

LA MISTICA EBRAICO-CRISTIANA DELLA SOFFERENZA IN SAMUEL BECKETT

ADRIANA MITESCU

Ogni nuovo approccio dal discorso mistico del ventunesimo secolo non può non tener conto del paradosso semantico alla fine della *Trilogia*¹ di S. Beckett "I can't go on. I'll go on" (Non posso andare avanti. Andrò avanti) che si presta a una variegata serie di interpretazioni. Per quanto ci riguarda vogliamo soffermarci sul seguente significato: 1. 'non posso andare avanti' secondo la tradizione romantica prestando ancora fiducia e sentimenti positivi alle parole che, in realtà, sono tradite e svuotate del loro significato nel contesto comunicazionale della nostra società già globalizzata dopo la seconda guerra mondiale; 2. 'andrò avanti, cioè continuo a dire le stesse antiche preghiere ebraico-cristiane interrogando incessantemente me stesso e coloro che sono intorno a me con cui condivido la stessa ricerca di Dio.

Nonostante la ricca bibliografia critica e, in particolare, il grande numero di tesi universitarie, – che secondo l'opinione dell'autore stesso rischiavano di trasformarlo in oggetto di vivisezione², la quale in genere ruota intorno agli argomenti dell'assurdo³, della psicanalisi⁴, del senso mancato⁵, del teatro po-

¹ *The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, London, 1979; la prima edizione 1959, p. 382.

² CHARLES JULIET, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Minuit, Paris 1999, ed. italiana Milano 2001.

³ M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Pinguin Books, Harmondsworth 1968.

⁴ J.H. SMITH, *The World of Samuel Beckett, Psychiatry and the Humanities*, vol. XII, Baltimore-London 1991.

⁵ J. DEARLOVE, *Samuel Beckett's Nonrelational Art*, Duke University Press, Durham 1982.

vero⁶, delle 'ceneri della commedia'⁷; del 'non-dire'⁸ e insieme della 'non-rappresentazione'⁹ ecc., ecc., rimane ancora un vuoto notevole che riguarda la relazione tra la religione e l'espressione filosofica e artistica di S. Beckett. Inoltre bisogna comprendere i riferimenti biblici ebraico cristiani nel contesto del discorso frammentario e il significato spirituale del suo teatro mistico che intavola mediante il dialogo assai scarno dei personaggi delle domande teologiche vere e proprie. La sua famosa solitudine che osservava con rigore quasi monastico, il silenzio, l'incessante scavare nel senso sotterraneo della parola, il suo lavoro ordinato e tenace, la consapevolezza di essere l'unico scrittore moderno che riflette sui profeti: Isaia, Geremia, Amos, Michea, e in particolare su Giobbe, nonché sui mistici, come: San Giovanni della Croce, Meister Eckhart, Ruysbroek in cui gli piaceva: "la loro illogicità... l'illogicità bruciante... la fiamma, la fiamma... che consuma questo schifo di logica"¹⁰ – tutto ciò rende S. Beckett quasi 'impenetrabile' al nostro mondo attuale chiassoso, confuso e disperso nel chiacchiericcio impudico. E.M. Cioran raccontava che una sera ad una cena nella casa di amici che avevano fatto delle domande di troppo sulla sua opera e sulla sua persona, Beckett si rifugiò "in un mutismo completo", mentre il volto aveva una espressione "concentrata e sobria"¹¹.

È ben noto che l'autore non amava parlare di ciò che scriveva e tanto meno della critica che periodicamente elaborava la gerarchia di valore tra gli scrittori, ciò che gli sembrava un grottesco Giudizio universale.

Beckett viveva quasi risucchiato in se stesso, indifferente al mondo esteriore, cioè la categoria sociale del pubblico per cui

⁶ *Theatre of shadows*, Rosemary Pountney, Barnes & Noble, 1988.

⁷ Le ceneri della commedia: *Il teatro di S. Beckett*, a cura di S. Colomba, Bulzoni, Roma 1997.

⁸ R.J. DAVIES E BUTLER, Lance St. John, 'Make Sense Who May', *Essays on Samuel Beckett's Later Work*, Gerrards Cross 1989.

⁹ P. DAVIES, *The Ideal Real, Beckett's Fiction and Imagination*, Associated University Press, London-Toronto 1994.

¹⁰ CH. JULIET. *op. cit.*

¹¹ E.M. CIORAN, *Algunos encuentros con Beckett, Un inferno milagroso* in vol. *Ensayo sobre el pensamiento reaccionario y otros textos*, Montesinos, Barcelona 1985.

scriveva un letterato. Privo di qualsiasi certezza, egli provava "allegria" e perfino un sostegno esistenziale in compagnia delle parole che venivano svuotate dal loro significato referenziale superficiale finché scorgeva l'illuminazione della misericordia di Dio che riversava la sua grazia nelle creature umili, anonime, o in punto di morte¹² quando erano ridotte ad una sopravvivenza larvale.

Spogliate dal loro significato banale le parole del teatro 'povero' mistico di Beckett acquistano dopo una lunga fatica forza e illuminazione nel silenzio, nella situazione limite, come il 'punto di partita'. Alla fine le parole umane vengono ripudiate a favore del Verbo divino quale silenzio e ronzio mistico.

Paradossalmente Wittgenstein, il 'ricercatore filosofico' della logica della proposizione e dell'ordine delle parole, che ha elaborato una vera e propria "teologia della grammatica"¹³ si trova vicino a Beckett che odiava la 'schifosa' logica a favore del discorso dei mistici. E che altra tipologia del linguaggio moderno, come quella dei giornali, della TV e dell'Internet, potrebbe abbracciare la visione globale dell'esistenza umana che Beckett riassume in poche parole, o, per meglio dire, in situazioni comunicazionali, come: l'attesa silenziosa del ritorno di Dio, la fatica del cammino esistenziale quotidiano alla ricerca di Dio, lo sgomento nello scoprire la presenza di Dio rivelatosi per mezzo del suo amore che si riversa sopra le creature emarginate oppure abbandonate all'anomina sofferenza. Possiamo ricordare l'orfana sordo-muta che in punto di morte scopre l'amore di Dio ricevendo anche il dono del parlare¹⁴. Spesso nel teatro mistico di Beckett la morte viene vissuta come la scoperta della luce dell'amore che Dio concede ad ogni creatura che ha fede e speranza¹⁵.

La lettura del testo scenografico dei pezzi teatrali radiofonici e televisivi ci aiuta a scoprire un Beckett particolarmente

¹² *Not I*, Faber & Faber, London 1972, traduzione francese *Pas moi*, Minit, Paris 1975.

¹³ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, (titolo originale *Philosophische Untersuchungen*, Oxford 1953), Torino 1967.

¹⁴ *Not I*, *op. cit.*

¹⁵ G. CASOLI, *Presenza e assenza di Dio nella letteratura contemporanea*, Città Nuova, Roma 1995.

attento a cogliere il dettaglio banale come un oggetto da supermercato, e possiamo ricordare il tubo di dentifricio in *Giorni felici*, e contemporaneamente l'alto significato spirituale che si rileva nella preghiera quotidiana del *Padre Nostro* e nella riflessione sul pezzo evangelico, letto durante la funzione liturgica ogni giorno o almeno ogni domenica¹⁶. D'altronde l'autore stesso si riconosceva nell'unità di questa doppia ubiquità: "Sì, approva... Bisogna essere qui – l'indice puntato sul tavolo – e anche – indice alzato all'insù – a milioni di anni luce. Nello stesso tempo... Lungo silenzio. La caduta d'una foglia e la caduta di Satana stessa cosa"¹⁷.

