



Il (quasi)vuoto silenzio di Samuel Beckett

Paolo Rollo*

Testimonianza e rappresentazione

Senza ombra di dubbio Samuel Beckett può essere considerato uno dei maggiori esponenti della cultura (non solo artistica) del Novecento. Azzardando si può dire che Samuel Beckett *rappresenti* il Novecento (usando qui un termine che egli sicuramente non approverebbe!). Per evitare qualsiasi fraintendimento, usiamo il termine “rappresentare” semplicemente e solo per asserire che Beckett è figlio del Novecento, ed egli ne è il *testimone*.

La questione tra “rappresentazione” e “testimonianza”, e dell'uso che se ne fa in riferimento a Beckett, non è una semplice questione lessico-grammaticale. La portata è ben più ampia, la si potrebbe definire “filosofica”. Lo stesso Beckett ne è stato assillato in tutta la sua produzione.

L'opera di Beckett è un continuo interminabile sforzo di ergersi a testimonianza, a rendere le sue creazioni artistiche *testimonianze*.

Se Beckett rifiuta la “rappresentazione”, egli rifiuta la

* Filmmaker e studioso in attesa di una professione

possibilità che la sua opera “parli di...”, “dica qualcosa su...”, “rappresenti” appunto, dove per “rappresentare” intendiamo una riproduzione realista della realtà, usufruendo qui di un linguaggio pittorico. Non a caso Beckett approfondisce questo problema proprio parlando dell'arte, contrapponendo la pittura realista a quella astratta.

La “rappresentazione” è lo *stare dinanzi* a qualcosa e riprodurla, così com'è (esemplare è l'etimologia del termine nella lingua tedesca dove “rappresentazione” è *vor-stellung*, “stare davanti” appunto). Ciò che ne viene fuori è un'opera che parla esplicitamente della cosa riprodotta. L'opera prodotta è un'immagine-copia di ciò che la realtà è.

Beckett non parla della degradazione e della catastrofe del Novecento, non teorizza il non-senso della realtà, ma lo *testimonia* nella sua produzione, attraverso la scelta di un linguaggio destrutturato e asintattico, ridotto al minimo, non-razionale, non-logico (da qui il dibattito se Beckett sia o no un esponente di quello che viene chiamato “teatro dell'assurdo”).

È chiaro come ciò che in Beckett non ha possibilità di esistenza (e lo dice a chiare lettere nelle sue riflessioni sull'arte) è il paradigma soggetto-oggetto. Non un soggetto che parla, riproduce, rappresenta, un oggetto fuori da sé; ma soggetto e oggetto fanno tutt'uno, al punto da annullarsi a vicenda, aprendo ad un nuovo rapporto-non-rapporto tra un non-soggetto e un non-oggetto.

Beckett è consapevole che bisogna entrare in comunione con le opere “ancora-da-creare”, immergersi in un (non-)dialogo con esse, utilizzando la loro lingua, senza possibilità di mediazione delle parole, del *logos*. Ecco perché Beckett bocciava la letteratura realista di Balzac, esaltando per esempio l'arte di Cézanne o dei fratelli van Velde.

L'intera opera beckettiana apre ad una riflessione sul senso, alla questione radicale del “senso del senso”, a partire dalla condizione-limite dell'essere umano, sospeso in uno stadio “purgatoriale”, riprendendo immagini dantesche. Ma a differenza dell'universo dantesco, determinato da un movimento

lineare, dall'Inferno al Paradiso, dove è presente e previsto il termine finale del viaggio di espiazione, l'universo beckettiano (come anche quello di Joyce) è fermo nel Purgatorio, determinato da un movimento ciclico, circolare, privo di qualsiasi meta cui tendere, una fine, che dia senso al tutto. Scrive Beckett:

null'altro che questo: né premio né punizione, semplicemente una serie di stimolanti che permettano al gattino di afferrare la propria coda. E l'agente parzialmente purgatoriale? Il parzialmente purgato¹

Nulla aspetta una redenzione, un senso finale, perché non c'è nessuna redenzione da aspettare, nessun termine ultimo, ma sempre e infinitamente penultimo.

