta della parabola intramediale della drammaturgia beckettiana, potrebbe col senno di poi apparire di quelle scritte dal destino. Ma che l'autore irlandese fosse riuscito per l'occasione a liberare Lucky dalla sua pena purgatoriale, e dalla corda con cui lo tiene stretto a sé Pozzo, per farsi accompagnare al circo Medrano, è un tassello altrettanto importante del mosaico che si proverà a comporre. Jean Martin, il primigenio Lucky, che segnò quasi indelebilmente il personaggio cominciando sin dalle prove a scuoterne il corpo in un continuo tremito parkinsoniano,² fu difatti il primo di quel «devoto nucleo di attori che sapevano esattamente come lui voleva si facessero le cose» che Beckett, a detta dell'amico editore John Calder,³ costruì intorno a sé un po' alla volta. Proprio come Roger Blin, al quale Suzanne Descheveaux-Dumesnil, la compagna dell'autore irlandese, aveva portato agli inizi del 1950 i dattiloscritti di *Eleutheria* e di *En attendant Godot*, fu senz'altro il capostipite della famiglia via via più numerosa dei fedeli registi beckettiani, e sicuramente uno dei pochi, come ha notato John Fletcher,⁴ ad avere influenzato l'autore irlandese nelle sue future conduzioni, e non solo. I non pochi tagli apportati alla pièce, testimoniati dalla seconda edizione Minuit del 1953 e ancor di più dalla versione inglese, furono accettati da Beckett in buona parte su suggerimento di Blin, così come si devono al regista e attore di Neuilly-sur-Seine, che era stato lanciato giovanissimo da Antonin Artaud, i movimenti circensi imposti a

¹ *The Letters of Samuel Beckett. 1941-1956*, a cura di G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, D. Gunn e L. More Overbeck, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 444. Brani di lettere, citazioni da opere critiche e quant'altro si citeranno solo in italiano. Le traduzioni sono tutte a cura di chi scrive.

² J. KNOWLSON, *Samuel Beckett. Una vita*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2001, p. 454. Una dettagliata descrizione di come Jean Martin fosse capace di mantenere quel tremito «con una costanza e un'abilità, e al contempo una specie di sincerità, straordinarie», si trova in R. BLIN, T. BISHOP, *Dialogue*, in *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*, a cura di T. Bishop e R. Federman, L'Herne, Paris 1976, p. 113. Su come l'attore si fosse consigliato con un'amica medico per quell'incredibile trovata scenica, si veda invece J. MARTIN, *Creating Godot*, in *Beckett in Dublin*, a cura di S.E. Wilmer, The Lilliput Press, Dublin 1992, p. 29.

³ G. BELMONT, J. CALDER, *Remembering Sam*, in *Beckett in Dublin* cit., p. 113.

⁴ J. FLETCHER, *About Beckett: the Playwright and the Work*, Faber and Faber, London 2003, p. 36.

entrambe le coppie in scena, a dispetto di quanto fosse minuscolo il palcoscenico del Babylone, largo non più di sei metri.⁵

Dubbi non ce ne possono essere: la puntigliosa coreografia grazie alla quale, nella regia beckettiana del 1975 allo Schiller-Theater di Berlino, i personaggi giungono a occupare tutte le singole porzioni dello spazio scenico,⁶ non avrebbe probabilmente visto la luce senza le prime formidabili intuizioni di Roger Blin, che era solito attribuire modestamente a se stesso, nei confronti degli autori, nient'altro che un'«attiva umiltà»,⁷ ma che ebbe in realtà da subito le idee molto chiare su come dirigere quella pièce che aveva scelto, preferendola a *Eleutheria* che pure lo aveva colpito, innanzitutto perché richiedeva uno sforzo economico minore, ma anche per le sue indubbie caratteristiche innovative,⁸ solidamente centrate però nelle convenzioni delle diverse tradizioni dello spettacolo. Non solo difatti vi aveva trovato «una gran quantità di senso irlandese dello humour», al quale Blin era particolarmente sensibile, come avrebbe scoperto lo stesso Beckett durante le prime chiacchierate, ma aveva anche compreso da subito quanto sarebbe stato sbagliato puntare sulla lettura tragica di un'opera che, come avrebbe successivamente testimoniato a McMillan e Fehsenfeld, gli era apparsa invece particolarmente «attiva [...], una specie di western», e in quanto tale per davvero all'altezza del «teatro della crudeltà» al quale ancora sentiva di richiamarsi.⁹ E per quanto Blin, nelle interviste a caldo, come per esempio in quella rilasciata ad «Arts, Spectacles» il 13 luglio del 1953, si divertisse a ridurre il rapporto che si era stabilito con l'autore irlandese, di cui era più giovane di un solo anno, a una sorta di semplice «solidarietà fra magri»,¹⁰ il loro incontro fu a dir poco determinante per rendere un evento di portata mondiale un testo che era nato drammaturgico probabilmente solo per aggirare l'impasse in cui Beckett, ancora una volta, e malgrado il salutare cambio di lingua, si era andato a ficcare con la sua narrativa. Come ebbe a dire lo stesso autore nell'intervista non firmata, perché in realtà presa da diverse fonti, offerta poco prima di morire come omaggio all'amica costumista Jocelyn Herbert (che fu compagna di un altro dei fedeli

⁵ M. BRYDEN, *Preface*, in S. Beckett, *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 2010, p. IX.

