

AIO



Davide Crosara

# Il buco nel cielo di carta

Samuel Beckett e il monodramma

*Prefazione di*  
 Mario Martino





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXIX  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.giacchinoonoratieditore.it](http://www.giacchinoonoratieditore.it)  
[info@giacchinoonoratieditore.it](mailto:info@giacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2644-8

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: agosto 2019

*A Livia, my life line*



# Indice

- 9 *Prefazione*
- 17 *Premessa*  
*Un teatro senza il teatro?*
- 23 *Capitolo I*  
*Il monodramma*  
1.1. An art of stillness: premesse storico-culturali, 23 – 1.2. Da Rousseau a Göz, 29 – 1.3. La scena pietrificata: la posizione di Goethe, 28 – 1.4 A mental theatre: Lewis, Baillie, Byron, 47.
- 73 *Capitolo II*  
*Beckett e i media*  
2.1. Beckett e la radio da Berlino a Londra, 73 – 2.2. *Krapp's Last Tape*: un monodramma per il XX secolo, 84 – 2.3. Annus mirabilis: 1961, 92 – 2.4. Racinian light: la purezza della forma, 98.
- 109 *Capitolo III*  
*La lezione romantica*  
3.1. Una rilettura a distanza, 109 – 3.2. Macchine e marionette: Schiller e Kleist, 113 – 3.3 The voice within: Keats e Hölderlin, 130 – 3.4. Yeatsian extravaganza: Beckett e il dramma in versi, 151 – 3.5. All passion spent: *Samson Agonistes* paradigma beckettiano, 171.

181 Capitolo IV

*Il monodramma dopo Beckett*

4.1. Harold Pinter, Alan Bennett, Sarah Kane, 181 – 4.2. Conclusione: Pensare senza corpo, 215.

219 *Bibliografia*

229 *Ringraziamenti*

## Prefazione

MARIO MARTINO\*

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento diversi autori e opere segnalano l'esigenza di cambiamenti radicali nell'ambito del teatro, in forme che attaccano la compostezza e le convenzioni ormai stanche del teatro borghese: *Ubu roi*, di A. Jarry, ad esempio, è del 1896; in America *The Emperor Jones*, di E. O'Neill, è del 1920; e nel 1921 Pirandello aveva dato una vigorosa scossa al mondo letterario ed artistico presentando, al teatro Valle di Roma, *Sei personaggi in cerca d'autore*, quasi in simultanea, per quanto riguarda il genere drammatico, con le pressoché coeve pubblicazioni di *The Waste Land*, di T.S. Eliot, e *Ulysses* di Joyce, entrambe del 1922, che rivoluzionarono il genere poetico e narrativo. Fu Beckett tuttavia che ebbe la capacità di riassumere e concentrare in sé e nella sua opera gran parte delle tensioni innovative e delle spinte rivoluzionarie provenienti da più parti, perseguendo con eccezionale coerenza e profondità la sperimentazione formale e il rinnovamento contenutistico che la nuova epoca chiedeva, lungo un arco produttivo piuttosto ampio, che va dagli anni Trenta alla fine degli anni '80; più ampio di quello tracciato da altri grandi modernisti. Concentrandosi sulla produzione specificamente monodrammatica,

\* Professore associato di Letteratura inglese presso la Sapienza Università di Roma.

e sulla sua tradizione, lo studio di Crosara va ad occupare un vuoto critico importante relativo allo scrittore irlandese e alla portata innovativa della sua opera, alla cui interezza lo sguardo è ripetutamente allargato.