Se la realtà è priva di totalità e di senso, nonostante ciò questa assenza di totalità e di senso non può essere teorizzata né detta, altrimenti si capovolgerebbe nel suo opposto: dire, teorizzare l'insensatezza della realtà significherebbe dare al non-senso della realtà un senso, se pur in forma negativa. "L'insensatezza deve essere mostrata, non detta"² scrive Giuseppe Di Giacomo riferendosi all'opera di Beckett. L'"assurdo" in Beckett non è mai definito, ma solo vissuto, e non può essere altrimenti, proprio per il fatto che la riflessione beckettiana volge sulla questione del "senso del senso".

Sartre e Camus infatti parlano dell'assurdo, tematizzandolo, teorizzano l'assurdità del reale, attraverso una forma letteraria classica, con costrutti logici, comprensibili. Sartre parla del sentimento della "nausea" dinanzi all'insensatezza del mondo: scoprire che il mondo è assurdo, senza senso, provoca nausea. Albert Camus invece teorizza la presa di coscienza dell'uomo dell'inconsistenza e assurdità del mondo. L'uomo che non riesce a scrutare la realtà che è impenetrabile. Quel che rimane, dinanzi

1 S. Beckett, *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, ed. inglese curata da R. Cohn, ed. it. a cura di A. Tagliaferri, E.G.E.A., Milano, 1991, p. 42

2 G. Di Giacomo, *Estetica e letteratura. Il grande romanzo tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Bari, 2003, p. 218

al non senso della vita, è il suicidio, *il problema filosofico veramente serio*³ (che comunque successivamente egli condannerà, in favore di una non-rassegnazione alla vita).

Tutto questo manca in Beckett. Egli non è mosso da nessuna esigenza di assolutizzazione dell'assurdità del mondo, né sul piano della lingua né sul piano della rappresentazione. Se Sartre e Camus parlavano del non senso del mondo, questo presupponeva il loro esser fuori da esso, parlando dall'esterno. In Beckett invece al di fuori non c'è niente; Beckett non parla del non-senso del mondo, non lo teorizza, non lo dice, ma lo mostra. *La riflessione [...] viene "montata" insieme con la rappresentazione pura*, dice Adorno parlando di Beckett⁴.

Tutto questo discorso si ripercuote anche sul linguaggio, vuoto, degradato, ridotto all'estremo, e non potrebbe essere altrimenti: se l'insensatezza non può essere affermata, altrimenti si cadrebbe nell'affermazione dell'opposto, nemmeno il linguaggio può essere sensato e razionale, logico, altrimenti finirebbe con il dare senso a ciò che di per sé è insensato. Fa notare appunto Adorno:

Tale procedimento di costruzione dell'insensato non si arresta neppure di fronte alle molecole del linguaggio: perché se esse – e i loro collegamenti – avessero un senso razionale, nel dramma finirebbero indefettibilmente col dar luogo ad una sintesi e a quel nesso significante dell'insieme che l'insieme stesso nega.⁵

E se viene degradato il linguaggio, privo ormai di senso, viene scartato anche qualsiasi tentativo di cogliere filosoficamente il senso del dramma; regredendo, il linguaggio demolisce ogni riflessione sul testo che, spiegato, sarebbe allora sensato:

Interpretando il *Finale di partita* non si può dunque inseguire la chimera di mediane il senso per via filosofica: comprenderlo vuol dire né più né meno comprenderne l'incomprensibilità, ricostruirne concretamente il nesso significante, che consiste nel rendersi conto che essa non ne ha. Ormai

3 A. Camus, *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano 1947, p. 7

4 Th. W. Adorno, *Tentativo di capire il 'Finale di partita'*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino 1979, p. 268

5 Ivi, p. 269

spaccato il pensiero non accampa più – come un tempo l'idea – di essere il senso dell'immagine stessa, una trascendenza che sarebbe generata e garantita dall'immanenza di quella.⁶

I personaggi beckettiani.