⁶ Beckett, si sa, da regista della pièce non solo era solito richiedere agli attori una precisa coreografia dei movimenti, che comprendeva anche un paio di passeggiate a braccetto lungo l'intero palco, quasi come se dovessero perimetrarlo, ma arrivava addirittura a contare i passi delle continue separazioni e riunioni di Estragone e Vladimiro, che a sua detta dovevano apparire come se fossero tenuti insieme da un elastico. Si veda J. KNOWLSON, D. McMILLAN, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 1993, p. 102.

⁷ P. MÉLÈSE, *Beckett*, Seghers, Paris 1966, p. 147.

⁸ R. BLIN, T. BISHOP, *Dialogue* cit., p. 110. La circostanza è confermata anche da J. MARTIN, *Creating Godot* cit., p. 26.

⁹ D. McMILLAN, M. FEHSENFELD, *Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director*, John Calder, London 1988, p. 69.

¹⁰ J. FLETCHER, *About Beckett* cit., p. 148.

registi beckettiani, George Devine), se da narratore aveva finito col rivolgersi al teatro, lo aveva fatto «come altri si rivolgono alla luce». Per Beckett, insomma, *En attendant Godot* era stato, rispetto alla «tetraggine di un romanzo», un vero e proprio «allegro», che per quanto destinato, in virtù del suo prolungato sistema di pause, a interrompersi sin da subito, non avrebbe mai tardato a ricominciare.¹¹ Per quanto possa apparire singolare, persino la patente claustrofilia della pièce, e la cattiva infinità che include persino ogni eventuale replica nelle sue strategie ossessive, era stata una vera e propria passeggiata all'aria aperta, per un autore che aveva appena usato in *Malone meurt* la forma romanzo per tumularvi l'ultimo personaggio ancora degno di un nome.

Non è un caso del resto che sia toccato proprio a due improvvise accensioni drammaturgiche punteggiare la «frenesia di scrivere»¹² che aveva colto Beckett a guerra finita, ed è indubbio che queste segnalino dei veri e propri salti di livello nelle sue complessive strategie autoriali, a partire da quelle presupposte narrative. Se dunque *Eleutheria*, scritta di getto fra il 18 gennaio e il 24 febbraio del 1947, fa da spartiacque fra le prime narrazioni in francese tutto sommato ancora tradizionali (le quattro novelle e il romanzo *Mercier et Camier*) da una parte e la lingua via via più performativa e oraleggiante di *Molloy* e *Malone meurt* dall'altra, e se *En attendant Godot* giunge a separare queste ultime dall'esplicita vocalizzazione necessaria per eseguire *L'Innommable* e i successivi *Textes pour rien*, allora non si tratta di seguire la parabola di un autore che va verso il teatro perseguendo il mito tutto pirandelliano dei personaggi che si rappresentano da soli, ma di scoprire come la svolta beckettiana abbia cominciato progressivamente a erodere la tenuta stagna dei presunti generi tradizionali, come forse per primi capirono i funzionari del Terzo Programma radiofonico della BBC, che già il 9 settembre del 1955, prim'ancora di proporre a Beckett la stesura di un radiodramma, mandarono in onda un cospicuo estratto da *Watt*, aprendo così la strada alle successive straordinarie performance attoriali di Patrick Magee dai romanzi di Beckett. Sta di fatto che *En attendant Godot*, la cui prima stesura fu altrettanto scritta di getto su un unico quaderno fra il 9 ottobre del 1948 e il 29 gennaio del 1949, se giunse dopo più di quattro mesi di pausa dalla fine di *Malone meurt* (30 maggio 1948), che è un intervallo relativamente lungo in un periodo in cui il suo autore sembrava passare da un progetto all'altro senza soluzione di continuità, precedette in realtà di solo due mesi l'inizio del flusso travolgente, per certi versi persino di più di quello di *Lucky*, che anima *L'Innommable* (29 marzo 1949). A fare però del salto di livello determinato dalla stesura della pièce

¹¹ C. COURTNEY, *Jocelyn Herbert: A Theatre Workbook*, Art Books International, London 1993, p. 219.

¹² L'espressione, divenuta poi canonica per contrassegnare l'esplosione creativa cui fu soggetto l'autore irlandese dal 1946 al 1953, la usò per primo lo stesso Beckett in un colloquio con Lawrence Harvey. Si veda J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 419.

un'autentica strada senza ritorno contribuì naturalmente ciò che a *Eleutheria* non era, e non sarebbe più, accaduto (almeno fino a quando Beckett fu in vita): la sua messa in scena.