Difatti, la ricerca letteraria beckettiana degli anni Trenta si applica in primo luogo alla forma narrativa, perché narratore, e poeta, il drammaturgo si concepì all'inizio della sua carriera, a Parigi, operando nell'ombra di Joyce. In quel difficile tempo racchiuso tra due guerre mondiali, con l'incompiuto *Dream of Fair to Middling Women*, con *More Pricks than Kicks*, e *Murphy*, primi tentativi narrativi e romanzeschi, Beckett è alla ricerca di una propria voce o originalità, anche se risente ancora fortemente – ma progressivamente meno – della lezione joyciana. Con *Watt*, terzo romanzo, iniziato a Parigi nel '41, e terminato nel '44, in clandestinità a Roussillon, nel sud della Francia, dove Beckett, membro della Resistenza, si era rifugiato per sfuggire alla Gestapo, ci immergiamo nel delirio del secondo conflitto mondiale e non solo perché le date di composizione sono tutte interne al tempo di guerra, ma perché il romanzo è una risposta a quella follia, è scritto per non impazzire, come ebbe a dire lo stesso autore.

Ma è a partire dalla fine del conflitto, più o meno nel quinquennio fatale tra il 1945 e il 1950, che Beckett raggiunse una piena maturità e autonomia di espressione artistica, con la poetica della 'sottrazione', con la disciplina straniante della adozione della lingua francese, e con l'individuare il centro umano nel personaggio semifolle e *outcast*, accompagnato o meno da un suo doppio, o da sue scomposizioni in altre, cangianti identità e voci. Emerge così come la trilogia romanzesca proceda in parallelo, confluisca nella sperimentazione drammatica. Essa disegna in tal senso un arco coerente, di progressivo allontanamento da presupposti naturalistici e realistici per chiuderci sempre più nel micro- e macrocosmo della

mente e della interiorità, nella individualità monologante, nel flusso di parole che risuonano in un'aria rarefatta straniante, dall'incerto statuto ontologico: passiamo insomma attraverso i tre momenti distinti, eppure fusi in uno, di questo percorso, che sono *Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable*<sup>1</sup> (e se Beckett non si sentì a proprio agio con la definizione di "Trilogia" ciò fu piuttosto per il sapore di presunzione autocelebrativa che essa ha connaturata). Il climax è memore della costituzione tripartita della mente di Murphy nel romanzo eponimo; o anzi, quale Murphy la rappresenta a se stesso, come osserva sarcastica la voce narrante: ciascuna zona di quella mente ingenuamente ancora concepita come luogo del piacere, ma tanto più puro quanto più si allentano i legami col mondo, e la stessa consapevolezza di soggettività si dissolve.

È uno dei tanti paradossi a cui la figura e l'opera di Beckett ci abitua, quello per cui l'opera che più di altre porta a compimento la rivoluzione del teatro moderno, *Waiting for Godot*, nasca come "divertissement" alla tremenda pressione intellettuale della stesura dei tre romanzi, e fisica, di virtuale reclusione nella sua stanza di Parigi, vicina a una prigione e un mattatoio. Il sottotitolo, *a tragicomedy in two acts*, che colloca il play all'interno di un sottogenere la cui definizione e teorizzazione arriva già dall'ambito Cinque-Seicentesco, italiano in particolare (e collegato in Inghilterra al nome di Fletcher specialmente), sottolinea immediatamente un suo aspetto bifronte, o binario, che va collegato al superamento delle distinzioni drammatiche classiche. Il *play* unisce tragedia e commedia, pur non essendo né l'una e né l'altra cosa singolarmente. Binaria è poi la struttura dei personaggi, con i protagonisti Vladimir ed Estragon anch'essi, chiasticamen-

1. Nella versione originaria francese rispettivamente: *Molloy* (Quarantasette), *Malone meurt* (Quarantotto) e *L'innomable* (Cinquanta).

