

GIUSEPPE ZUCCARINO

MISURARE L'INFERNO



Quaderni delle Officine, LXIX, Novembre 2016



Giuseppe ZUCCARINO

Misurare l'inferno

Claustrazioni

Vari testi in prosa di Samuel Beckett sviluppano l'idea che uno o più personaggi possano trovarsi, per un tempo indefinito, chiusi in uno spazio ridotto. Il primo di questi testi, innovativi per la forma, è *All Strange Away*, scritto nel 1963 ma pubblicato molti anni dopo, nel 1976. Ecco le prime righe: «Immaginazione morta immaginate. Un luogo, ancora quello. Mai un'altra domanda. Un luogo, poi qualcuno al suo interno, ancora quello. Farlo strisciare fuori dal letto di morte sudicio e trascinarlo in un luogo dove morire»¹. È questo un modo per indicare che le possibilità di azione offerte dall'autore ai suoi personaggi sono assai limitate. In effetti Beckett non ha mai esitato a cimentarsi con una sensazione di impedimento, ed ha asserito: «Io non penso che l'impotenza sia stata coltivata in passato. Sembra che vi sia una sorta di assioma estetico che dice che l'espressione è un compimento, deve essere un compimento. Per me, ciò che io mi sforzo di esplorare è tutta questa zona dell'essere che è stata sempre trascurata dagli artisti come qualcosa d'inutilizzabile o, per definizione, d'incompatibile con l'arte»².

Tuttavia le scene che si appresta a descrivere in *All Strange Away* sono diverse rispetto a quelle da lui presentate nei romanzi e racconti che ha redatto in francese nel secondo dopoguerra. All'inizio il lettore viene invitato ad immaginare un uomo che si trova imprigionato in una piccola stanza, un parallelepipedo privo di aperture: «Base cinque piedi per cinque, sei di altezza, niente entrata, niente uscita, cercarlo lì. [...] Seduto, in piedi, cammina, s'inginocchia, è carponi, è disteso, striscia, nel buio e nella luce, provare in tutti i modi. Immaginate la luce. Immaginate la luce. Nessuna fonte visibile, pieno bagliore, diffuso dappertutto, nessun'ombra, tutti i sei lati ugualmente splendenti, su lentamente, dieci secondi sulla terra fino al pieno, stesso tempo per spegnere, prova quello»³. Colpisce lo stile del testo, composto da frasi brevi, oppure lunghe ma suddivise in segmenti accostati in modo paratattico, quasi a suggerire l'idea di una dizione ansimante. Il lettore viene esortato ad assecondare chi scrive nel suo tentativo di immaginare e visualizzare la scena. Quanto al personaggio, può muoversi assai poco, viste le modeste dimensioni dello spazio in cui si trova⁴. Nulla ci viene detto sul motivo per cui egli si ritrova murato in un locale senza varchi, né su come possa resistervi in assenza di fonti di aerazione, cibo e acqua, ma già questo ci aiuta a capire che ad essere in causa non è un sito verosimile. Del resto, in altre opere dell'autore troviamo descritte forme di contenzione fisica ancor più radicali: basti pensare alla Winnie di *Oh les beaux jours*, immersa prima fino alla cintola e poi fino al collo in un monticello di terra,

¹ S. Beckett, *All Strange Away*, New York, Gotham Book Mart, 1976; London, Calder, 1999, p. 7 (tr. it. *Tutto l'estraneo via*, in *Racconti e prose brevi*, Torino, Einaudi, 2010, p. 176; si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

² S. Beckett, dichiarazioni riferite in Israel Shenker, *Moody Man of Letters*, in «The New York Times» del 6 maggio 1956; cit. in Giovanni Cattanei, *Beckett*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 2.

³ *All Strange Away*, cit., pp. 7-8 (tr. it. p. 176).

⁴ Ricordiamo che il piede, unità di misura usata nei paesi anglofoni, corrisponde a 38,48 centimetri.

oppure ai tre personaggi di *Comédie*, rinchiusi all'interno di giare che impediscono loro di muoversi e dalle quali sporgono solo con la testa⁵.

All Strange Away mostra bene come l'autore intenda scrivere a partire da uno spunto narrativo minimo. A suo giudizio, infatti, occorre affrontare e non eludere il problema, in apparenza irrisolvibile, secondo cui «non c'è nulla da esprimere, nulla con cui esprimere, nulla a partire da cui esprimere, nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere e, al tempo stesso, l'obbligo di esprimere»⁶. Nel caso specifico, non si tratta di render conto di una situazione definita, bensì di avanzare delle ipotesi, che spesso vengono subito cancellate a favore di altre, a loro volta provvisorie: «Accidenti questa luce dal niente, nessuna ragione in nessun momento, gli si levi il cappotto, no, nudo, bene, per il momento lasciate stare. Fogli di carta nera, appiccicateli al muro con ragnatele e sputo, non serve, brillano come il resto. Immaginate quanto necessario, niente di più, a un dato momento, necessario niente di più, andato, mai stato. Fluisce la luce, si chiudono gli occhi, restano chiusi finché rifluisce, no, non possono, gli occhi restano aperti, bene, quello si vedrà dopo»⁷.