Se non ci fosse il profondo senso della solitudine un simile paradosso potrebbe apparire un retorico gioco di parole, ma ricordiamo che nel discorso teatrale di Beckett manca sistematicamente il pronome, in modo che il discorso sia spogliato dell'identità parlante per essere ridotto ad una anonima voce: "Io, lui, noi, niente funziona. Lungo silenzio. In questo dannato mondo, tutto c'invita all'indignazione...Ma sul piano del lavoro..., che si potrebbe dire?... Niente è dicibile"¹⁸.

In effetti si potrebbe distinguere la filosofia, la narrativa e perfino l'ultima preghiera in ora della morte prima e dopo Samuel Beckett: 1. 'prima' quando colui che scriveva, parlava e leggeva nutriva fiducia nella parola e viceversa, anch'essa appariva ben radicata nel suo significato, sicura e rassicurante; 2. 'dopo' quando ogni testo, testualità, discorso, e ancora la stabilità della comunità nel ritrovarsi in chiesa e dire le preghiere la mattina, la sera e la domenica. Tutto ciò sembra minacciato dal vuoto dell'incertezza semantica.

In questo tenace lavoro di fare a pezzi il significato univoco l'autore notava che era stato preceduto da filosofi, come Schopenhauer e da poeti come Leopardi o Mallarmé, anche se per loro "c'era ancora la speranza d'una risposta, d'una soluzione. Non per me"¹⁹.

¹⁶ *Happy Days*, Faber & Faber, London 1962, trad. francese *Oh les beaux jours*, Minuit, Paris 1963.

¹⁷ Ch. JULIET, *op. cit.*, p. 53.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*, p. 54.

Nel fitto dibattito critico linguistico riguardante la scrittura di S. Beckett non condividiamo la tesi sull'assurdo, sull'altro' assurdo e tanto meno sulla comunicazione 'negativa', per il semplice fatto che l'autore possiede una preparazione di linguista professionista: scrive narrativa e teatro sia in francese che in inglese e successivamente egli stesso traduce i rispettivi testi continuando in una lingua o l'altra la sua originale ricerca lessicale. Inoltre egli è un ottimo conoscitore dell'italiano, dello spagnolo e del latino, nonché della storia letteraria in queste lingue, per citare almeno Dante e la letteratura cristiana antica e medioevale. Come scrittore e pensatore religioso S. Beckett ha conservato la sua impostazione universitaria con conoscenze enciclopediche, facendo uso di dizionari, di citazioni letterarie, filosofiche e teologiche; era inoltre un gran conoscitore di pittura religiosa italiana, fiamminga e tedesca, nonché di musica. Malgrado alcune crisi di insonnia e di disturbi psico-nevrotici il grande irlandese, nato il Venerdì Santo e spirato a Natale ha dato meglio di sé nel paziente lavoro interrogativo intorno alla sofferenza umana a cominciare dalla nascita e lungo la quotidiana salita del Calvario fino alla morte quale amorosa unione con Dio.

La drammatica ricerca e l'interrogare Dio sviluppando l'esperimento dell'espressione anonima sposano in modo quasi naturale le conoscenze da specialista nella psicanalisi. Il primo approccio empirico Beckett ebbe quale paziente negli anni '33 alla Tavistock Clinic dove in uno spirito eclettico di ricerca venivano seguite la scuola di S. Freud, di C.G. Jung, di A. Adler, ecc. Nel taccuino dei sogni che i medici lo incoraggiavano di tenere Beckett parla di sedute durante le quali scendeva nel passato fino ai ricordi intrauterini. "Ricordo la sensazione di essere in una trappola, di essere stato catturato e di non scappare, di gridare che mi facessero uscire ma che nessuno poteva sentire, nessuno stava ascoltando"²⁰.

Quando non è veramente malato di bronchite, di polmonite, di denti o di caterate Beckett è solitario, chiuso nel silenzio,

²⁰ Intervista a SAMUEL BECKETT, il 10 novembre 1989 poco prima di morire, cf. R.S. WOODWORTH, *Contemporary Schools of Psychology*, New York 1931.

conducendo una vita umile, quasi monastica, ispirata alla *Imitazione di Cristo* di Tommaso da Kempis che egli infatti lo cita in inglese e in latino²¹.

La presupposta consapevolezza giovanile della propria superiorità intellettuale era piuttosto la sindrome della patologia che tuttavia Beckett stesso aveva interpretato come 'pentimenti filosofici, etici o cristici'²². Col tempo le ragioni della sua sofferenza cristiana non sono più individualiste, ma cercare il benessere degli altri. In effetti già dal tempo quando era studente a Dublino e dopo la scuola girava per i quartieri poveri della città scoprendo con stupore e orrore l'esistenza di tanta sofferenza delle creature innocenti come i bambini poveri²³, fino all'impegno politico a favore dei diritti umani nei paesi del blocco comunista²⁴, Beckett cercò incessantemente "il modo di dedicare il dolore" a una causa alta al servizio dei valori umani chiedendosi inquieto: "è forse quello di persistere in una crocefissione che nessuno ha richiesto?"²⁵.

Per quanto riguarda le sue ricerche testuali e scenografiche sarebbe troppo facile considerare le tecniche al livello narrativo, dialogico o lessicale, la frammentazione, la distorsione o l'isolamento semantico un influsso della pittura e della musica del Novecento, e in particolare degli esperimenti dada e dei surrealisti francesi, dato che l'autore aveva vissuto freneticamente nel mondo artistico parigino. In realtà la novità sperimentale intramontabile della narrativa e del teatro di Beckett

²¹ Vedi Tom MacGreevy intervista a Samuel Beckett il 10 marzo 1935, Bibl. del Trinity College di Dublino.

²² *Ibidem.*, cf. "Se il cuore saltella ancora è perché la pozzanghera non si è ancora essicata, e se saltella più del solito, ci si può forse consolare pensando che l'acqua schizza fuori soprattutto quando il bagno è quasi vuoto", *Ibidem.*

²³ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett, Una vita*, cap. Gli anni di scuola 1915-23 (titolo originale *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, 1996), Einaudi, Torino 2001.

²⁴ *Catastrophe* che Beckett aveva scritto per lo scrittore cecco V. Havel della cui elezione quale presidente lo scrittore venne a sapere poche ore prima della morte quando l'ultimo sorriso di felicità gli illuminò il viso ormai quasi privo di sensi e espressione, vedi la trad. inglese in *Ohio Impromptu*, New York 1983.

²⁵ T. MACGREEVY, *op. cit.*

mira ad una ricerca esistenziale religiosa della 'terra di nessuno' dove si spegne la ragione perché Dio si rivela per concedere gratuitamente la sua misericordia.