Il personaggio beckettiano non è il soggetto cristiano, il quale, collocato in un tempo biblico-messianico, ovvero lineare, aspetta la redenzione finale, il tempo sperato che rischiarì le tenebre del peccato e irradiò finalmente la realtà della luce di Dio. Il personaggio beckettiano invece è un individuo che si colloca al di fuori della speranza e di qualsiasi posizione religiosa: “Chi vive sperando muore cosando”⁷ dice Vladimiro in *Aspettando Godot*. E “dove non c'è nulla da aspettare, dove non c'è una fine, un senso, non c'è neppure il tempo. I personaggi e le azioni si muovono in un circolo, *lo stesso di sempre*”⁸ dice Clov in *Finale di partita* (*Fin de partie*, 1957). Tutto ciò che è, è 'qui ed ora', nel presente.

CLOV (*riprende il suo posto accanto la poltrona*) Perché questa commedia tutti i giorni?

HAMM Routine [...] ⁹

I suoi personaggi *hanno perduto il tempo perché esso costituirebbe ancora un fattore di speranza*¹⁰, afferma Adorno.

ESTRAGONE Ma quale sabato? E poi, è sabato oggi? Non sarà piuttosto domenica? (*Pausa*) O lunedì? (*Pausa*) O venerdì?¹¹

6 *Ibid.*

7 S. Beckett, *Aspettando Godot*, in *Teatro*, a cura di P. Bertinetti, Einaudi, Torino, 2002, p. 9

8 S. Beckett, *Finale di partita*, in *Teatro*, a cura di P. Bertinetti, Einaudi, Torino 2002, p. 119

9 *Ivi*, p. 122

10 Th. W. Adorno, *Tentativo di capire il 'Finale di partita'*, cit., p. 273

11 S. Beckett, *Aspettando Godot*, in *Teatro*, cit., p. 13

Se dunque il tempo è negato e l'attesa è una vuota attesa, l'uomo non può che interrogare il presente, ininterrottamente, senza però ottenere mai una risposta ultima. È un compito etico che in primo luogo spetta all'artista: “*L'arte è pura interrogazione, una domanda retorica senza la retorica*” scrive Beckett negli anni Trenta¹², scrollandosi così di dosso qualsiasi condizionamento, pre-determinazione (religiosa o ideologica) che possa compromettere la risposta. Una domanda “pura” che lo impegnò per una vita intera, ottenendo solo una non-risposta. L'arte per Beckett è questo: interrogazione pura. E l'artista (scrittore, pittore, poeta), con la sua attività creatrice, ha il compito etico di interrogare gli elementi formali, linee, colori, linguaggio, per dar voce alla forma, caricata di tutti i significati che essa nasconde. Tutta l'opera beckettiana, in tutte le sue forme (teatro, cinema, narrativa, saggistica, radio) costituisce un tentativo di mediazione auto-riflessiva sulla forma, che egli ha ininterrottamente interrogato (in quanto *contenuto sedimentato* direbbe Adorno) nonostante la sentisse sempre e comunque inappropriata (pensiero al quale aderirà successivamente e senza riserve lo stesso Adorno, per cui l'opera d'arte contemporanea non può fare altro che dichiarare la negatività del presente, e la sua positività sta proprio nel dichiarare questa negatività). Di qui la comicità del riso tragico davanti al fallimento ineludibile.