te, distinti eppure singolarmente simili; simili, quasi al punto da non saperne noi distinguere le battute, spesso cooperative piuttosto che dialoganti; e distinti talvolta basilarmente opposti (in riferimento alla statura alta/bassa, o alla corporatura, longilinea o tarchiata). Didi e Gogo sono duplicati e specchiati, a loro volta, dalla coppia Pozzo e Lucky, quasi a disegnarne una sorta di loro archeologia umana e sociale. Eppure la struttura dei personaggi di *Waiting for Godot*, sebbene riprenda, entro i limiti detti, la pluralità dei personaggi della scena teatrale tradizionale, interpreta tale pluralità in senso rivoluzionario, negando la tenuta delle identità circoscritte e la sostanza del dialogismo, rarefacendo il *plot*, consumando le parole, e portando al limite del nulla i dati di ambientazione. Ed è una struttura che, pertanto, già contiene in nuce alcuni dei fondamentali tratti di sviluppo dell'arte teatrale beckettiana — persino quando questa incontrerà i nuovi media o strumenti tecnologici, come la radio, il registratore sonoro, la televisione — e la vitalità di questo incontro per la forma stessa del monodramma è acutamente mostrata e indagata nello studio di Crosara.

Il duplice di *Waiting for Godot* è compreso nell'uno, perciò. Allo stesso modo funzionano i due atti in cui il *play* è diviso, distinti quel tanto che basta per dare il sentore di una variazione e sviluppo lineare, del proseguire della vita; e simili, l'uno ripetizione dell'altro, a dare il senso contrario dell'assenza di variazioni sostanziali, e perciò di una monotonia inevitabile dell'esistere, dell'assenza di un significato ultimo. Nella struttura del *play* che fonda la drammaturgia di Beckett, e quella del Novecento, c'è già l'idea della sostanziale identità della condizione umana, e della sua radicale chiusura e solitudine. Il processo entropico del personaggio sembra così giunto al suo punto quasi conclusivo, senonché Beckett, con una immaginazione che tanto più si arricchisce ed espande quanto

più va al limite di ogni riduzione possibile, non smette mai di portarci oltre. Se Molloy, ad esempio, ci si presenta come personaggio inserito in un ambiente di dati residuali ancora compatibili con i modi del realismo borghese, la sua metempsicosi in Malone assottiglia tali legami fino a confinarci al solo dato essenziale di una coscienza presente a se stessa, di una voce che si narra storie; mentre l'Innominabile, negato al protagonista un nome, nega la stessa identità di coscienza. Se poi con un corpo va associato, è alla forma astratta ed embrionale dell'uovo che siamo invitati a pensare.

È questa idea strutturale profonda fondata sull'uno che Crosara indaga con acume, tracciando un ampio quadro culturale, artistico e letterario, sul cui sfondo risalta l'attenzione specifica tanto alla forma del monodramma in sé, quanto alla interpretazione eccezionale che delle sue possibilità dà appunto Beckett, come pure, in genere, la letteratura del Novecento.

E preliminarmente — si osserva — se definire la forma monodramma sembra in apparenza semplice (un solo personaggio in scena), sono le variazioni concrete su questo schema base che ne ampliano, problematizzano e definiscono i contorni, si ché già in J. Cocteau, ad esempio, il personaggio protagonista de *La Voix humaine* (1930), si confronta con la voce dell'amante al telefono, e finisce per soffocarsi con il filo dell'apparecchio. Soccorrono, in generale, le osservazioni di Enoch Brater per quanto riguarda sia la forma del monodramma sia l'uso altamente immaginativo che ne fa Beckett, al punto da costituire non solo una etichetta identificativa dell'opera del drammaturgo, ma anche il referente formale privilegiato per incarnarne la poetica della sottrazione.

Nell'accurato e ampio quadro storico-critico, si va ad individuare un punto di origine di questo particolare sottogenere letterario e teatrale nel tardo Settecento, in Francia, con

il *Pygmalion* di Jean-Jacques Rousseau, del 1763 (e Ovidio, da qui, riaffiora non di rado come grande serbatoio inventivo). Peraltro, lo sviluppo della forma viene situato al crocevia di dibattiti sul melodramma, sulla musica, sul rapporto tra teatro e arti visive, sulla scienza e la fisiognomica delle passioni, e in un ambiente culturale estremamente ricco e variegato, in cui sono protagonisti a vario titolo anche Voltaire, Diderot, Dubos, Joanna Baillie, Garrick, Hogarth e altri, e in cui i tentativi di definizione, dall'iniziale "monodrame", muovono anche ad includere "scène lyrique" (nella versione a stampa di *Pygmalion* del 1772) e, successivamente, "lyrical tragedy", "dramatic monologue", "monologue play", "performance poem".