James Knowlson ricorda come Beckett e Suzanne fossero rimasti favorevolmente colpiti dalla regia di Roger Blin della *Sonate des spectres (Spöksonaten)* di Strindberg, che l'attore da poco divenuto anche regista aveva messo in scena a partire dal 23 ottobre del 1949 al teatro Gaité-Montparnasse, di cui risultava persino proprietario e direttore, sebbene non fosse altro che un prestanome per l'attrice greca Christine Tsingos e suo marito, che non avendo la nazionalità francese non avrebbero mai potuto ottenere la licenza d'acquisto.¹³ La fedeltà mostrata al testo, e il particolare che il teatro fosse mezzo vuoto, suggerisce John Fletcher,¹⁴ avevano dunque convinto Beckett a puntare su un regista di cui non ignorava la passata amicizia con Artaud, che nemmeno gli ultimi tormentati anni di vita del grande attore e drammaturgo aveva potuto scalfire. Blin, che era alla ricerca di materiale nuovo, e si era già confrontato col teatro irlandese portando sulle scene il 25 maggio del 1949 la versione francese di *The Moon in the Yellow River* di Denis Johnston, reagì positivamente, come già si è accennato, a entrambi i copioni, e il suo apprezzamento aumentò non poco dopo che ebbe la possibilità di conoscere l'autore. Dal momento però che *En attendant Godot*, su cui Blin aveva infine deciso di concentrarsi, non aveva incontrato i favori di Christine Tsingos, fu necessario per il regista mettersi in cerca tanto delle necessarie sovvenzioni quanto del teatro dove poter mettere in scena la pièce. Le ristrettezze degli anni immediatamente successivi alla guerra rendevano una simile impresa particolarmente difficile, e probabilmente l'intero progetto si sarebbe risolto in un nulla di fatto senza l'intervento del Ministero dell'Educazione che stanziò, per intercessione del poeta e commediografo Georges Neveux, fortunatamente allertato dallo stesso Blin,¹⁵ la somma (relativamente modesta) di 500.000 vecchi franchi.

Ora, per quanto possa apparire strano, e per tornare a riflettere sull'intreccio di generi che si sta provando a disegnare, fu in verità l'attenzione suscitata dalla prosa narrativa beckettiana a garantire un destino alla pièce, che avrebbe poi di suo com'è noto ampiamente contribuito al relativo successo dei romanzi francesi. Il contratto difatti per questi ultimi era stato firmato da Beckett il 15 novembre del 1950, e dunque mentre la questione *Godot* restava in pieno stallo. Jérôme Lindon, d'altra parte, il coraggioso proprietario delle Éditions de Minuit che ammirava profondamente l'autore che riteneva di avere scoperto, aveva avuto modo di leggere la pièce a *Molloy*

¹³ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., pp. 452-453.

¹⁴ J. FLETCHER, *About Beckett* cit., p. 6.

¹⁵ R. BLIN, T. BISHOP, *Dialogue* cit., p. 111.

appena dato alle stampe, e si offrì immediatamente di pubblicarla, e non solo. Si adoperò difatti anche perché una sua versione opportunamente ridotta potesse essere trasmessa dal Club d'Essai de la Radio Française, facendo personalmente pressione sul suo direttore, Michel Polac, che aveva un tempo lavorato per Minuit.¹⁶ La trasmissione, registrata il 17 febbraio del 1952, contribuì non poco a risvegliare l'interesse per la pièce, che ottenuta la sovvenzione ministeriale, ebbe però bisogno di un ulteriore sforzo economico, di cui si fece generosamente carico per la maggior parte l'allora giovanissima Delphine Seyring.¹⁷ Firmato finalmente un contratto col Théâtre de Poche, che prevedeva la messa in scena per il settembre del '52, partì immediatamente la macchina editoriale per la pubblicazione del testo, che nel frattempo Beckett aveva già provveduto a rivedere una prima volta, come si evince da una lettera inviata il 26 febbraio a Lindon.¹⁸ Saltato all'ultimo momento l'accordo col Théâtre de Poche, si fece fortunatamente avanti Jean-Marie Serreau, che essendo prossimo al fallimento del Théâtre de Babylone a causa dei troppi debiti, come ricorda lo stesso Blin,¹⁹ decise di provare a chiudere in bellezza con un'operazione che tutti, a partire dallo stesso autore della pièce, ritenevano che avrebbe retto non più di poche serate. Fu questo il motivo per cui la pubblicazione, apparsa nell'ottobre del 1952, finì con l'anticipare la messa in scena, prim'ancora insomma che le prove, alle quali Beckett partecipò assiduamente, insegnassero all'autore quanto sia decisamente più mobile, e per suo stesso statuto mai definitivo, il testo teatrale. Come avrebbe scritto dodici anni dopo un Beckett decisamente più smaliziato a un altro amico editore, Siegfried Unseld della Suhrkamp, la lezione gli era bastata: non avrebbe mai più acconsentito di dare alle stampe un testo teatrale prima di averlo messo alla prova della scena.²⁰

Eppure malgrado il coinvolgimento di Beckett durante le prove, che sarebbe da quel momento in poi divenuto addirittura di prammatica nelle messe in scena parigine come in quelle londinesi (con la sola eccezione del primo allestimento di *Waiting for Godot* dell'allora giovanissimo Peter Hall), per non parlare (a partire però dagli anni Sessanta) di quelle berlinesi, qualcosa in quella pièce che aveva riscosso, pur fra le inevitabili polemiche, un consenso pressoché unanime e praticamente sin

¹⁶ S. WELLER, *Beckett's Last Chance: Les Éditions de Minuit*, in *Publishing Samuel Beckett*, a cura di M. Nixon, The British Library, London 2011, p. 118. Beckett, da parte sua, avrebbe esplicitamente riconosciuto il ruolo svolto da Lindon per il successo dell'intera operazione in una lettera dell'8 gennaio 1953 stranamente non pubblicata nel secondo volume dell'epistolario. La si legge invece in A. SIMONIN, *Les Éditions de Minuit 1942-1955: Le devoir d'insoumission*, IMEC, Paris 2008, p. 304.

