

Titolo || Prefazione [estratti]

Autore || Roberto Mussapi

Pubblicato || Samuel Beckett, *Compagnia e Worstward Ho*, trad. di Roberto Mussapi, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 7-23

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

## **Prefazione [estratti]**

di *Roberto Mussapi*

I personaggi sono attratti verso il centro della terra, precipitano verso il basso, giacciono, sprofondano, prigionieri della gravità la contrastano con movimenti faticosi e maldestri, e con l'esercizio ossesso della mente, forse per rialzarsi, per riconquistare una verticalità stroncata nel grido della croce, forse soltanto per rimanere a galla, tra il solco della terra e la superficie, dove ancora vedono le albe e i tramonti e la distesa verde su cui si è compiuta la loro vicenda, rasoterra. Molloy nasce al romanzo nel luogo dell'origine da cui non si è saputo muovere, dorme nel letto di sua madre, è storpio e quindi negato al cammino, cammina inutilmente e poi erra a tastoni, incespica, striscia sul ventre, si ritrova in un fosso: lì, chiamato dalla gravità dell'origine, vede le torri e i campanili della sua città e stenta a riconoscerla, adagiato nella terra dubita della sua origine terrena, del luogo della nascita. Malone è adagiato in un letto, riposa e vede il viaggio dalla finestra. L'innominabile è bloccato in una giara, senza gambe né braccia, gli è negato anche il cammino incerto, il vagabondare errante. Il *wandering* di Molloy, già scisso dal *pilgrimage*, dal cammino che conosce e raggiunge una meta.

Negli stessi anni Beckett dirà, esplicitamente, che l'unico percorso è un cammino dettato dall'esterno, appunto un *wandering* senza visioni né rapimenti, una muta accettazione della via: «E non uscirò dalla mia strada per evitare simili cose, anche se evitabili, no, semplicemente non uscirò dalla mia strada, anche se nella mia vita non sono mai stato nella mia strada verso qualcosa, ma semplicemente sulla mia strada»<sup>1</sup>.

Questa legge di adesione all'origine, di fedeltà a una vicenda più ampia della vicenda individuale chiama verso il centro gli altri personaggi della cosmologia beckettiana: in *En attendant Godot* Lucky incespica, barcolla, cade, ripercorrendo lo stesso segmento di spazio, Pozzo, che guidava il percorso, diviene cieco e perde anche lui l'equilibrio. Vladimiro ed Estragone, fermi nello stesso spazio di terra, vedono tutto questo e aspettano: rispetto a Pozzo e Lucky, ai *travellers*, hanno la coscienza: sono già fermi, sanno che Godot non si raggiunge ma si attende, restando infissi nella propria origine, anche se questa acceca e dispera, perché la mente si innamora di ogni particolare del mondo esterno, e vorrebbe seguirlo. Vladimiro ed Estragone guardano l'albero, più infisso di loro, e soltanto da quell'albero verrà l'unico mutamento, la metamorfosi naturale della fioritura.

Questa stessa legge inchioda Hamm alla sua sedia e i suoi genitori nei bidoni. Fuori, visibile con un cannocchiale, con una protrazione estrema dello sguardo, il mare, l'origine che scioglie e non inchioda, che affoga e non permette di affiorare, immerge e libera. E poi Minnie e Willie infossati, e Krapp, che presenta un risultato estremo di questa situazione: per i personaggi appena citati la voce, individuale e narrante, era sottratta alla servitù della gravità, la contrastava come legge del discorso, della sopravvivenza verbale nel mondo che comunica. In Krapp anche la voce è immobile, fermata nel registratore, e il corpo che goffamente la suscita premendo un pulsante è ormai abbandonato dalla propria vicenda e dalla memoria, inchiodate nell'immobilità di un oggetto meccanico.

Questa condizione si articola nelle opere successive in situazioni meno direttamente emblematiche, meno legate a una rappresentatività figurale, ma dipendenti dalla medesima attrazione esercitata dalla terra sul corpo del personaggio. La voce, sempre più spesso, il gesto, sempre più raramente, costituiranno la resistenza fisica allo sprofondamento, la possibilità di proseguire (e interrompere), di riaprire (e cancellare) una storia, e in questa rarefazione drammatica cresce l'intensità solitaria purificata della parola, come il duello di un cavaliere superstite contro un avversario scomparso, nel silenzio.