Secondo il suo criterio la poesia e la pittura autentiche sono una preghiera: "l'arte (pittura), che è una preghiera, provoca la preghiera, lascia la preghiera agli astanti, vale a dire: Officiante: Signore, pietà. Fedeli: Cristo, pietà"²⁶. Questa annotazione conservata nel diario di viaggio in Germania tra 1936-1937 fu sviluppata nella narrativa e nel teatro che scrisse dopo la fine della seconda guerra mondiale. Nel breve pezzo teatrale *Non io* scritto nel 1972 la orfanella che non aveva mai conosciuto l'affetto in vita sua²⁷ quando verso settanta anni prima di morire comincia a parlare ripete delle preghiere: "Dio è amore... lei sarà redenta... tornare in quel campo... primo sole del mattino... Aprile... sprofondarsi nell'erba con la faccia in giù... e solo allodole... e così avanti... aggrapparsi alla pagliuzza... sforzarsi di udire... una qualsiasi parola... farne qualche cosa... tutto il corpo andato via... solo la bocca.../.../ poi perdonata... Dio è amore... dolci misericordie... diverse ogni mattina.../.../ e sempre qualche cosa che supplica... qualche cosa in lei che supplica... supplica tutto di fermarsi... senza risposta... preghiera senza risposta... preghiera senza risposta... o non sentita... troppo fiocca.../.../ alla fine ci è arrivata... e poi ritornare... Dio è amore"²⁸.

Non sfugge la strategia discorsiva della Bocca che riversa quasi impazzita un fiume di parole mentre il corpo sembra partito e il cervello un po' confuso implorava il fermarsi delle parole che vengono pronunciate in terza persona. Nonostante che

²⁶ S. BECKETT, *Diari inediti* del viaggio in Germania, il 15 novembre 1936.

²⁷ *Non io*: "genitori ignoti... mai sentiti... lui sparito... come fumo... appena riabbottonate le brache... anche lei spariva... otto mesi dopo... quasi spaccando il minuto... così niente affetto... niente affetto... di quello normalmente riversato su... un infante muto... in casa... nessun affetto di nessun genere... nemmeno in seguito... caso tipico... niente di notevole fin quasi ai sessant'anni quando... Cosa?... Settanta?... Dio mio!... fin quasi ai settanta... quando vagando per un campo... cercando a caso delle primule... per farne una piccola palla... qualche passo poi fermarsi... fissare il vuoto...". *Teatro*, Einaudi, Torino 2002, p. 308.

²⁸ *Ibidem*.

Beckett delinea lo spazio incerto del soggetto parlante, cioè una bocca fino allora muta che riceve il dono della parola perché Dio ha perdonato i peccati nel momento in cui la donna riconosce la luce dell'amore di Dio, anche se, come risulta dal titolo "non sono io che parlo se la mia identità è rimasta per così lungo tempo nella sfera del buio priva di volontà", ciò che ricorda in un certo senso la condizione esistenziale e religiosa di *Murphy*. Eppure, come aveva notato anche Wittgenstein non poteva avvenire "la rappresentazione impersonale del mondo" alla fine anche la Bocca tende a rinunciare a parlare alla terza persona, ciò che sarebbe il primo timido passo verso l'identità del soggetto che si costruisce sull'amore: "un raggio di luce andava e veniva... andava e veniva... andava e veniva", mentre il suo occhio fissava una campana in distanza affrettandosi in quella direzione, "in modo da non perderla di vista"²⁹.

Le letture psicologiche del periodo giovanile mentre scriveva il primo romanzo *Murphy* l'hanno aiutato di scendere nella zona oscura della mancanza di volontà, poiché l'eroe si rappresenta la propria mente come "una grande sfera cava, ermeticamente chiusa all'universo esterno"³⁰, sviluppando non tanto un modello psicanalitico junghiano o altro, quanto lo schema del 'preconscio' e dell'"inconscio" come una specie di colosso tra l'affermazione: "Ubi nihil vales, ibi nihil velis" e la negazione: "Il est difficile a celui qui vit hors du monde de ne pas rechercher les siens"³¹.

Anche L. Wittgenstein si sofferma sulla possibilità di pensare senza parlare citando in proposito William James che faceva riferimento alle memorie di un sordomuto, un certo Mr. Ballard, il quale scriveva che nella sua prima giovinezza concepì pensieri intorno a Dio e al mondo prima ancora di essere in grado di parlare. Mentre stava apprendendo i primi rudimenti del linguaggio il rispettivo paziente scoprì in se stesso la seguente domanda filosofica e religiosa: "how came the world into being?" (come venne ad essere il mondo?), anche se rimane il

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Murphy*, JUPITER BOOKS, London 1969, p. 80.

³¹ Vedi l'intervista di S. Beckett rilasciata a T. MacGreevy il 16 gennaio 1936, Biblioteca del Trinity College di Dublino.

dubbio se veramente la memoria del sordomuto abbia conservato questa giusta traduzione in parole dei suoi muti pensieri: "Non so nemmeno se direi questo. Questi ricordi sono uno strano fenomeno della memoria, e non so quali conclusioni intorno al passato di chi li racconta si possano trarre da essi"³².

Riflettendo sulla zona buia della mente di Murphy Beckett descriveva in una lettera a MacGreevy la coscienza quale il 'caos', cioè "una grigia commozione" priva di struttura logica, come premesse, conclusioni, soluzioni, casi o giudizi. La mente sembra piuttosto "una monade senza conflitto, priva di luce e priva di ombra./.../ Scavavo nella sabbia mentale cercando le esche dei piaceri e dei dispiaceri, ora non più. Le esche della comprensione"³³.

La critica letteraria internazionale ha ragione solo parzialmente quando concentra le forze analitiche sulla tecnica narrativa e teatrale di S. Beckett che supera la *mimesis* quale riproduzione artistica della realtà. Va notato che la problematica è molto più ampia e molti altri scrittori del Novecento hanno rinunciato all'illusione della rappresentazione mimetica della realtà sociale e psicologica, sia sociale che individuale. La vera ricerca e novità testuale di S. Beckett non è tanto gettare il dubbio, negare, decomporre, svuotare, ecc. la riproduzione o l'identificare mimetica della realtà, quanto rendere visibile e dicibile la differenza tra il divenire esistenziale e spirituale interiore che difficilmente possa essere rinchiuso nel concetto logico e semantico. Gli avvenimenti spirituali oggi sembrano una rarità, perché il nostro orizzonte culturale è dominato dalla riproduzione convenzionale televisiva quale unico linguaggio possibile della verità, anche se in pratica esso impoverisce la nostra attesa e la gioia per l'evento (*happening*) spirituale interiore e l'accadere verificatosi quale evidenza immediata (*happen*). Le ricerche espressive di Beckett non sono gratuite in opposizione con Proust e in particolare con Joyce. Anzi vi è un desiderio bruciante di liberare le forze spirituali interne di solito ignorate,

³² L. WITTGENSTEIN, *op. cit.*, p. 145.

³³ Lettera di S. Beckett a T. MacGreevy il 30 agosto 1937, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin.

negate, non credute, oppure considerate quale fantasie, invenzioni o peggio, malattie nevrotiche.

Questa lenta sedimentazione e crescita degli avvenimenti scaturite dalle preghiere quotidiane o dalla semplice partecipazione alla funzione liturgica in chiesa fanno emergere un argomento fondamentale teologico mistico, oggi quanto mai superfluo o comunque inautentico, quello cioè della presenza spirituale interiore e insieme della parola. Questa situazione discorsiva dell'illuminazione mistica che non rimane celata nel silenzio ma si riversa nel fiume 'illogico' della confessione, o della visione contemplativa, che i santi del passato ci hanno testimoniato e della cui tradizione ci nutriamo ancora oggi, la guardiamo con sospetto nel contesto della comunicazione convenzionale.