¹⁷ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 453.

¹⁸ *The Letters of Samuel Beckett. 1941-1956* cit., p. 329.

¹⁹ R. BLIN, T. BISHOP, *Dialogue* cit., p. 111.

²⁰ *The Letters of Samuel Beckett. 1957-1965*, a cura di G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, D. Gunn e L. More Overbeck, Cambridge University Press, Cambridge 2014, p. 598.

da subito²¹ continuava ad andare storto. E per capire che cosa fosse, bisogna tornare alla lettera a Pamela Mitchell da cui abbiamo cominciato, e ridare la parola direttamente a Beckett per fargli raccontare una delle rare occasioni in cui si era mischiato al pubblico per andare ad assistere alla pièce. «L'ultima volta che sono andato», scriveva, «sono scivolato sotto la sedia. I pantaloni non sono cascati giù nel finale. Un incidente tecnico. La cosa mi ha ucciso».²² Già: i pantaloni di Estragon, la didascalia al riguardo è perentoria, alla fine del secondo atto della pièce devono cadergli intorno alle caviglie, non appena questi, per provarne la resistenza, si sfila la corda che gli serve da cintura. Non si prefiggono difatti i due protagonisti di impiegarla per impiccarsi all'albero che costituisce l'intero *décor* teatrale, per uscire (e proprio col tentare di rimanervi per sempre) una volta per tutte di scena? La corda, si sa, tirata dai due, com'è lecito attendersi quando a farlo è una coppia consolidata, si spezza, ed Estragon dovrà rimanere per un po' inconsapevole del suo inatteso *déshabillé*, giusto per consentire a Vladimir di ripetere per tre volte quella che, con la conclusiva improvvisa sottolineatura d'intonazione che manda all'aria di già la muta ortografia del libro a stampa (e prim'ancora che l'interpunzione de *L'Innommable* la mandasse letteralmente per le terre), può essere considerata la penultima battuta della pièce, e la prolessi a moto inverso dell'imminente sipario: «RE-lève ton pantalon» (p. 134).²³

²¹ Per limitarsi alle sole recensioni apparse sui principali organi di stampa e sulle riviste più significative nei primi dieci giorni, basti pensare che il 7 gennaio Sylvain Zegel su «Le Figaro» dichiarava senza mezzi termini di aver assistito alla nascita di un vero autore, due giorni dopo su «Combat» Marcel Capron definiva l'opera di una «sconvolgente umanità», il 14 gennaio su «Le Figaro littéraire» Jacques Lemarchand esordiva confessando di aver non solo visto e rivisto, ma addirittura letto e riletto la pièce, e quello stesso giorno su «Le Monde» Robert Kemp, pur definendola un lavoro privo di genio, si stupiva del fatto che non ci si annoiasse a guardarlo, e di provare per l'opera una strana simpatia. Il giorno dopo, quasi a sintetizzare i due partiti che si erano nel frattempo formati sulla pièce, e che si sarebbero scontrati da lì a qualche giorno in una delle repliche più turbolenti mai andate in scena nel piccolo Théâtre de Babylone (non più di 220 posti a sedere), sarebbero apparse la netta presa di posizione a favore di Jacques Audiberti su «Arts» («un'opera perfetta che merita un trionfo») e la stroncatura un po' livida di Gabriel Marcel su «Les Nouvelles littéraires» («non c'è pressappoco niente che assomigli a ciò che noi d'abitudine chiamiamo teatro»). Si veda *Dossier de presse. En attendant Godot de Samuel Beckett (1952-1961)*, a cura di E. Derval, 10/18, Paris 2007, pp. 37-66. Se queste furono le prime reazioni della critica, era inevitabile che prima o poi accorresse a trasformare il successo in un trionfo il cosiddetto pubblico snob (J. MARTIN, *Creating Godot* cit., p. 30).

²² *The Letters of Samuel Beckett. 1941-1956* cit., p. 444.

²³ Tutte le citazioni dall'originale francese si riferiscono all'edizione, ulteriormente rivista dall'autore (rispetto a quella del '53 che già correggeva ampiamente la *princeps* del '52), pubblicata da Minuit nel 1970. Va comunque segnalato che in *Théâtre I*, apparso sempre per Minuit nel 1971, vi sono ulteriori correzioni che non sono finite a testo nelle successive ristampe della versione "canonica" della pièce; così come si trovano importanti varianti del testo francese nelle due edizioni trilingui pubblicate da Suhrkamp nel 1963 e nel 1971. Per l'intera questione si veda D. VAN HULLE, P. VERHULST, *The Making of Samuel Beckett's En attendant Godot / Waiting for Godot*, Bloomsbury, London 2017, pp. 76-113 e 134-145.