Ora in *Company* la purificazione è compiuta: «Una voce arriva a qualcuno nel buio». Il personaggio è riverso, nell'oscurità: la voce arriva da un punto che non è più individuabile dalla memoria, ma un punto preciso. Con la voce si accende la luce, cresce con lei e con lei decresce, col moto della marea fluisce e rifluisce come l'atto del respiro. L'uomo non ha più voce e gesti per combattere il centro che lo attira, giace disteso attraversato dalla voce che gli riporta i momenti essenziali della sua vicenda attraverso il moto ampio esteso e ineluttabile dell'onda. L'azzeramento di ogni resistenza, il cedimento al richiamo della gravità e della quiete spalanca le porte della vicenda che ritorna in moto di poema: ad ampie ondate cresce e si estingue, col ritorno del buio. La voce che vagava come Molloy tra l'io e l'esterno, che si spostava da fuori a dentro, da dentro a fuori, in ogni opera, ora è totalmente esterna, ma senza tensioni, senza dolore, a differenza ad esempio della voce esterna di Krapp, impressa in un nastro magnetico, sottratta alla gola alla bocca che la rivendicano propria e si ingozzano di banana per soffocarne la mancanza nella dolce pastosità vegetale. Ora la fissità iniziale non consente contrasti, ma segna l'accettazione assoluta e la vicenda ripaga nel suo fluire, la vicenda della nascita dell'infanzia dell'adolescenza dell'amore della maturità della vecchiaia si dilata nella stanza col moto ampio del mare, sale con l'intensità della luce, e poi ritorna all'infinita distesa del silenzio marino, quando la luce si attenua e spegne.

I Molloy, i Pozzo, i Lucky che brancolavano, incespicavano, cadevano, gli Hamm, i Malone che cercavano un viaggio oltre i vetri, il Krapp che cercava di sottrarre la voce all'oggettività del tempo passato, ora si sono condensati e adagiati nella muta quiete di questa figura distesa nel buio, hanno rinunciato a ogni resistenza, e in questa accettazione della pietà e del silenzio la voce può espandersi nelle stanze cristalline del poema in prosa.

---

<sup>1</sup> Da *From an Abandoned Work*, Faber and Faber, London 1957.

Titolo || Prefazione [estratti]

Autore || Roberto Mussapi

Pubblicato || Samuel Beckett, *Compagnia e Worstward Ho*, trad. di Roberto Mussapi, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 7-23

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

La memoria abbandonata completamente alle sollecitazioni della voce esterna, priva di valenze rivendicative dell'io, di difese, riporta nel fluire luminoso scene di quiete, di aderenza, in cui l'uomo bambino si acquattava tra le eriche e tra gli scogli, e queste scene di adesione e quiete appaiono come balbettii, premonizioni innocenti di un destino che ora si compie. E la scrittura incide il destino nell'atto del suo compimento, come sempre era stato in Beckett, ma ora con una fermezza più solenne, come di fronte a un compimento definitivo.

[...]

[Come in *Malone*] proprio nel faticoso tormento dell'astrazione e della generalizzazione il discorso che le regge e patisce si incendia di guizzi che testimoniano un'altra appercezione e un altro racconto, e nella fiamma azzurra dell'agonia si sviluppa un'altra storia, più separata e più reale. In *Company* questo processo giunge a un apice e automaticamente a una svolta: la voce, separata definitivamente dal personaggio, illumina le tenebre e l'oscurità in cui egli giace, senza che egli più tenti di appropriarsene: il silenzio definitivo dell'uomo è subentrato al racconto purgatoriale, alla *piccola storia*, e ogni storia, di Dio e degli eroi e del dolore, è entrata nel *grande canto* o poema della voce esterna, in cui non a caso l'uomo riverso si riconosce e non si riconosce, si sente nominato e non si sente nominato. La separazione si compie definitivamente e con essa tramonta l'età del pensiero e dell'attesa, il naufragio è già compiuto prima che tutto cominci, la storia inizia su questa zattera all'improvviso illuminata a una luce che si muove come il mare: solo su questo mare denso e trasparente, schiacciato dal cielo, dal suo buio e dalla sua luce, il naufrago rivive in una voce nuova una storia che è stata anche sua ma non solo e non sola, senza tensioni e nostalgie di ritorni, la rivive in ascolto. Perché non è più il tempo della voce che intrattiene il tempo, ma è il tempo della voce e basta.