È quella risata che Beckett definisce in *Watt* (*Watt*, 1953) “risata dianoetica”, “*risus purus*”, “riso cupo”:

Di tutte le forme di riso che a rigor di termine non sono forme di riso ma di ululato, soltanto su tre penso valga la pena soffermarsi, cioè l'amara, la vuota, la cupa. Esse corrispondono a successive, come dire successive, succ... successive escoriazioni dell'intelletto, e il passaggio dall'una all'altra è il passaggio dalla minore alla peggiore, dalla inferiore alla superiore, dall'esterna all'interna, dalla grezza alla raffinata, dalla materia alla forma. Il riso che oggi è cupo una volta era vuoto, il riso che una volta era vuoto una volta era amaro... Il riso amaro ride di ciò che non è buono, è il riso etico. Il

12 *Intercessioni di Denis Devlin*, in *Transition*, aprile-maggio 1938. Trad. it. in *Disiecta*, cit., p. 125 “L'arte è sempre stato questo (pura interrogazione, una domanda retorica senza la retorica)”

riso vuoto ride di ciò che non è vero, è il riso intellettuale. Non buono! Non vero! Bene, bene. Ma il riso cupo è il riso dianoetico, giù per il grugno... Ah!.. così. È il riso dei risi, il risus purus, il riso che ride del riso, quello che contempla, che saluta lo scherzo più nobile, in una parola il riso che ride di ciò che è infelice¹³

È la risata scaturita dalla beffa più clamorosa di cui è vittima l'umanità, dalla sua infelicità, dalla sua impossibilità di cogliere una finalità nella sua esistenza. È il dramma di Nell in *Finale di partita*, che dichiara che “non c'è niente di più comico dell'infelicità”:

NELL (*senza abbassare la voce*) Non c'è niente di più comico dell'infelicità, te lo concedo. Ma...

NAGG (*scandalizzato*) Oh!

NELL Sì, sì, è la cosa più comica che ci sia al mondo. E ci faceva ridere, ci faceva ridere di cuore, i primi tempi. Ma è sempre la stessa cosa. Sì, è come la barzelletta che ci raccontano troppe volte, è ancora una buona barzelletta ma non ci fa più ridere. [...] ¹⁴

Si può dedurre quindi come la possibilità di un Godot, di un senso, di una redenzione (non religiosamente intesa) dipenda solo da una fisicità incontrollabile, muta e silenziosa, che può parlare solo attraverso una incessante interrogazione da parte dell'artista, anche se alla fine ciò che ascolterà è solo un flebile sussurro, ciò che otterrà è solo un fallimento.

BOCCA [...] Cosa?... la lingua?... sì... la lingua nella bocca... tutte quelle contorsioni senza le quali... la parola è impossibile... e che pure normalmente... non si avvertono per niente... uno è così attento... a ciò che dice... con tutto il suo essere... appeso alle proprie parole... sicché lei dovrebbe non solo... alla fine... non solo dovette... rinunciare... ammettere che era soltanto la sua... soltanto la sua voce... ¹⁵

13 S. Beckett, *Watt*, Sugarco, Milano 1967, p. 51; ed. or. *Watt*, Calder & Boyars, London 1964, p. 46

14 S. Beckett, *Finale di partita*, in *Teatro*, cit., p. 114

15 S. Beckett, *Non Io*, in *Teatro*, cit., pp. 311-312

Il fallimento dell'arte e il vuoto linguaggio

Determinante è quindi, nell'opera e nel pensiero beckettiano, la constatazione dell'impotenza dell'arte, del venir meno della sua capacità di far presa sulla realtà. Di qui la rinuncia all'illusione della comunicazione e la scelta formale di un linguaggio inaudito e inaccessibile, che renda conto appunto di questa inadeguatezza dell'arte e della parola. Tentativo che sfocerà infine nel silenzio degli ultimi rarefatti lavori. Scrive Beckett:

Il tentativo di comunicare, laddove nessuna comunicazione è possibile, è soltanto una volgarità scimmiesca, o qualcosa di orrendamente comico, come la follia che fa parlare coi mobili. [...] Per l'artista che non si muove in superficie, il rifiuto dell'amicizia non è soltanto qualcosa di ragionevole, ma è un'autentica necessità. Poiché il solo possibile sviluppo spirituale è in profondità. La tendenza artistica non è nel senso dell'espansione, ma della contrazione. E l'arte è l'apoteosi della solitudine. Non vi è comunicazione poiché non vi sono mezzi di comunicazione¹⁶