In tal senso, si argomenta, un apporto notevole all'impianto e alla tradizione iniziale del monodramma giunge dall'ambito tedesco, dov'esso si sviluppa, sul finire del Settecento, sia attraverso l'opera dell'austriaco J. F. Göz, sia attraverso l'opera di Goethe (*Trionfo del sentimentalismo*). Qui, l'uso in certo modo anticipatore della tecnica dei tableaux conduce già a individuare la contrapposizione tra un teatro-movimento e un nuovo teatro segnato da pietrificazione e immobilità, del quale ultimo la modernità sente il profondo appeal culturale ed estetico.

Ulteriormente vitali per la letteratura del Novecento sono le sperimentazioni che continuano in ambiente romantico inglese, anche nella particolare coloritura gotica (si vedano le acute riflessioni su *The Mysterious Mother*, di Walpole, su *De Monfort*, di J. Baillie, sul *Manfred*, di Byron e su *The Cenci*, di Shelley). Con il "villain-hero", che ne è il personaggio tipico, pure destinato a cadere, o trasformarsi radicalmente, come destinati a cadere sono il *plot* elaborato e la struttura dei personaggi che tende a valicare i confini di una singola coscienza, già si afferma l'idea di un moderno "mental theatre", di uno "hell within" del pro-

tagonista (peraltro fortemente debitrice di suggestioni shakespeariane, puntualmente rintracciate e discusse), con gli altri personaggi che parimenti, nel divenire “psychic projections” del protagonista, recedono dal proscenio.

Le varie suggestioni e spinte creative che confluiscono a distanza di tempo in Beckett, sono puntualmente tracciate. Seguirne i percorsi sinuosi e multidirezionali è certamente uno dei piaceri di fruizione di questo libro, che pure elegge alcuni luoghi privilegiati del teatro sperimentale: da *Krapp's Last Tape*, a *A Piece of Monologue*, da *All That Fall*, a *Happy Days*; e individua delle costanti: il rapporto tra questa forma teatrale e i media; la tensione lirica, ancorché in assenza di una visibile tecnica prosodica (sulla quale Eliot e Auden hanno lavorato) — intesa, questa, non come “poesia a teatro” ma “poesia del teatro”; e, ancora, la stilizzazione del gesto; la funzione del canto, la perdita del corpo, la tensione verso i “performance poems” (...*but the clouds...*, *Rockaby*); la ricerca di costruzioni rigorose, a cui guida la costante meditazione sull'opera di Racine; la simbologia luce/ombra, debitrice ai grandi affreschi verbali di Milton. Vi è, infine — nella organicità della poetica monodrammatica tutta — l'individuazione di un punto di svolta abbastanza netto, che convincentemente Crosara colloca intorno al 1961, coincidente con dichiarazioni programmatiche beckettiane: “I want to bring poetry into drama, a poetry which has been through the void and makes a new start in a new room-space”.

Fondamentali risultano allora per lo studioso nuove meditazioni sull'opera di precursori, tanto di Keats — ripetutamente evocato, per la sua poesia del tramonto — quanto di T.S. Eliot (cfr: *Four Quartets* per *Footfalls*) e di Yeats: quest'ultimo, sebbene sottile oggetto di parodia in *Murphy*, nella sua propria fase produttiva di tramonto mostra la straordinaria apertura moderna e modernista di un teatro che preceden-

temente egli aveva tenuto strettamente ancorato all'esplicito messaggio politico e nazionale.