Su quella faccenda dei pantaloni Beckett proprio non voleva sentire ragioni. Già in una lettera a Roger Blin del 9 gennaio del '53, e dunque a prima ancora calda, l'autore, che aveva mandato ad assistervi la compagna Suzanne,²⁴ così rimproverava il regista, col quale ancora a quella data intratteneva un rapporto formale:

C'è una cosa che mi contraria, le brache [*usa il termine familiare froc*] di Estragon. Ho chiesto naturalmente a Suzanne se cadono bene. Mi ha detto che restano a metà strada. Ciò non deve accadere, è del tutto inappropriato. Lui non ci sta proprio pensando in quel momento, e non si rende conto che sono cadute. Quanto alle risate che potrebbero accompagnare la loro caduta completa, a discapito di quel commovente quadro, non ho assolutamente nulla da obiettarvi, saranno dello stesso ordine delle precedenti. Lo spirito della pièce, nella misura in cui ne ha uno, è che non c'è nulla di più grottesco del tragico, e occorre esprimerlo fino alla fine, e soprattutto alla fine. Ho un mucchio di altre ragioni per volere che questo gioco di scena non sia eluso. Sia soltanto così gentile da ristabilire il tutto com'è richiesto nel testo, e come abbiamo sempre previsto nel corso delle prove, così che i pantaloni cadano del tutto, attorno alle caviglie. Le potrà sembrare stupido, ma per me è capitale.²⁵

Che cosa possiamo dedurre da una reazione così risentita, provando se mai a divinare quale potesse essere quel «tas d'autres raisons» cui l'estensore della lettera parrebbe rimandare come mero ricalco retorico? Innanzitutto il fatto da non sottovalutare che, grazie all'assidua frequentazione delle prove, in virtù della quale l'autore aveva provveduto a modificare il suo testo,²⁶ non ci sarebbe stata da quel

²⁴ Beckett lo sappiamo seguiva tutte le prove, e di sicuro non mancava mai alla generale, ma non riusciva a reggere lo sforzo emotivo del debutto. Toccava dunque a Suzanne presenziare all'evento e poi farne dettagliata relazione al compagno.

²⁵ *The Letters of Samuel Beckett. 1941-1956* cit., pp. 349-350.

²⁶ Fra i primi a segnalare (sin dal 1972 della prima edizione ridotta del saggio che tra poco citeremo) la questione di quanto Beckett avesse finito col modificare il suo testo durante le prime prove di *En attendant Godot*, John Fletcher e John Spurling hanno dunque con forza ribadito quanto la frequentazione con Roger Blin sia stata significativa per l'autore irlandese e per lo sviluppo della sua successiva drammaturgia (J. FLETCHER, J. SPURLING, *Beckett: The Playwright*, Methuen, London 1978, pp. 56-57). Aver dedicato all'attore e regista di Neuilly-sur-Seine la successiva *Fin de partie*, la cui stesura fu decisamente più travagliata (ma fornì un testo letteralmente pronto per andare in scena), fu dunque per Beckett un modo per riconoscere esplicitamente il proprio debito. Quanto a *En attendant Godot / Waiting for Godot / Warten auf Godot*, fra «varianti testuali» e «varianti per la scena» (senza contare quelle che potremmo definire le «varianti di traduzione»), si può tranquillamente affermare che Beckett abbia poi continuato a revisionare il testo fino agli ultimi anni Ottanta (D. VAN HULLE, P. VERHULST, *The Making of Samuel Beckett's En attendant Godot / Waiting for Godot* cit., p. 38). Il che vuole anche dire che persino il cosiddetto «testo rivisto» (della versione inglese) pubblicato da Knowlson e McMillan non può in alcun modo ritenersi definitivo. Il testo teatrale ha del resto da sempre mostrato come i due principi cardine della filologia positivista, il concetto di «originale fededeigno» e quello di «ultime volontà dell'autore», fossero in aperta reciproca contraddizione. E un autore equilingue come Beckett non può non rendere, nella disseminazione linguistica, una simile contraddizione addirittura esplosiva.

momento in poi pièce di Beckett che non sarebbe nata armata come Minerva dal cervello di Giove, almeno per quanto riguarda le indicazioni di regia, così puntigliosamente descritte nelle didascalie da dare l'impressione di avere in verità a che fare con una forma del tutto nuova di scrittura teatrale, che si potrebbe al momento definire "opera per la scena con regia implicita". Poi, naturalmente, che i costumi svolgono nel teatro beckettiano un ruolo imprescindibile, non solo perché rivelano al primo colpo d'occhio la natura del personaggio (si pensi alla loro minuziosa descrizione in *Krapp's Last Tape* o in *Happy Days*) o esaltano piuttosto l'illuminotecnica (*Come and Go*, *Rockaby*) e la sonorizzazione (*Footfalls*) della pièce, ma soprattutto perché rappresentano, per chi li indossa, un primo livello di consapevolezza della propria condanna alla messa in scena. Se tutti i personaggi beckettiani provano prima o poi il risentimento del medium, cioè l'esplicita sensazione di essere letteralmente intrappolati in una pièce, è innanzi tutto perché sentono, come Estragon fa con le scarpe, l'estraneità, persino la violenza, degli abiti che indossano: «Voilà l'homme tout entier», commenterà Vladimir quando il compagno si sarà finalmente riuscito a liberare delle scarpe che gli danno il tormento, «s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable» (p. 12). C'è dunque una colpa del corpo che l'abito punisce, come fanno le cappe («oh in eterno faticoso manto!», *Inf.* XXIII 67), che avvolgono gl'ipocriti, denunciati per quelli che sono dal loro stesso etimo, nella sesta bolgia dell'inferno? In qualche modo sì: nel togliersi le scarpe, nel gettar via il proprio cappello, Estragon e Vladimir cercano disperatamente di mettere allo scoperto il corpo dell'attore. È forse quella la loro unica possibilità di fuga.