Sull'influenza storico-politica nella scrittura e nell'arte beckettiana, interessante è la riflessione di Adorno nel saggio che il filosofo tedesco dedica al *Finale di partita* (*Fin de partie*, 1957) di Beckett. Scrive Adorno:

Dopo la seconda guerra mondiale tutto è distrutto senza saperlo, anche la cultura risorta; l'umanità continua a vegetare strisciando dopo che sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un mucchio di macerie cui è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione¹⁷

La condizione che ha presente Beckett è quella della catastrofe permanente, della fine del mondo ormai ovvia; un processo catastrofico, prodotto dallo stesso uomo, dove ormai “non c'è

16 S. Beckett, *Proust*, trad. di C. Gallone, prefazione di S. Moravia, Sugarco, Milano 1978, pp. 69-70

17 Th. W. Adorno, *Tentativo di capire il 'Finale di partita'*, cit., p. 271

più natura”¹⁸ poiché è stata cancellata e nulla più crescerà.

Secondo Adorno, dunque, la storia tragica del Novecento si è condensata nella stessa forma beckettiana. Il dolore della guerra, come anche l’esperienza personale di partecipazione alla Resistenza francese, la permanenza a Roussillon per sfuggire alle persecuzioni naziste e, infine, la decisione di rientrare nella Francia distrutta al termine della guerra, offrendosi come ‘interprete-magazziniere’ nella Croce Rossa irlandese, avevano condotto l’artista irlandese ad una visione dell’umanità decaduta e ad un riconoscimento del processo artistico come lucida testimonianza di questo sfacelo. Ecco che allora le successive affermazioni di Beckett “I’m working with impotence, ignorance”¹⁹ o la sua adesione alla beethoveniana “punteggiatura della deiscenza” acquistano il valore di testimonianza del suo progetto di degradazione della parola e delle forme, ormai incapaci e fallimentari, in favore del disfaccimento delle tecniche, dello stile e degli elementi formali, in vista del valore-limite di tutta la sua produzione: il silenzio definitivo. “Il valore-limite della commedia beckettiana è il silenzio, che già all’inizio della commedia moderna, con Shakespeare, era definito come un residuo”²⁰ dice Adorno.

Un processo artistico-intellettuale che biograficamente si aggraverà ancor di più dopo l’esperienza della Seconda Guerra Mondiale, dove Beckett sentirà l’esigenza di disfarsi del tutto della presenza vincolante degli elementi esteriori quali il tempo, lo spazio, il luogo, la trama, le parole, le immagini, i suoni, i movimenti, la percezione, i personaggi, ridotti ormai al più completo smantellamento.

Non influente è per esempio la scelta da parte di Beckett della lingua con cui scrivere. Autore puntigliosamente equilingue, trasferitosi definitivamente in Francia dopo la Guerra, scrive

18 S. Beckett, *Finale di partita*, in *Teatro*, cit., p. 109

19 Israel Shenker, *A portrait of Samuel Beckett, autor of the puzzling “Waiting for Godot”*, in *The New York Times*, 6 May 1959, Section 2, p. 3

20 Th. W. Adorno, *Tentativo di capire il 'Finale di partita'*, cit., p. 290

direttamente in francese (senza però abbandonare l'inglese), si traduce in inglese, operando così una duplice conversione: abbandonare la lingua-madre, rendersi straniero alla nuova lingua adottata, per poi costringersi ad infinite traduzioni che rendono la sua lingua una non-lingua, astratta, innaturale, inaudita. Il suo uso degradato del linguaggio, il tentativo di spolpare l'osso del 'parlato', con le sue pause innaturali, che fanno della sua lingua una lingua 'non-parlata', 'non-scritta', insomma ancora da parlare, rendono originali e autentiche anche le riscritture auto-tradotte beckettiane. Beckett insomma ogni qual volta si traduceva nell'*altra* lingua, scriveva un'originale, al punto da ritornare a rivedere a volte il “vero originale”. È come se, in qualche modo, *avessimo a che fare con due 'testimoni' di un originale che non c'è*²¹, come notifica lo studioso italiano Gabriele Frasca, che rende ancor più complicato il ruolo di un qualsiasi traduttore “terzo”, costretto a ridire il testo “in qualche modo ancora”, poiché nessuna traduzione esaurisce l'”originale”.