Il rapido ma definito disegno di un Beckett al contempo punto di confluenza di una tradizione e centro di irradiazione di nuove sperimentazioni teatrali, porta Crosara ad avvicinare il solido presente della forma monodrammatica con le opere di H. Pinter, di A. Bennett, di S. Kane, e alla estrapolazione di un prossimo futuro lungo le linee divergenti/intrecciate della accentuazione della dimensione politica o della frantumazione dell'io.

## Un teatro senza il teatro?

I want to to bring poetry into drama,  
a poetry which has been  
through the void and makes a new  
start in a new room-space.

Samuel Beckett, 1961

Lo straordinario successo di pièce come *Waiting for Godot* (1955) o *Endgame* (1958)<sup>1</sup> ha definitivamente consegnato Samuel Beckett alla storia del teatro occidentale (e di quella della cultura tout court). C'è un prima e dopo Beckett, come era stato per i greci, per Dante, Shakespeare, Milton: eppure questa affermazione rischia di oscurare il fatto che l'avventura poetica ed estetica dello scrittore irlandese non si arresta nell'immediato dopoguerra, con l'entrata in scena di Vladimir e Estragon. A partire all'incirca dagli anni Sessanta ha inizio una sperimentazione che porta alle estreme conseguenze la ricerca estetica beckettiana, verso un linguaggio sempre più distante dal registro comico-

1. Le versioni "originali" in francese vengono completate rispettivamente nel 1952 e nel 1957.

grottesco<sup>2</sup> dei suoi scritti degli anni Cinquanta e sempre più vicino alla poesia. Verso forme teatrali in cui la struttura dialogica fa progressivamente posto a una voce monodrammatica.

Se *Godot* aveva contribuito a distruggere le convenzioni del teatro naturalista, l'attacco è ora diretto contro il modernismo stesso, e contro la distinzione tra letteratura e teatro<sup>3</sup>. Quella a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta è per Beckett soprattutto una svolta mediale. In primo luogo nei confronti del medium linguistico: ha un peso decisivo il ritorno all'inglese in prima battuta dopo "l'esilio" nel francese, ma soprattutto il programmatico "equilinquismo"<sup>4</sup> che caratterizzerà, dalla *Trilogia* in avanti, tutta la produzione beckettiana. Inoltre Beckett, portando in scena i personaggi romanzeschi, si misura con il rapporto del tutto diverso tra mimesi e diegesi che il medium teatrale stabilisce. Si tratta infatti di un sistema tutto centrato sulla fisicità degli attori e del palcoscenico, nel quale «il tempo del discorso e quello dell'enunciazione»<sup>5</sup> coincidono, e l'azione è sempre volta al presente. Un elemento fondamentale in questo nuovo inizio è inoltre la scoperta dei mass media: dal registratore di *Krapp's Last Tape* (1958), che consente uno straordinario gioco sulla memoria, alle voci inquietanti del primo radiodramma, *All That Fall* (1957). Nel 1961 la quotidianità impossibile di *Happy Days* si manifesta nell'affermarsi di una progressiva (e da quel momento inesorabile) immobilità dei personaggi, in un trattamento estremo della stessa idea di presenza scenica.

2. «Nothing is funnier than unhappiness», recita Nell in *Endgame*. Il grottesco, per Beckett come per molti drammaturghi del ventesimo secolo, è la sola forma tragica possibile.

3. Cfr. J. KNOWLSON, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, p. 477 [tr. It. *Samuel Beckett. Una vita*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2001].

4. G. FRASCA, *Introduzione a Samuel Beckett. Le poesie*, Einaudi, Torino 1999, p. XXXIX.

5. C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, p. 6.

La raggiunta “riproducibilità tecnica” rimette in gioco la ripetizione e depersonalizza la lingua, che spesso si alterna con la musica e il silenzio in una precisa orchestrazione: si pensi ai radiodrammi *Words and Music* (1962) e *Cascando* (1963), dove la musica assume il rango di personaggio, presentandosi in contrasto con Voce e Parole, che cerca di mettere a tacere. Come sottolinea S. E. Gontarski, questi radio plays presentano «titles and themes more suggestive of the concert hall than the theatre»<sup>6</sup>.