Quei pantaloni, però, devono andare giù per un altro motivo,²⁷ addirittura capitale, perché è proprio in quel gioco di scena che risiede lo scioglimento dell'intreccio, vale a dire niente meno che la catastrofe della tragedia arcaica, poi divenuta classica,²⁸ cui era affidato il compito di rilasciare il grano di senso che, dall'immersione nell'eccezionalità dei protagonisti e dei fatti rappresentati, avrebbe dovuto garantire

²⁷ La questione dei pantaloni, a dar credito a un'intervista rilasciata da Jean Martin al «Magazine littéraire» nel giugno del 1986, si era posta durante le prove, nel momento in cui l'interprete di Estragon, Pierre Latour, s'intimidì particolarmente alle risate fragorose di due lavoratori del teatro durante la faticosa scena finale. Per questo motivo la sera della prima non li fece cadere fino alle caviglie, come richiesto dal testo. C'era però anche un problema pratico, al di là della pudicizia dell'attore, perché non sempre i pantaloni cadevano nel modo in cui era previsto. Alla fine, nemmeno fosse Molloy con le sue famigerate «pietre da succhiare», Latour ovviò al problema riempiendo di ciottoli le tasche dei pantaloni. L'episodio è riportato da J. FLETCHER, *About Beckett* cit., pp. 188-189.

²⁸ Recentemente è stata ritrovata la copia dell'edizione scolastica del *Macbeth* usata da Beckett a sedici anni alla Portora Royal School di Enniskillen. Al di là delle varie annotazioni presenti, vi è un appunto di mano del giovanissimo Beckett nella pagina del titolo, che comincia con il disegno della piramide di Freytag (che altri chiamano "arco drammatico") e poi riporta tutte le fasi della tragedia, dall'iniziale «exposition» fino, appunto, alla conclusiva «Catastrophe». Si veda D. VAN HULLE, P. VERHULST, *The Making of Samuel Beckett's En attendant Godot / Waiting for Godot* cit., p. 24,

l'ordinario rifluire nella quotidianità del collante comunitario. Beckett, è fin troppo evidente, forte non solo dei suoi studi shakespeariani ma soprattutto della sua clamorosa passione per il teatro dell'*âge classique*, fuoriesce dai limiti del dramma borghese con un'applicazione delle unità aristoteliche così pedissequa, e letterale, da divenire di già il rovesciamento stesso delle convenzioni sceniche della sua epoca.²⁹ E quale sarebbe questo senso, «l'esprit de la pièce», a detta dell'estensore della lettera? «Que rien n'est plus grotesque que le tragique», certo;³⁰ ma soprattutto che questo concetto va espresso fino alla fine, «et surtout à la fin», quando insomma la catastrofe, nel suo passaggio di consegne, rivela persino nella tragedia classica la presenza implicita degli spettatori, sempre fra l'altro durante la rappresentazione sollecitati dal coro a riposizionare i sensi. Per quale altro motivo Vladimir sarebbe indotto a ripetere due volte con voce neutra l'invito a tirare su i pantaloni, prima di esplodere nell'accentuazione espressiva segnalata? Ciascuno di noi si comporterebbe in tal modo se in presenza d'altri cercasse di richiamare discretamente l'attenzione di un amico che ha qualcosa fuori posto nel vestiario. Come prima cosa difatti glielo segnalerebbe a mezza voce, salvo poi innalzare spazientito il tono nell'accorgersi che tutti, tranne chi di dovere, si sono resi conto dell'imbarazzante trascuratezza, e ne ridacchiano di già. È dunque la presenza degli spettatori, come in ogni catastrofe, che sta in quel momento percependo Vladimir? Sicuramente sì, soprattutto se si allega a motivare questo «jeu de scène» una pièce di oltre trent'anni dopo, quella che per l'appunto innalza l'espedito a titolo, *Catastrophe* (1982), in cui nel finale il muto protagonista, disposto opportunamente sul palco dal regista e dalla sua assistente sotto uno scroscio di applausi remoti, «relève la tête» e, per l'appunto, «fixe la salle».³¹

In quel preciso momento di *En attendant Godot*, allora, e Vladimir ne è consapevole più dell'intontito Estragon, alla posizione che hanno assunto in scena (che è la replica esatta di quella che chiude il primo atto, ed è la replica che dovrà replicare

²⁹ Il primo a rendersene conto fu il vecchio amico Georges Pelorson, diventato Belmont dopo la guerra a causa della sua compromissione col governo di Vichy (Beckett, malgrado avesse partecipato alla Resistenza e fosse stato perseguitato dalla Gestapo, rimase comunque in buoni rapporti anche dopo la guerra con quello che era stato il suo unico allievo all'École normale supérieure nel 1929). Su «La Table ronde» del 1° febbraio 1953, in un saggio intitolato non a caso *Un classicismo ritrovato*, Georges Belmont faceva difatti notare che le unità aristoteliche, più che essere rispettate, erano «impetosamente» presenti nella pièce, con il tempo portato quasi al suo livello d'incandescenza, il luogo che, rappresentando ogni luogo, finiva con l'imprigionare lo spazio, e l'azione che appare quasi nella sua forma perfetta, quella circolare. Si legge in *Dossier de presse. En attendant Godot de Samuel Beckett* cit., pp. 88-89.