Anche S. Beckett è consapevole dell'incredulità del lettore innanzi ad una arborescente retorica mistica e di conseguenza usa abbondantemente la ripetizione, il discorso frammentario, l'apparente mancanza di memoria o, per meglio dire, l'impossibilità di ricordarsi in modo logico l'intera catena dell'illuminazione interiore. Dante descrive più volte nella *Divina Commedia* questa condizione della memoria quando appunto egli si trova nella situazione di elaborare per il lettore il discorso concettuale per comunicare alcune delle sue visioni spirituali³⁴, come il fiume di scintille dello Spirito Santo, oppure il Punto Mobile che nel movimento rotatorio si incarna prendendo anche l'immagine del volto di Dante rispecchiato nel volto di Cristo. Praticamente queste sono esperienze di contemplazione spirituale e l'immedesimarsi del fedele con le Persone della SS. Trinità durante la preghiera. Non dimentichiamo che S. Beckett era un eccellente conoscitore non solo della lingua italiana ma anche uno studioso e, per tutta la vita, amante di Dante che ha citato spesso nella sua letteratura quale continuo e tenace sfor-

³⁴ Nel *Paradiso* Dante sostiene con chiarezza che il suo pellegrinaggio è simile all'esperienza di S. Paolo che col corpo o senza corpo fu rapito fino al terzo cielo in paradiso dove "udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunziare", 2Cor, 12,4. Per S. Agostino, profondo interprete del rapimento spirituale paolino si trattava di una "beatitudine verbale", *De Genesi ad litteram*, libri XII, cap. XXVII-XXXVII.

zo di esprimere gli eventi 'reali' invisibili dell'anima mistica³⁵ mediante un discorso privo di un referente oggettivo per il semplice motivo che non può essere designato. Non si tratta che il testo venisse distrutto o azzerato dallo scrittore medesimo, secondo gli esperimenti stilistici dada o surrealistici, ma di scoprire oggi il *dire* mistico della sofferenza.

Non per caso la critica non commenta o si sente imbarazzata di analizzare un personaggio come la signorina Fitt di *All that fall* (Tutti quelli che cadono)³⁶ che non vede quasi nessun abitante del suo quartiere perché è assorbita in se stessa canticchiando sottovoce sempre un inno religioso. La ragazza sembra distratta, oppure potrebbe apparire scortese non salutandola sua vicina, la Signora Rooney, pur passando vicino e benché l'abbia vista non l'aveva riconosciuta. La vicina le ricorda che appena pochi giorni prima si sono viste in chiesa dove erano inginocchiate fianco a fianco, davanti allo stesso altare e avevano bevuto dallo stesso calice. A tutta questa catena di richiami alla realtà immediata e evidente la signorina risponde con un miscuglio di innocenza scandalizzata: "Oh, ma in chiesa, signora Rooney, in chiesa io sono sola col mio Creatore. Non è così anche per lei? (Pausa). Lo dice perfino il sacrestano, quando passa per la questua, sa che è inutile fermarsi davanti a me. Neanche lo vedo, quel suo piattino o sacchetto, o cosa diavolo hanno in mano, ho altro per la testa. (Pausa). Le dico, perfino a funzione finita, quando esco all'aria fresca, perfino allora, per almeno duecento metri, cammino come se fossi in sogno, barcollando, senza neppur vedere i miei correligionari. E loro sono tutti molto gentili, devo ammetterlo – la grande maggioranza – molto gentili e comprensivi. Ormai lo sanno e non se la prendono. Eccola che passa, dicono, eccola che passa la bruna signorina Fitt, sola con suo Creatore, non fateci caso. E si mettono sul ciglio del sentiero per evitare che io vada a sbattergli contro.

³⁵ S. Agostino sviluppa per la prima volta il contrasto tra l'orecchio spirituale interiore attaccato alla Parola eterna di Dio e le parole esteriori degli uomini percepite con l'orecchio esteriore che lascia passare il rumore per ascoltare il silenzio divino dal dentro, *Confessioni* XI, 6.

³⁶ *All that fall*, Faber & Faber, London 1956, trad. francese *Tous ceux qui tombent*, Minuit, Paris 1958.

(Pausa). Ah sì, sono distratta, molto distratta, anche nei giorni feriali³⁷. La ragazza prende come testimone la madre che le chiede stupefata come si possa essere così distratta quando a tavola si mette in bocca il tovagliolo invece della tartina di pane e burro. Sospirando ella prova a dare una spiegazione timidamente mistica poco credibile nel mondo attuale, nonostante che esista questa forte vita spirituale invisibile: "La verità dev'essere, signora Rooney, che io non ci sono, in quei momenti, non sono presente. Vedo, sento, tocco e così via, faccio i soliti gesti, ma non col cuore, signora Rooney, il cuore non c'è. Lasciata a me stessa, senza che nessuno mi trattenesse, farei presto a volarmene via... verso la mia vera patria. (Pausa). E perciò non creda che abbia fatto finta di non vederla, signora Rooney, sarebbe farmi torto"³⁸. Malgrado la sua distrazione la ragazza che si vergogna e comunque fa del tutto per giustificarsi raccontando la presenza della realtà mistica più forte della realtà immediata e visibile, aveva pure notato una gran macchia pallida e avverte che la signora Rooney non sta bene per niente ciò che la vicina riconosce con amarezza: "Lei ha una vista molto acuta, signorina Fitt, lei non lo sa, ma ha una vista terribilmente acuta"³⁹. Tornata nella realtà immediata la signorina Fitt si mostra particolarmente attenta a dare una mano, ad aiutare e ad essere utile senza tuttavia accettare alcuna ironia concernente il 'suo Creatore', poiché ella opera consapevolmente i suoi sacrifici per il prossimo, gratuitamente, senza "secondi fini", oppure non li fa, lasciando perdere ogni inutile dibattito teologico. L'anziana vicina chiede subito l'aiuto alla giovane Fitt "altrimenti faccio correre qui tutta la parrocchia a forza di urlare!"⁴⁰, mentre la ragazza rassegnata accetta di compiere un quotidiano dovere del fedele protestante, aiutandola pazientemente e riprendendo a canticchiare il suo inno religioso.

Possiamo notare che il discorso mistico della giovane Fitt che l'autore immagina particolarmente magra, solo pelle ossa, nonostante che sua madre sia sempre preoccupata di nutrirla

³⁷ *Ibid.*, trad. italiana, *op. cit.*, p. 172.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 173.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 174.

con cibo consistente, è una specie di auto-comunicare, o auto-identificare. La referenza, nonostante i riferimenti del Vecchio Testamento o dei passi delle letture evangeliche durante la funzione domenicale, non può essere definita quale oggetto. Utilizzando un discorso scarno, asciutto, privo di qualsiasi artificio retorico, stilistico o immaginativo Beckett ci dà pienamente l'idea della particolarità della 'realtà' mistica invisibile che cambia radicalmente la finta e superficiale tranquillità nelle parole della comunicazione banale televisiva che si fonde sull'illusione della certezza della comprensione.

Viceversa, la non-unità del reale di cui ce ne rendiamo conto se confrontati col discorso spirituale che irrompe nella conversazione convenzionale mettendo a nudo la tensione tra il concetto e l'esperienza individuale che percepisce, comprende e parla in assenza dell'identità logica del dialogo referenziale.

È ben evidente che il discorso mistico, secondo l'originale scoperta espressiva di Beckett, consapevole che non poteva continuare a scrivere come la generazione appena precedente, mette in risalto, – indipendentemente di ciò che vuole enunciare durante il suo svolgimento mediante la ripetizione⁴¹, che lo rende anche visibile – una catena di connotazioni che il lettore considera un insieme di parole incomprensibili, che suscitano rispetto, ironia, comicità, incredulità, ecc.