Beckett è dunque immobile e sospeso nello spazio neutro del vuoto linguaggio, tra indicibilità del narrato e impossibilità di tacere, tra muta esistenza e tentativo fallimentare dell'arte di renderle testimonianza, come documentano questi passi de *L'Innominabile (L'Innominable, 1953)*:

Questa voce che parla, pur sapendosi menzognera, indifferente a quel che dice, forse troppo vecchia e troppo umiliata per poter mai dire finalmente le parole che la facciano cessare, che si sa inutile, inutilmente inutile, che non si ascolta, attenta al silenzio che rompe, dal quale forse un giorno le ritornerà il lungo limpido sospiro d'avvento e d'addio, è una di esse? Non porrò più più domande, non ci sono più domande, non ne conosco più. Essa esce da me, mi riempie, grida contro i miei muri, non è la mia, non posso fermarla, non posso impedirle di straziarmi, di scuotermi, di assediarmi. Non è la mia, io non ne ho, non ho voce e devo parlare, è tutto quello che so, è intorno a questo punto

21 G. Frasca (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Pacini editore, Pisa, 2007, p. 8

che bisogna insistere, è di questo che bisogna parlare, con questa voce che non è la mia, ma che può essere solo la mia, perché ci sono solo io, o se ci sono altri, oltre a me, ai quali questa voce potrebbe appartenere, essi non giungono fino a me, non ne dirò di più, non sarò più chiaro.²²

Se in *Molloy* (*Molloy*, 1951) vi era una vera e propria trama (addirittura "poliziesca") e in *Malone muore* (*Malone meurt*, 1951) persisteva un'ambientazione comunque riconoscibile e plausibile, con *L'Innominabile* ci spostiamo su un piano inafferrabile: l'io narrante è un essere in posizione seduta all'imboccatura di un breve corridoio inghiottito dalla penombra. I suoi occhi sono costantemente aperti (e da questi fluiscono lacrime quasi in continuazione). Non sa su cosa è seduto ma sa di essere seduto per via della pressione che sente sulle natiche e sotto le piante dei piedi. Le mani sono appoggiate sulle ginocchia. In questa immobilità indisturbata l'essere pensa e racconta a se stesso delle storie. I protagonisti di queste storie si chiamano Basile, Mahood, Worm, ma in realtà si tratta sempre dello stesso personaggio che cambia nome. E, ad un certo punto, non è più possibile distinguere la personalità dei personaggi narrati dalla personalità dell'essere che li narra a se stesso.

Interessanti (e celebri) sono le ultime parole della narrazione, dove è racchiuso il pensiero e l'angoscia esistenziale di un Beckett ormai volto solo al silenzio, all'esaurimento della parola, al fallimento di qualsiasi tentativo di dar forma al reale; ma nonostante ciò, la necessità di un impegno etico-estetico a continuare a parlare, a narrare una storia che di per sé è una non-storia.