La conclusione della vicenda vanifica la favola e l'agire, e il resto: «Finché alla fine sentirai come le parole stiano arrivando al punto estremo. Con ogni parola inane un po' più vicina all'ultima. E come anche la favola. La favola di qualcuno con te nel buio ... La favola di qualcuno che racconta di qualcuno con te nel buio. E come è meglio alla fine la fatica perduta, e il silenzio. E tu come Sei sempre stato. Solo». Vanifica cioè le stesse ragioni che permettono e reggono la sopravvivenza nella sfera purgatoriale che ha il proprio emblema in *Malone*. Rivelata l'inutilità della favola e dell'agire restano solo il silenzio e il buio. Coll'implacabilità della tragedia una voce proveniente dall'esterno ha denudato ogni possibile mistero lasciando l'eroe nella sua infinita solitudine che è anche la sua radiante tranquillità, il riconoscimento delle forze che regolano i pianeti e l'aria, le forze della luce, e della gravità e del respiro.

[...]

Colpito dalla voce che lo raggiunge nel buio, riverso nella sua condizione estrema l'uomo, esattamente al centro tra atto di nascita e senescenza, occupa il centro in cui i due estremi coincidono. Il segmento della sua vita si è contratto in un punto, e in questo punto rivive la vicenda orizzontale: la durata della vita, con la prima fuga da casa, e il mare guardato da un nascondiglio di eriche, la tragica navigazione per le strade, la scoperta del cielo, e la condanna ingiusta racchiusa nello strattone della madre, e il volto del padre che gridava di avere coraggio nell'urlo delle onde, e poi l'amore nella luce chiara di un capannone fino alle impronte di un vecchio sulla neve. E la memoria entra senza lamenti in questa estrema perdita, coincide col presente che vive e non rivive, adagiato, fino al richiamo del centro, l'uomo che sta nascendo e morendo trova la solitudine assoluta, la pace senza contrasti. «E verrà il giorno in cui Malone non mi passerà più davanti?». Questa era stata la domanda o preghiera iniziale dell'Innominabile, che ora si è compiuta. Ora nessuno cammina, davanti al personaggio premuto al suolo: non ci sono più tentazioni di moto. La perdita definitiva della voce ha lasciato la voce all'epica a cui apparteneva prima che al soggetto, e questo cancella ogni velleità di dramma e commedia: la quiete è uno stato fisico assoluto, compie e realizza l'affermazione di Giordano Bruno che Beckett aveva ripreso nel saggio già nominato: «La velocità massima è uno stato di quiete». Trovare la quiete assoluta significa quindi per Beckett entrare nella massima velocità planetaria, penetrare le radici della metamorfosi che nasce dall'immobile: accedere alla vita dell'albero di Vladimiro ed Estragone. Significa compiere eternamente il cerchio, senza lasciarsi distrarre da movimenti che ne possano interrompere lo svolgimento: essere detti dalla voce epica. Questa circolarità emergeva già nella ripetizione dei gesti di Vladimiro ed Estragone e aveva seguito un percorso di esternamento fino a *Sans*, in cui non era più circolarità del personaggio ma delle stagioni e del tempo, in quel reiterato: «Pleura sur lui comme au temps benî du bleu la nuée passègère». Ora la ripetizione e la circolarità non sono più una questione del soggetto o del tempo ma delle categorie che dettano la scrittura.

L'azione rinasce dalla propria origine, dallo sguardo: unico movimento le palpebre che si alzano e si abbassano. Perché i personaggi erano sempre stati attratti dall'immobilità, dal solco, ma gli occhi si erano sempre mossi liberamente: questo è il principio che unifica e azzera, la fede nel visibile. Aprirsi quando la luce appare, chiudersi quando si allontana. Restare lì, allo stesso posto, amare il destino che inchioda, come aveva profetizzato l'Innominabile: «No, no, so che tutti noi siamo qui, per sempre, da sempre».