Indubbiamente il discorso mistico fin'ora poco studiato tecnicamente coi metodi semiotici di analisi del linguaggio che si produce in base ad un insieme di regole di definizioni e di prescrizioni, costituisce una grammatica, secondo cui possiamo comprendere il *voler dire mistico*, in opposizione con altre categorie di enunciazioni e insieme una griglia modale, quale componente della tassonomia grammaticale⁴². Possiamo dunque considerare che solo ciò che viene esplicitamente detto ha la condizione di esistente. La stessa equivalenza si stabilisce tra il *non-dire* e il *non-esistente* o falso. Ovviamente scegliere la norma dell'esplicito come il criterio che scegliamo in modo arbitrario di un oggetto o di una realtà esistente, risulta che i cosiddetti 'oggetti' grammaticali mistici o giuridici esistono solo in

⁴¹ A.J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966.

⁴² J. DERRIDA, *Writing and Difference*, London 1978.

virtù del *dire*, cioè di nominare o di definire, e ancora di produrre, mediante la confessione, un discorso o un testo mistico che si espone all'esigenza della verifica o della conformità degli enunci individuali a quelli prescritti, come nel caso delle regole rituali liturgiche, magiche, o legislative giuridiche, ecc. Risulta chiaro che il livello referenziale del discorso mistico, in modo simile ad altre categorie discorsive, come quella giuridica, etica, liturgica, magica, ecc., è virtuale e si ritrova nel linguaggio naturale dov'è mischiato con elementi semantici eterogenei. In questo caso il referente non è più una relazione univoca tra la parola e gli oggetti, ma un trasferimento semantico: mistico, liturgico, etico canonico, magico, giuridico, ecc.

Di conseguenza, trasformando una parola o una espressione in una enunciazione particolare che indica correttamente il pensiero (*mind*) ci permette di inserire l'evento in una griglia modale di prescrizioni e di interdizioni che produce un *dire* particolare di tipo sopra elencato⁴³.

Possiamo notare lo sforzo dell'originale ricerca beckettiana nel catturare il significato del vissuto spirituale perfino nel recitare una preghiera o nel canticchiare un inno liturgico anche dopo la fine della funzione. L'autore evita rigorosamente la logica del susseguirsi dei pensieri: "Pensieri, no, non pensieri. Profondo del senso. Sepolto in chi conosce cos'è il profondo del senso. Della mancanza di senso. L'essicazione rende impossibile che arrivi qualunque luce. Nessun suono. Così si può far tacere come tornasse allo stato di pietra. Il malinconico racconta ciò che ha raccontato l'ultima volta. (Pausa). Non rimane nulla da raccontare"⁴⁴. Ovviamente il tempo cronologico degli avvenimenti spirituali viene trasformato in durata vissuta, quale continua interazione col presente della produzione del discorso o della rappresentazione. Nel mondo reale non esiste la reversibilità, mentre l'anima ripetendo le stesse preghiere e riflettendo gli stessi passi evangelici ha la possibilità di un illimitato ritorno che s'intreccia fortemente con la realtà immediata, sia collettiva che individuale.

⁴³ R. SHOLES, *Semiotics and interpretation*, Yale Univ. Press, New Haven 1982.

⁴⁴ *Collected Shorter Prose 1945-1980*, J. CALDER, London 1984.

Nella stessa struttura della reversibilità del discorso mistico dobbiamo interpretare il moltiplicarsi nel teatro beckettiano delle domande 'what' (cosa) e 'where' (dove) che, purtroppo la critica letteraria le interpreta in chiave comica.

Secondo la nostra opinione il significato è tragico. In tal senso vogliamo soffermarci su un breve dialogo costruito sempre sulla tecnica della ripetizione che non produce semplicemente una struttura testuale ma rende visibile l'incessante ricerca di Dio nel contesto particolare della confessione sinceramente vissuta e desiderata. Ecco un dialogo tratto dal pezzo teatrale *What where*: "Bim: Che cosa deve egli confessare? /Bam: Ciò che ha detto a lui./ Bim: Questo è tutto?/ Bam: E cosa./ V (una Voce): Bene./Bim: Questo è tutto?/ Bam: Sì./ Bim: Allora ci fermiamo?/ Bam: Sì"⁴⁵.

Appare chiaro, nonostante il dialogo sia ridotto al minimum dell'informazione che Bam conosce tanto il contenuto del messaggio, quanto l'occasione dell'enunciazione. Poi troviamo un dialogo simile tra lo stesso Bam e Bem, d'altronde facile da confondere con l'altro personaggio Bim: "Bam: Portalo via e dagli da lavorare finché egli confessa:/Bem: Cosa deve egli confessare?/Bam: Quello che egli ha dato dove./ Bem: Questo è tutto?/ Bam: E dove"⁴⁶. Se consideriamo questi brevi dialoghi dei contesti mistici e non giuridici la referenzialità che viene prodotta dal *dire* stesso come un metadiscorso ci aiuta a comprendere correttamente il fatto che l'unico personaggio, Bam⁴⁷, conosce il 'che' e il 'dove' delle azioni raccontate dagli altri due, cioè Bim e Bem che corrispondono alle rispettive due domande. La referenzialità appare comunque dipendente dall'atto dell'enunciazione di Bim e di Bem che hanno raccontato qualcosa e rispettivamente in un luogo. Questi due elementi: il contenuto: 'cosa' e il luogo: 'dove', funzionano come precondizioni per la rappre-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 314.

⁴⁷ Il nome Bam del personaggio onnipotente e onnisciente che mette in scena le azioni degli altri due ricorda la parola ebraica bamay (במאי) = regista. I nomi degli altri due: Bem e Bim appartengono allo stesso campo semantico: biem (בים) = fare la regia, bimuy (במיו) = messinscena, ecc.

sentazione della confessione del contenuto e del luogo dove i rispettivi soggetti hanno riconosciuto le loro azioni. Nonostante che apparentemente il dialogo venga strutturato come una serie infinita di interrogazioni intorno alle domande: 'cosa' e 'dove', il discorso non è di natura giuridica, poiché le parole nella loro successione non costruiscono una causalità di fatti in contraddizione con le regole prescritte di comportamento legislativo. Il dialogo non costruisce nemmeno un tempo della conversazione e tanto meno un tempo cronologico della narrativa dei fatti accaduti e confessati. Comunque lo spettatore rimane sconcertato poiché deve confrontarsi con un eterno 'ora' della confessione che è valida se non, perfino, obbligatoria per chiunque.

All'inizio dello spettacolo il pubblico sente una voce che dà una indicazione temporale apparentemente precisa: "Ne abbiamo l'ultimo cinque./ Nel presente così quando eravamo silenziosi./ È primavera./ Il Tempo passa./ Prima senza parole./ Sono in comunicazione"⁴⁸. La novità di Beckett sta appunto nel delineare mediante pochissimi segnali linguistici lo spazio silenzioso della creazione che corrisponde in effetti alla stagione della primavera. Con la creazione dell'uomo, entra nell'universo anche la dimensione del presente, all'inizio muto, poiché Adamo non aveva ricevuto ancora il dono della parola, ma tuttavia si trovava in contatto comunicativo con Dio. Queste visioni mistiche dello squarcio della briciola del presente che viene scandito nell'eternità dal primo uomo creato a immagine di Dio si trovano non solo nella *Genesi* o nei grandiosi paesaggi mistici della *Divina Commedia* che S. Beckett conosceva molto bene, ma anche nelle contemplazioni misteriche del Rosario, come un rimedio sempre presente dei mali. Nel testo teatrale è ben chiara la distinzione tra il presente dell'essere e il tempo eterno di Dio: "Senza giorno. Il tempo passa"⁴⁹ dice la voce notata con la maiuscola della lettera 'V.' quale voce di Bam che conosce 'cosa' e 'dove', cioè azioni e luogo che articolano il tempo presente. Nell'attimo del primo presente della creazione dell'uomo

⁴⁸ *What Where, op. cit.* "We are the last five./In the present as were we still./It is spring./Time passes./First without words./I switch on", p. 310.