³⁰ Beckett si ricorderà poi di questa elementare regola della comicità, che è letteralmente alla base della *slapstick comedy* (dove si ride di cadute rovinose, piccoli e grandi traumi fisici, mortificazioni subite dai protagonisti ecc.), nella successiva opera teatrale, affidando alla vecchia Nell con qualche variante la stessa battuta, divenuta infine proverbiale: «Rien n'est plus drôle que le malheur» (S. BECKETT, *Fin de partie*, Minuit, Paris 1981, p. 33).

³¹ S. BECKETT, *Catastrophe et autres dramatiques*, Minuit, Paris 1986, p. 81.

una sera dopo l'altra), sarà dato assurgere alla potenza di un «touchant tableau»: i due sono lì, nel loro purgatorio in miniatura,³² e dovranno ancora una volta restare in quel modo, ladroni senza redentore, l'uno di qua e l'altro di là, accanto all'albero, sotto la luna. Già: l'albero. Che il salice rinsecchito che ha «finis les pleurs», secondo la nota battuta di Estragon (p. 17), non sia altro, nell'armonizzazione purgatoriale della pièce, che un succedaneo della «pianta dispogliata / di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo» (*Purg.* XXXII 38-39) del paradiso terrestre, e dunque il «legno dolce al gusto» (44) che condannò i remoti progenitori e con loro tutto il genere umano, lo evidenzia proprio la circostanza della sua stenta rifioritura all'inizio del secondo atto, che riproduce in scorcio il miracolo cui assiste Dante dell'improvviso rinnovellarsi, quando il grifone vi lega il carro, di quella stessa smisurata pianta «che prima avea le ramora sì sole» (*Purg.* XXXII 60). Non fu intagliato difatti dall'albero della conoscenza, secondo una leggenda diffusa nel Medioevo cui anche Dante dava credito, il legno della croce? Sia come sia, l'albero è l'unico elemento scenico previsto dalla pièce, come ci ricorda lapidaria la stessa didascalia iniziale, e dunque la prima immagine offerta da *En attendant Godot* all'alzarsi del sipario... anche se poi, una replica dopo l'altra, vi si aggiungerà una pietra.³³ Sì, ma perché proprio un albero?

³² Non ha avuto a un certo punto Estragon la sensazione, come Belacqua (il liutaio fiorentino amico di Dante, non il *flâneur* protagonista delle prime opere beckettiane), che il sole nella pièce meni il suo carro «dall'omero sinistro» (*Purg.* IV 120)? «On dirai qu'il remonte», fa difatti notare a Vladimir, che gli ribatte che non è possibile, dal momento che è a ovest che lo scorgono. Eppure a Estragon pare proprio che proceda in senso inverso, e si chiede: «si c'était l'aurore»? Per poi confermare al dunque con forza la sua sensazione: «Je te dis qu'il remonte» (pp. 120-121). Le tracce, non genericamente dantesche, ma specificamente dalla seconda cantica, traspaiono come vedremo dappertutto nella pièce, perché se esiste un luogo dove non si smette mai di attendere, dalla foce del Tevere dove si radunano le anime fino alla spiaggia dell'antipurgatorio dove vengono infine traghettate, e dalle varie cornici dove espiano la propria pena al paradiso terrestre dove si purificano con un rituale di una lunghezza estenuante, questo non può che essere il purgatorio immaginato da Dante, dove tutti, come recita il titolo di un intenso commento apparso nel 1906 a opera del reverendo John Smyth Carroll, sono al pari di Estragon e Vladimir «prigionieri della speranza».

³³ «Route à la campagne, avec arbre» (p. 9), recita perentoria la memorabile didascalia iniziale, che non solo non prevedeva, fino alla direzione della pièce da parte dello stesso Beckett allo Schiller-Theater nel marzo del 1975, la presenza in scena di Vladimir, che difatti entra dall'altrove che gli è ancora concesso solo un attimo prima che pronunci la sua battuta d'esordio Estragon, ma voleva quest'ultimo rigorosamente seduto per terra. Fu dunque probabilmente durante le stesse prove che Beckett si rese conto della necessità di assicurare all'attore un maggiore sostegno, tant'è vero che già nella versione inglese pubblicata da Grove nel 1954 scorgiamo il personaggio più comodamente seduto «on a low mound». E ancora sulla sua "bassa montagnola" lo ritroviamo nell'edizione "definitiva" di Faber and Faber di *Waiting for Godot*, curata nel 2010 da Mary Bryden (p. 5). La pietra fece in verità la sua prima apparizione, almeno nel testo, nell'edizione Minuit del 1970, per poi contendere nelle regie beckettiane al primigenio albero il compito di rappresentare l'intero paesaggio e assurgere a sua volta a estensione stessa del personaggio che maggiormente vi gravita intorno. Come difatti segnalò immediatamente a ridosso dell'esperienza Walter Asmus, aiuto regista nella produzione di Berlino, Beckett riteneva Estragon un personaggio connesso alla terra, «appartenente alla pietra»,