Bisogna continuare, non posso continuare, e allora continuo, bisogna dire delle parole, intanto che ci sono bisogna dirle, fino a quando esse non mi trovino, fino a quando non mi dicano, strana pena, strana colpa, bisogna continuare, forse è già avvenuto, forse mi hanno già detto, forse mi hanno portato fino alla soglia della mia storia, ciò mi stupirebbe, se si apre, sarò io,

22 S. Beckett, *L'Innominabile*, in *Trilogia, Molloy, Malone muore, L'Innominabile*, a cura di A. Tagliaferri, Einaudi, Torino, 1996, p. 341; op. or., *Molloy, Malone meurt, L'Innominabile*, Les Éditions de Minuit, Paris 1951-53

sarò io, sarà il silenzio, là dove sono, non sono, non lo saprò mai, dentro il silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuerò.²³

Verso il silenzio: “Film”

A partire dagli anni Sessanta, la produzione beckettiana imprime una ulteriore torsione sottrattiva alla propria scrittura. Si compongono testi teatrali come *Commedia* (*Play*, 1964), *Va e vieni* (*Come and Go*, 1967), *Respiro* (*Breath*, 1970), testi radiofonici come *Cascando* (*Cascando*, 1963), televisivi come *Dì Joe* (*Eh Joe*, 1967), testi narrativi come *Quello che è strano, via* (*All strange Away*, 1976), *Immaginazione morta immaginate* (*Imagination morte imaginez*, 1965), *Basta* (*Assez*, 1966), *Senza* (*Sans*, 1969), dove viene abbandonato l'uso della prima persona e del monologo (proprio della *Trilogia*) in favore della terza persona, che “parla” oramai di una completa paralisi dell'immaginazione poetica e creativa, pietrificando la scena e il personaggio in singole immagini immobili, vuote, “desertiche”, che rendono il personaggio e la sua percezione ancora più degradata, nulla, priva di qualsiasi pretesa gnoseologica.

Sul tema della percezione, dell'“occhio” che si spalanca e “vede” dentro di sé, è dedicato l'unico lavoro cinematografico di Beckett: *Film*²⁴. Realizzato nel '64 con l'ausilio dell'attempato e dimenticato Buster Keaton, riprende l'assunto filosofico berkeleyano “Esse est percipi”, e ripropone la fuga del protagonista Og (Buster Keaton) dall'occhio della cinepresa Oc, la quale solo alla fine del cortometraggio riuscirà ad inquadrare l'uomo: la cinepresa-percezione coincide col personaggio percepito, rivelando la percezione come atto di pura affezione, come percezione di sé.

Affrontando il tema del mutismo del cortometraggio, l'unico

²³ Ivi, p. 464

²⁴ *Film*, regia di Alan Schneider; soggetto e sceneggiatura: Samuel Beckett; fotografia: Boris Kaufman; montaggio: Sidney Meyers; interpreti: Buster Keaton; prodotto da Evergreen Theatre, Inc.; anno: 1965; durata: 22 min.

suono viene pronunciato dalla surreale passante vestita all'antica che ammonisce con un "Shhhh!" il compagno adirato. Questo paradossale invito al silenzio è come una dichiarazione stilistica dell'autore: come dire che ha voluto volontariamente escludere il suono, ma soprattutto la parola, dalla sua ricerca. La scelta è riconducibile a quell'intento di controllo totale che Beckett voleva sull'immagine; il suono avrebbe finito con l'interferire con quest'aspettativa.

L'opera di Beckett: un cammino verso il fallimento e il quasi-silenzio.

I vari aspetti e sfaccettature del pensiero e dell'opera beckettiana sopra analizzate, ci consentono di rilevare come tutta la riflessione dello scrittore irlandese converga sulla nozione di "fallimento dell'arte", dove per "arte" si intende qualsiasi espressione artistica: letteratura, pittura, cinema, poesia, che, inoltre, sono tutte forme artistiche utilizzate da Beckett nella sua lunga produzione.

Nell'opera di Beckett l'impedimento è un un fattore costitutivo dell'arte stessa: *si tenta di dire qualcosa che non si lascia dire*²⁵ afferma Di Giacomo, ciò che non si esaurisce nel semplice tratto artistico, quale che sia la parola, la linea e i colori, l'immagine. Tutta l'opera beckettiana è un tentativo di dire l'indicibile, il silenzio, con la sempre rinnovata consapevolezza del proprio fallimento, al punto che Beckett riduce i suoi ultimi lavori quasi ad un completo silenzio. Interessante è in questo senso l'affermazione di Adorno nella *Teoria Estetica*: "l'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta, per dire ciò che essa non può dire e che però può essere detto solo dall'arte, che lo dice tacendolo"²⁶.