⁴⁹ *Ibid.*, "Without Journey./Time passes./That is all./Make sense who may./I switch off", p. 316.

è ancora possibile credere che il fragile io sprofondato nel silenzio e privo di parola, nonostante che la sua esistenza 'presente', conservi ancora le tracce dell'immortalità divina che l'ha plasmato e di cui si è appena staccato. Possiamo dunque comprendere che questo spazio sconosciuto spirituale 'what where', cioè che specie di dove, indica una realtà temporale della contemplazione che sceglie appunto l'attimo presente identico nella sua ripetitività della condizione esistenziale.

L'aspetto rovesciato del primo presente segnato dalla creazione dell'uomo lo troviamo nella consapevolezza del tempo scaduto, cioè del presente consumato fino allo zero, come risulta dal dialogo tra Hamm e Clov in *Endgame*⁵⁰. Apparentemente si tratta di un banale cambio di battute: "Hamm: Che ora è/Clov: La stessa di sempre./ Hamm: (facendo dei gesti verso la finestra verso destra) Hai guardato?/ Clov: Sì./Hamm: E allora?/ Clov: Zero./ Hamm: Dovrebbe piovere./ Clov: Non pioverà. (Pausa)"⁵¹.

Nel quaderno di note contenente i dettagli scenografici del *Finale di partita* che l'autore stesso ha curato per il teatro Schiller di Berlino nel 1967 Beckett insiste sulla presenza di due finestre: una della terra e un'altra del mare, in modo che la domanda sull'ora sia resa ancora più incerta, poiché Hamm è indeciso verso quali delle due finestre guardare. Il dettaglio delle due finestre che corrispondono alla divisione tra la terra e il mare che Dio compie durante i giorni della creazione⁵², viene arricchito da quello del fazzoletto che copre la faccia di Hamm che è molto rossa, finché esso appare macchiato dal sangue. Alcuni critici teatrali hanno messo in collegamento questo dettaglio scenografico, d'altronde assente nella versione scritta, col fazzoletto con cui Veronica asciugò il volto di Gesù che portava la croce sul Calvario. Nella versione berlinese Beckett toglie le macchie di sangue sul fazzoletto, poiché le macchie di sangue

⁵⁰ *Endgame, The Theatrical Notebooks*, Faber & Faber, London 1992.

⁵¹ Ed. italiana *Teatro*, Einaudi, Torino 2002, p. 105-106.

⁵² Beckett aveva utilizzato già nel 1945 il contrasto tra l'immagine della creazione di Dio e quella dei pantaloni quale creazione dell'uomo, vedi *La peinture des van Velde, ou, le monde et le pantalon* in occasione della mostra di Abraham e Geer van Velde a Parigi, 'Cahiers d'Art', 20-21, 1945-46, p. 118-32.

potrebbero fare credere agli spettatori che si tratti di una emorragia dell'anziano che è arrivato alla fine. Il tema del tempo ciclico di Hamm, nonché l'immagine del tempo circolare dell'intero spettacolo Beckett aveva preso da Giordano Bruno e per un altro verso anche da Dante, utilizzò per la teoria narrativa dell'*Work in Progress*⁵³.

Interessante notare che il lettore deve comprendere il dialogo talmente scarno, che, tuttavia non è una negazione della comunicazione, al contrario sullo sfondo della crocifissione di Gesù che dopo aver bevuto l'aceto disse: 'È finito'⁵⁴. La fine di Gesù significa per un cristiano l'inizio della vita eterna, o comunque l'inizio della salvezza. Non per caso il testo teatrale *Finale di partita* inizia con l'annuncio della fine che Clov recita dallo sguardo fisso e la voce bianca: "Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire. (Pausa)"⁵⁵. Nonostante che durante lo spettacolo nulla accada, tuttavia tra l'inizio quale fine e le ultime righe finali concernente la morte e il ritorno dell'immagine del fazzoletto rimane ancora, come nota Beckett stesso nel suo quaderno, "una piccola distinzione tra l'inizio e la fine"⁵⁶ che racchiude la totalità o l'unità della vita umana. La stessa visione viene riassunta anche da Pozzo:

"Ma la volete finire con le vostre storie di tempo? È grottesco! Quando! Quando! Un giorno, non vi basta, un giorno come tutti gli altri, 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, e poi è di nuovo la notte. (Tira la corda) Avanti!"⁵⁷. Durante un 'ammaestramento' precedente riguardo al cielo Pozzo sempre arrabbiato e tirando la corda descrive l'incessante perdita di luce a cominciare dal fulgore che impallidisce sempre di più, "sempre un po' di più, fintantoché (pausa drammatica, largo gesto orizzontale delle braccia che si spalancano) vlan!

⁵³ *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, Faber & Faber, London 1961.

⁵⁴ Il testo giovanneo "Tutto è compiuto", Gv 19,30.

⁵⁵ *Finale di partita*, op. cit., p. 104.

⁵⁶ *Berlin Diary*, cf. *Textual Notes*, op. cit., p. 48.

⁵⁷ *Aspettando Godot*, Teatro, op. cit., p. 91.

finito! non si muove più! (Silenzio). Ma... (alza una mano ammonitrice)...ma, dietro quel velo di dolcezza e di calma la notte galoppa (la voce si fa più vibrante) e si getterà su di noi (fa schioccare le dita) pfttt! così... nel momento in cui meno ce l'aspettiamo"⁵⁸.

Questo gioco incessante sul significato del tempo eterno di Dio che conta i giorni della creazione e del presente degli attimi della vita umana che si accumulano come i chicchi "i chicchi si aggiungono ai chicchi a uno a uno, e un giorno, all'improvviso, c'è il mucchio, un piccolo mucchio, l'impossibile mucchio"⁵⁹, ha attirato l'attenzione ai critici che hanno parlato dell'anti-creazione, oppure dell'anti-ri-creazione nel teatro di Beckett. Le ipotesi interpretative sono molte e necessitano un approfondimento particolare che non trovano lo spazio qui. Indubbiamente S. Beckett ha scelto l'unità temporale comune al vecchio e al Nuovo Testamento, quello della fine quale inizio della vita. Non può sfuggire l'identità sonora e religiosa tra il personaggio Hamm e Kam, il figlio di Noè. Anche nelle riflessioni frammentarie di Clov possiamo riconoscere il riferimento al passo della Genesi quando il Signore ordina a Noè di uscire dall'arca e odorando la fragranza del sacrificio che Noè offrì sul primo altare che fece sulla terra pensò: "Non maledirò più il suolo a causa dell'uomo, perché l'istinto del cuore umano è incline al male fin dalla adolescenza, né colpirò più ogni essere vivente come ho fatto. Finché durerà la terra,/ seme e messe,/ freddo e caldo,/estate e inverno,/giorno e notte,/ non cesseranno"⁶⁰.