Può stupire in verità che il primo cenno alla pièce che si ritrova nella corrispondenza di Samuel Beckett, in una lettera datata 28 ottobre 1948, e dunque a meno di venti giorni dall'inizio della stesura dell'opera, converga immediatamente sulla funzione da attribuire a questo unico oggetto scenico. Beckett, difatti, nello scrivere in quell'occasione a Georges Duthuit, critico e storico dell'arte a lui all'epoca molto legato,³⁴ si sentiva in dovere di assicurare il suo corrispondente che avrebbe tenuto in debito conto i suggerimenti che gli aveva dato durante una precedente conversazione a proposito degli attrezzi di scena («accessoires»). «Li vedo», aggiungeva, «di una iniquità più grande di quelli della natura. All'ombra derisoria di un albero cui manco ci si può impiccare».³⁵ La scelta dei termini non è neutra, e ancora una volta sembrerebbe richiamare la tragedia classica, in cui la funzione del teatro è proprio quella di bonificare l'iniquità della natura, per l'appunto surriscaldandola. Non è questa difatti la catarsi?

Insomma sembrerebbe proprio che l'albero si sia imposto a Beckett nella prima idea della pièce proprio per il ruolo che sarebbe stato chiamato a svolgere nella catastrofe. Nei suoi taccuini di regia del resto, come per prima segnalò Ruby Cohn,³⁶ è stato lo stesso autore irlandese a paragonare la scena lunare che stiamo provando a descrivere alla sua fonte figurativa, vale a dire alla tela di Caspar David Friedrich *Zwei Männer betrachten den Mond* (*Due uomini davanti alla luna*), di cui Beckett aveva visto la prima delle tre versioni esistenti, quella del 1819, alla Gemäldgalerie di Dresda. Come si evince del resto dai suoi diari tedeschi dell'epoca, Beckett aveva per davvero apprezzato particolarmente l'opera, tanto da scrivere il 14 febbraio del 1937 che quegli uomini minuscoli e languidi nel loro paesaggio lunare rappresentavano «l'unico tipo di romanticismo ancora tollerabile, quello *bémolisé*».³⁷ Senza nulla togliere a questo romanticismo in chiave minore che consuona particolarmente con le posizioni estetiche che Beckett andava sviluppando proprio durante il viaggio in Germania, come continua a ricordarci la famigerata lettera ad Axel Kaun, non si può fare a meno di citare un'altra fonte di questa scena, altrettanto esplicita anche se mai apertamente dichiarata da Beckett. Se difatti cala d'improvviso la notte, con «la luna» che corre letteralmente «contra 'l ciel», e i due uomini che la stanno

mentre Vladimir era a sua detta orientato verso il cielo, «*appartenendo all'albero*», di fianco al quale difatti lo troviamo «all'ascolto» all'alzarsi del sipario (W. ASMUS, *Beckett directs Godot*, in «Theatre Quarterly», V-19, 1975, p. 21). Nelle sue regie, dunque, Beckett prevedeva che la prima immagine di Estragon e Vladimir li ritraesse come dei santi manieristi con accanto gli strumenti della loro passione.

³⁴ Col quale stava preparando i famosi *Three Dialogues* su Tal Coat, Masson e Bram van Velde, poi pubblicati da «Transition» nel dicembre del 1949.

³⁵ *The Letters of Samuel Beckett. 1941-1956* cit., p. 107.

³⁶ R. COHN, *Just Play. Beckett's Theater*, Princeton University Press, Princeton 1980, p. 260.

³⁷ M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, Continuum, London – New York 2011, p. 142.

guardando si trovano nella dichiarata impossibilità di muoversi, e sono come se non bastasse appena usciti di corsa, quasi cavalcando, così com'erano entrati, altri personaggi che sembrerebbero destinati a non smettere mai di affrettarsi e spronarsi, allora c'è poco da girarci intorno: siamo nella quarta balza del *Purgatorio* dantesco, di cui si sono appena compendiate i versi 76-96 del XVIII canto, e dunque nella cornice dove si purifica un peccato che ha sempre avuto un posto di primo piano nell'immaginario beckettiano: l'accidia. Beckett conosceva troppo bene la *Commedia* per lasciarsi sfuggire il suo più significativo chiaro di luna, opportunamente *bémolisé*. E allora nemmeno stupisce che l'improvvisa consapevolezza dello sguardo del pubblico, che costringe Estragon al richiamo di Vladimir a rimettersi in ordine, sia l'unica catastrofe possibile per *En attendant Godot*. Non c'è spettatore difatti, legato allo stesso sortilegio dei personaggi, immobile com'è rimasto nella sua posizione accidiosa per l'intera durata della pièce, che nel momento stesso in cui Estragon rialza vergognosamente i suoi pantaloni, non senta di essere stato individuato, proprio lì, all'ombra derisoria dell'albero, sotto il chiaro di luna, fra i prigionieri della speranza.