25 G. Di Giacomo, *Il silenzio, il vuoto e la fine della rappresentazione. Riflessioni sull'opera di Samuel Beckett*, cit., p. 14

26 Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970, ed. it. *Teoria Estetica*, a cura di E. De Angelis, Torino, 1975,

Il compito dell'artista è solo quello di rendere sensibile il silenzio, l'indicibile, attraverso un linguaggio che non è teso a cogliere l'essenza delle cose, ma che manifesti, nel suo interno, il compito sempre fallimentare della rappresentazione stessa.

È interessante sottolineare il diverso significato del termine 'silenzio' qui adoperato. Il *quasi* silenzio a cui giunge Beckett nei suoi ultimi rarefatti lavori, deve essere inteso come appunto il non-quasi-uso di parole, il silenzio come quasi-mutismo, quasi-assenza di parola, che testimonia il fallimento dell'arte di cogliere l'essenza delle cose, delle parole, del linguaggio; il quasi-silenzio testimonia l'insofferenza di Beckett nei confronti delle parole, sempre inappropriate e inadeguate. Ma ciò che a noi interessa e che caratterizza Beckett non è il silenzio, ma il *quasi* silenzio. La parola è fallimentare, ma non per questo si cade nel mutismo assoluto.

È il destino dei personaggi beckettiani, incatenati in un paradosso ineliminabile: aspettano nonostante non ci sia nulla da aspettare; parlano nonostante non ci sia nulla da dire. Scrive a tal proposito Di Giacomo:

Nell'impossibilità di raggiungere la realtà, la parola rivela tutta la sua impotenza: non c'è nulla da dire e tuttavia bisogna continuare a parlare perché appaia che qualcosa non si lascia dire²⁷

In questo senso si può parlare di impegno etico-estetico da parte dell'artista di far emergere adornianamente il contenuto che si dona sedimentato nella forma. Ciò significa che la forma, gli elementi formali dell'opera, non rimandano ad un contenuto altro, né il contenuto coincide con la forma (altrimenti significherebbe che il senso è già dato definitivamente nella forma), ma il contenuto si dà frammentariamente nella forma che, ininterrottamente interrogata, produce, dal suo stesso interno, sempre nuove rappresentazioni e significati, che non

p. 105

27 Di Giacomo, *Il silenzio, il vuoto e la fine della rappresentazione. Riflessioni sull'opera di Samuel Beckett*, cit., p. 15

esauriscono mai del tutto il contenuto che in esse si dona.

La forma quindi, come nota anche Adorno parlando di Beckett, si fa carico di molteplici significati che non si sono ancora realizzati, che rimangono ancora invisibili, non-dati. La forma testimonia l'irrapresentabile, a partire da se stessa.

È evidente qui il richiamo a Kafka, e ancor più a Beckett: la destrutturazione della forma, la frammentarietà della forma, che nel fallimento di far parlare la realtà per quella che è, cade nel silenzio più angoscioso, rendendo la forma artistica testimonianza del mutismo della realtà.

L'arte di Beckett, come quella di Kafka, è portatrice della dissonanza, in contrasto all'armonia. Nella loro forma (nell' "espressione" di cui parla Adorno) si testimonia la dissonanza. È dissonante perché la realtà è dissonante.

L'arte di Beckett e quella di Kafka, il loro linguaggio, la loro letteratura, è espressione poiché attraverso essa e in essa parla il dolore, la sofferenza, la tristezza del mondo, del non-identico di cui parla Adorno. La loro espressione dissonante, frammentata, poiché è il volto del dolore della realtà. «L'espressione è il volto addolorato delle opere»²⁸.

28 Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 150