Ci ricordiamo che annunciando la fine dell'ira di Dio e la morte di Gesù quale resurrezione, Clov annuncia praticamente la fine della punizione divina⁶¹. Dio non desidera la distruzione dell'uomo peccatore ma il suo ritorno al patto dell'alleanza. Dal punto di vista concettuale sembra che sia una contraddizione tra l'onnipotenza di Dio e la libera scelta delle azioni umane.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁹ *Finale di partita*, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁰ *Gen* 8,21-22.

⁶¹ K. MORRISON, *Neglected Biblical Allusion in Beckett's Plays*, in vol. *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, Ohio State University Press, Columbus, Ohio 1983, p. 91-98.

Secondo l'orizzonte messianico ebraico cristiano alla fine dei giorni il disegno divino della storia verrà realizzato come un perfetto piano cosmico. Pensando di assistere al ritorno messianico di Dio sulla terra Vladimiro e Estragone credono che il tempo della storia si fermi e rimanga immobile, ciò che fa scatenare l'ira di Pozzo che guarda ostentatamente l'orologio. La storia corre sempre, mentre la Legge è immutabile.

Solo l'analisi attenta delle citazioni tratte dalla Genesi, dai profeti e dal vangelo, e ancora il paragone delle stesure dei testi teatrali in francese e in inglese completato dalle informazioni che si trovano nelle lettere, nei diari e nei quaderni scenografici teatrali, televisivi o radiofonici, ci aiutano a comprendere la dimensione estesa della mistica moderna di Samuel Beckett che spesso si rifa alla dottrina di *ma'aseh bereshit* (opera della creazione) per approfondire la teologia della sofferenza. Al contrario delle conclusioni della critica letteraria affascinata dal dialogo spogliato di figure retoriche che di conseguenza esalta la 'negazione', la 'negatività', e mancanza di senso della parola, non possiamo nascondere la nostra perplessità. Perché ignorare l'amore di Beckett per Dante⁶², per Shakespeare, per Milton e il suo *Paradiso perduto*, per St. Mallarmé, in fine per Proust⁶³ e per J. Joyce dai quali si distacca con nostalgia e sofferenza. Egli è consapevole di andare alla ricerca dell'espressione mistica moderna capace di riflettere sulla sofferenza che deriva, non dalla negazione, ma dall'amore divino. L'evento spirituale umano invisibile dell'uomo moderno e la sua sofferenza della nascita fino alla morte sono la testimonianza della grazia di Dio per cui ringraziava Giobbe. Anche per il moderno irlandese S. Beckett la fede religiosa scaturisce dall'esperienza della rivelazione personale per cui il cuore e la mente devono essere sempre sveglie e preparate ad accoglierla. Una lettura attenta che permette di avere una certa familiarità con lo stile dell'autore mette in risalto la somiglianza tra le esperienze mistiche dello scrittore, dei suoi parenti, degli amici e quelle dei suoi personaggi. Dio è sempre nella fede di Beckett, perfino nei momenti di crisi quando si ribella chiedendosi perché Egli permette tanta sofferenza degli innocenti o delle crudeli malattie moderne. Tuttavia an-

⁶² Dante... Bruno... Vico... Joyce in *Our Exagmination*, op. cit., 1929.

⁶³ *Proust*, London 1931.

che nei simili momenti quando la sofferenza le fa traboccare il cuore non si interrompe il dialogo tra l'io e il suo Dio che continua visitare le sue creature, soprattutto quelle dimenticate e lungamente private dall'amore divino. Solo la fede dà senso alla sofferenza e all'esistenza crudele dei personaggi beckettiani rinchiusi nella loro solitudine silenziosa.

CONCLUSIONI

Il paradosso del teatro di Beckett sta nell'opposizione tra il sofisticato intellettualismo della critica e la facilità con cui gli spettatori semplici del popolo comprendono il messaggio mistico della preghiera. Nello sforzo di commentare la frammentarietà del dialogo notevolmente ridotto dei personaggi beckettiani i critici hanno proposto varie fonti, come battute, monologhi recitati, particolari al music-hall, nonché riflessioni filosofiche tratte da Cartesio, Kant, Schopenhauer, Heidegger, ecc., benché il testo, strutture sintattiche e costumi appartenessero al linguaggio e al modo di vita quotidiana irlandese. La situazione esistenziale del teatro di Beckett è l'attesa, un tema d'altronde ricorrente nel dramma moderno da Strinberg a Čechov e a Maeterlinck fino ad Arthur Miller. La novità assoluta sta nel fatto che si tratta dell'attesa messianica vissuta mediante gli occhi dei vagabondi, come in *Aspettando Godot*, o degli anziani, malati terminali. In un mondo apparentemente svuotato dalla presenza di Dio Beckett crea una nuova tensione spirituale del terribile silenzio. Vogliamo ricordare questo dettaglio molto significativo, cioè il fatto che la gente semplice percepisce il metadiscorso religioso fatto dallo scandire del tempo riempito dall'angoscia del pensiero in attesa e dalla preghiera. Quando *Aspettando Godot* fu rappresentato in un carcere i prigionieri si sono identificati subito con la condizione dei due vagabondi che dolorosamente ingannavano il tempo dell'attesa fino ad ottenere la libertà. "Il suo Godot era il nostro Godot" scriveva in una lettera un detenuto rivolgendosi a Beckett⁶⁴. Allo stesso

⁶⁴ Vedi la Lett. del prigioniero di Lüttringhausen a S. Beckett il 1° ott. 1954 dove troviamo anche la seguente frase: "Godot è il mio vicino nella cella affianco alla mia".

modo l'incubo fatto di fame, povertà, umiliazione e violenza ricordava ai detenuti ebrei sopravvissuti ai campi di concentramento nazisti la storia di Godot. Tanto è vero che in un primo momento l'autore aveva chiamato uno dei due vagabondi Lévy, mentre Pozzo veniva raffigurato come un *kappò*. Nelle versioni successive S. Beckett tolse i dettagli storici per concentrarsi sulla condizione umana dell'attesa durante il cammino terreno fino all'incontro col Signore. È altrettanto significativo che mentre scriveva la prima versione di *Finale di partita* lo scrittore stava leggendo e rileggendo il Libro della Genesi, la storia del diluvio e le poesie 'dannate' di Baudelaire desiderando che "l'Onnipotente non fosse mai stato così tenero con Noè"⁶⁵.

In opposizione con questa testimonianza della riflessione religiosa dell'autore sta rigorosamente, come sempre, l'opinione critica sbagliata, fortunatamente conservata nella sua biografia. Th. Adorno puntando sulla perdita di significato, e d'identità, fino al declino e alla decadenza in *Finale di partita* in presenza di Beckett sviluppava durante una conferenza l'idea sull'etimologia e sulla filosofia dei nomi sostenendo che Ham derivava da Hamlet. Nonostante che S. Beckett negasse decisamente e perfino si arrabbiasse a causa delle insistenze, Adorno passò indisturbato all'analisi di Clov affermando che era un 'clown' storpiato. Ascoltando con pazienza disarmante Beckett bisbigliò all'orecchio di S. Unseld, l'organizzatore della serata, "è questo il progresso delle scienze che i professori ottengono attraverso i loro errori". Indubbiamente egli aveva le carte in regola a pronunciarsi su una certa struttura universitaria che produce falsa scienza in quanto fondata sull'errore interpretativo, poiché in preda ad una forte crisi religiosa che apparentemente sembrava nevrosi, rinunciò alla sua brillante carriera universitaria, convinto che la verità esistenziale non possa essere intuita e trasmessa in un simile contesto rigidamente ipocrita.