Ma sulla scena la rivoluzione è altrettanto evidente: dalle urne di *Play* (1964) alla bocca di *Not I* (1972) la lingua viene piegata a soluzioni performative che creano un andamento ipnotico, spezzato, quasi sillabato<sup>7</sup>. Nessun oggetto, voci atone, volti senza espressione, spesso debolmente o solo in parte illuminati. E l'arrivo del proiettore, che costringe quelle voci alla parola o al ricordo, evocando un vago oltretomba dantesco. Il pubblico finisce per condividere le stesse percezioni dei personaggi, che tuttavia spesso sospettano di avere di fronte un secondo inquisitore. Il discorso sulla percezione continua con il mimo, le ombre (veri e propri fantasmi) che inscenano danze macabre nei drammi per la tv, l'Occhio/Object di *Film* (1965), con lo straordinario Buster Keaton che tutti ricordiamo. I personaggi sembrano sempre colti un attimo prima o un attimo dopo la morte, su una delle sponde del Lete.

Il dialogo fa posto al monologo: da questo momento in poi i drammi di Beckett, «different as they are, are all essentially monological»<sup>8</sup>. Il minimalismo beckettiano appare nei titoli,

6. Cfr., per questa e altre considerazioni, S.E. GONTARSKI, *De-theatricalizing Theatre: The Post-Play Plays*, in *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Vol. IV, *The Shorter Plays*, London, Faber and Faber / New York, Grove Press, 1999.

7. Billie Whitelaw, storica interprete di *Not I*, ricorda come nella prima regia Beckett le avesse chiesto un ritmo tale da far risultare le parole pressoché inintelligibili.

8. P. LAWLEY, *Stages of identity, from Krapp's Last Tape to Play*, in «The Cam-

nella brevità delle battute, nella durata (raramente si superano i venti minuti), nella scelta stessa del termine “dramaticule” per identificarli. Siamo per molti versi in presenza di una strategia di progressiva de-teatralizzazione del teatro, in cui è proprio questo conflitto estetico, il dis-farsi della scena, ad essere rappresentato. Un teatro dove l'elemento visivo-auditivo è spesso preponderante, a scapito del testo verbale, verso una forma più vicina alla musica, alla scultura, alla pittura<sup>9</sup>. Ma nello stesso tempo il lavoro sul linguaggio porta a concludere che

«Beckett balanced a theatre of concrete visual images with a theatre of poetic images... With *Play* Beckett's theatre finally grew more static than active, more lyric than dramatic. It was for Beckett, in a very practical sense, the end of literature — and the beginning of a new theatre».<sup>10</sup>

Giocando su tutti questi piani il drammaturgo trova un lirismo che non si riduce ad alcune battute in rima o alla scelta del verso per interi drammi, da *Rockaby* (1981) a *What Where* (1983). Neppure basta ricordare che forse proprio Beckett realizza il sogno del vecchio maestro Artaud, quello di un teatro libero dalla schiavitù del testo. Il volo più spericolato è quello verso la definizione di un nuovo genere teatrale, quello che Enoch Brater chiama alternativamente “Monodrama” o “Performance Poem”:

Language becomes the center of action in these plays because, in an attempt to relyricise the genre, this is the only way the voice of

bridge Companion to Samuel Beckett», Cambridge U. P., Cambridge, 1994.

9. Molte soluzioni sceniche vengono suggerite dai quadri che Beckett aveva visto nelle gallerie di Monaco e Berlino durante il soggiorno tedesco.

10. S.E. GONTARSKI, *op. cit.*, p. xv.