In riferimento al pronome 'lei' della Bocca in *Non io* a causa delle insistenti domande dei critici e degli studenti universitari concernenti come al solito le fonti che aveva utilizzato, Beckett, che non aveva nulla da rispondere, preferiva rimanda-

⁶⁵ Vedi la lett. di S. Beckett a Pamela Mitchell il 7 febb. 1955.

re al suo romanzo *l'Innominabile*: "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"⁶⁶.

Risulta chiaramente che le fonti tanto discusse delle sue opere sono come al solito le esperienze personali vissute e i ricordi interiorizzati della Sacra Scrittura e della *Divina Commedia*, nonché la pittura religiosa che aveva visto nei principali musei europei. Ecco alcuni esempi. Gli appunti del taccuino del 1977-82 mentre scriveva *Mal vu mal dit* erano il Libro di Giobbe, il *Re Lear* e Dante da cui impara i dettagli sulla posizione del sole, la roccia di marmo bianco, i pascoli innevati, i greggi di pecore. Allo stesso modo l'immagine apparentemente familiare come la donna al sepolcro viene arricchita della simbologia della Madre di Dio e di Maddalena arrivate al sepolcro. Ecco un altro dettaglio particolarmente beckettiano con funzione di segnale: l'allacciabottoni consunto è "d'argento in forma di pesce" e il pesce si sa è un antico simbolo di Cristo. Esso appesa per il gancio a un chiodo che offre all'autore l'occasione di riflettere: "il chiodo. Inalterato. Pronto per servire ancora. Alla maniera dei suoi avi gloriosi. In località del teschio. Un pomeriggio d'aprile. Ultimata la deposizione"⁶⁷. Il Golgota sembra estendersi nel mondo ogni anno: "che spettacolo sorprendente sotto la luna questi milioni di minuscoli sepolcri unico ognuno"⁶⁸. L'agnello da macello "al pari degli altri da cui si staccò per attaccarsi ai suoi passi" segue la donna che procede da sola sulla strada. Quando Pozzo viene alzato da terra e cade tra i due vagabondi, la scena nella regia di Beckett stesso riflette le sue approfondite conoscenze di pittura italiana e fiamminga sulla Crocifissione e la Deposizione. I critici hanno suggerito la tela di Giovanni Bellini 'Cristo morto con angeli', oppure un quadro simile di Procaccini o il 'Cristo morto' che lo scrittore

⁶⁶ *Mal vu mal dit*, Minuit, Paris 1981, p. 70.

⁶⁷ *Ibidem.*, p. 31-32.

⁶⁸ *Ibidem.*

aveva visto tante volte alla National Gallery di Londra. Nella stessa serie di immagini sacre possiamo citare che i carcerati, attori e spettatori di *Aspettando Godot*, avevano conservato in sacrestia del penitenziario l'albero del paradiso usato per lo spettacolo che per i rispettivi 400 detenuti era diventato citando il Libro dei Proverbi "un albero di vita"⁶⁹. D'altronde gli attori della prigione ebbero il permesso di realizzare pubblicamente lo spettacolo a Francoforte all'interno del programma del Deutscher Evangelischer kirchentag.

La mano che soccorre in *Compagnia* è un'altra immagine simbolica presente nei dipinti religiosi cristiani. Da giovane Beckett era affascinato dall'incisione di Dürer che rappresentava le mani in preghiera⁷⁰. L'occhio, la mano, il calice, il panno, la vergine, i simboli di Cristo, il pane, l'acqua, il sangue, il silenzio, la preghiera, gli inni da cantare durante la funzione liturgica, l'albero del paradiso, tanti e tanti altri elementi ebraico cristiani sostengono questa purezza dello spirito beckettiano di cui è scaturita la sua opera mistica la quale non è affatto negativa o vuota.

Con la vecchiaia lo scrittore pensava di poter chiudersi in casa, osservare il suo silenzio, quale ritiro monastico e continuare a scrivere concentrandosi sui temi mistici essenziali del suo pensiero, aspettando di essere illuminato. Parlava spesso con ammirazione della vecchiaia spirituale di Goethe o di W.B. Yeats, come d'altronde viene descritta anche nel Sal 90,10. È ben noto che S. Beckett nacque Venerdì Santo e morì a Natale, pochi mesi dopo la morte della moglie. Questo arco di tempo dell'anno liturgico e della propria vita ha segnato le sue esperienze mistiche su cui ha riflettuto ostinatamente per tutta la vita. Come al solito un ricordo letterario fa aprire lo spazio mistico silenzioso e tenebroso. Ecco due famosi versi riguardo al simbolismo delle vocali di A. Rimbaud: "A nera, E bianca, I rossa, U verde, O blu: vocali/ Io dirò un giorno i vostri ascosi nascimenti"⁷¹. Giocando sull'alternanza delle vocali *a/o* dei nomi

⁶⁹ Vedi la lett. del pastore protestante Ludwig Manker il 3 ott. 1954.

⁷⁰ Morris Sinclair a J.Knoulson l'11 ott. 1993.

⁷¹ A. RIMBAUD, *Opere*, Milano 1975, p. 109.

dei personaggi Bam e Bom Beckett sviluppa la tensione del silenzio divino nonostante la catena degli interrogativi che cercano affanosamente di circondare: "Bam: Non ha detto niente?/ Bom: Niente!/ Bam: Te lo sei lavorato per bene?/ Bom: Sì/ Bam: Ma non ha detto niente'/ Bom: Niente"⁷².

Possiamo notare che l'intero teatro di Samuel Beckett è centrato sulla mistica della sofferenza, in particolare il tema del Libro di Giobbe cui l'autore aggiunge le interpretazioni di varie scuole filosofiche, cercando di rispondere alla domanda riguardo alla giustizia della sofferenza. Dobbiamo ricordare che a Giobbe, il giusto, la sofferenza è imposta non da Dio ma dall'Avversario, però col permesso di Dio. Beckett non si stanca di interrogarsi sul perché della sofferenza dell'Innocente che, secondo la teologia ebraica, portando i peccati dei colpevoli apre la via del perdono. Al contrario, nel vangelo Gesù separa la sofferenza dal peccato, particolare alla tradizione ebraica del suo tempo, per cui guarisce, perdona, resuscita, consola, caccia il demonio, l'Avversario dell'uomo giusto. Tuttavia, egli si prepara alla sofferenza della croce e prepara i discepoli per soffrire a nome suo. Questo paradosso della fede ebraico-cristiana non sfugge a Beckett che mette in luce tutte le sfaccettature della sofferenza, quale mistica pura, in quanto egli abbandona il concetto della punizione del peccato dell'uomo, accetta la pazienza stoica⁷³ della sofferenza, facendo identificare ogni suo personaggio col Cristo sofferente.

Esaltando i poveri e la povertà, come luogo privilegiato dell'amore e della rivelazione di Dio, inventando così un teatro povero e inoltre scegliendo di vivere personalmente in povertà, S. Beckett ha molti temi comuni con la teologia della liberazione che rivaluta la sofferenza sociale di un Giobbe moderno⁷⁴. Tuttavia Beckett rimane un mistico scoprendo tardi la lotta politica, secondo il modello degli intellettuali cechi e slovacchi, polacchi, romeni, jugoslavi, ecc. contro i regimi comunisti sovietici.

⁷² S. BECKETT, *Teatro*, cit., p. 90.

⁷³ MARCO AURELIO, *Pensieri*, IV, 39; VII, 33 e 64, Mondadori, 2001.

⁷⁴ G. GUTIÉRREZ, *Job. Parler à Dieu à partir de la souffrance de l'innocent*, Paris 1987.