Il narratore esita riguardo alle possibili posizioni corporee del personaggio, in un locale (a seconda degli istanti buio o illuminato) le cui dimensioni possono anche ridursi ulteriormente: «Stringeteglielo attorno, tre piedi di lato, cinque di altezza, niente sgabello, niente star seduto, né in ginocchio, né disteso, spazio solo per stare in piedi e voltarsi»⁸. Ma questo è in parte compensato dall'aumento delle capacità immaginative dell'uomo, cui viene permesso di visualizzare, sulle pareti del locale, dettagli di un corpo femminile nudo: «Diciamo tutti di Emma. Prima solo la faccia, più bella che parola non dica, lasciala lì, poi in senso orario solo i seni, poi solo le cosce e la fica, poi solo il culo e il buco, tutto più bello che parola non dica. Vedete come lui si acquatta per vedere in basso e indietro [...] immaginate lui che bacia, carezza, lecca, succhia, fotte e incula tutta questa roba, senza alcun suono, poi alt e su in riposo, nuca che tocca il soffitto»⁹. Sorprende molto l'improvvisa accensione erotica in un testo che, nell'insieme, punta piuttosto su un'imperturbabilità descrittiva da manuale di geometria. Poco dopo, l'autore ipotizza che la persona rinchiusa possa essere proprio la donna chiamata Emma: in tal caso sarebbe quest'ultima a vedere un «Emmo» sulle pareti e ad immaginare di avere con lui rapporti sessuali. Ma ciò resterebbe comunque inappagante, perché se da un lato al personaggio (maschile o femminile che sia) non viene impedito di sognare un'evasione dalla propria solitudine tramite l'erotismo, l'immagine mentale è destinata ad estinguersi quasi subito.

Più importante, per Beckett, è tentare di visualizzare le diverse posture che il corpo può assumere all'interno di uno spazio sempre più angusto: «Soffitto sbagliato ora,

⁵ Cfr. S. Beckett, *Oh les beaux jours* (1961), Paris, Éditions de Minuit, 1963 (tr. it. *Giorni felici*, in *Teatro completo*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 251-284); *Comédie* (1963), in *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1966; 2006, pp. 7-35 (tr. it. *Commedia*, in *Teatro completo*, cit., pp. 329-347). Beckett è uno scrittore bilingue, ma quando possibile faremo riferimento alle edizioni francesi dei suoi testi.

⁶ S. Beckett, *Trois dialogues* (1949), Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 14 (tr. it. *Tre dialoghi*, in *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, Milano, E.G.E.A., 1991, p. 197).

⁷ *All Strange Away*, cit., p. 9 (tr. it. p. 177).

⁸ *Ibid.*, pp. 11-12 (tr. it. p. 178).

⁹ *Ibid.*, pp. 13-14 (tr. it. pp. 178-179).

abbassiamo di due piedi, cubo perfetto ora, tre piedi da ogni parte, sempre stato, luce come prima, tutto bianco come ossa quando piena come prima, pavimento come terra sbiancata [...]. Chiamate gli angoli del pavimento in senso orario a, b, c e d e dentro Emma distesa sul fianco sinistro, da culo a ginocchia lungo diagonale db»¹⁰. La donna potrebbe anche emettere dei mormorii, e magari il suono della sua voce salirebbe e scenderebbe a brevissimi intervalli, in parallelo con l'intensificarsi e l'abbassarsi della luce. Ma le trasformazioni del luogo non sono ancora finite, così che esso, da cubico che era, diventa una rotonda, «tre piedi di diametro alta diciotto pollici reggente una cupola di sezione semicircolare come il Pantheon a Roma o certe tombe ad alveare e conseguentemente tre piedi dal suolo al vertice cioè al suo punto più alto non più bassa di prima con perdita di spazio-pavimento in dintorni di due piedi quadrati o sei pollici quadrati per ogni angolo perso»¹¹. Emma, sempre stesa al suolo e raggomitolata a causa della limitatezza della superficie, potrebbe tenere in mano una pallina di gomma grigia forata, da premere per lasciare poi che, da sola, riprenda la sua forma sferica. Nella mente della donna si alternerebbero gli incubi che sopraggiungono durante il sonno e l'effimero ricordo felice di giacere a fianco di qualcuno: «Così nella rotonda finora con delusione e sollievo con paura e desiderio il dolore così debole e flebile niente più che flebili tremiti di una foglia al chiuso sulla terra in inverno per sopravvivere fino a primavera»¹². Null'altro può essere concesso al personaggio – e al narratore – in questo testo, che è destinato però, negli anni successivi, a generarne altri, tutti brevi e scritti in francese.

Il primo di essi reca il titolo (desunto dall'incipit di *All Strange Away*) *Imagination morte imaginez* e parte da dove si era fermato il precedente, perlomeno riguardo all'ambientazione: «Tutta bianca nel biancore la rotonda. Nessuna entrata, entrate, misurate. Diametro 80 centimetri, stessa distanza dal suolo alla sommità della volta»¹³. Tuttavia le differenze non mancano, perché lo spazio risulta ora predisposto in modo da ospitare due esseri umani invece di uno: «Due diametri ad angolo retto AB CD dividono in semicerchi ACB BDA il suolo bianco. Per terra due corpi bianchi, ciascuno nel suo semicerchio. Bianchi anche la volta e il muro circolare altezza 40 centimetri su cui poggia. Uscite, una rotonda senza ornamento, tutta bianca nel biancore, rientrate, battete, pieno ovunque, suona come nell'immaginazione suona l'osso. Per la luce che rende così bianco nessuna fonte apparente»¹⁴. Viene mantenuta l'idea che la luce si alzi e si abbassi a intervalli ravvicinati, ma ora si aggiunge a ciò il corrispettivo crescere e diminuire della temperatura: «Vuoto, silenzio, calore, biancore, aspettate, la luce cala, tutto scurisce insieme, suolo, muro, volta, corpi, 20 secondi circa, tutti i grigi, la luce si spegne, tutto scompare. Cala contemporaneamente la temperatura, per raggiungere il suo minimo, zero circa, nell'istante in cui diventa buio, cosa che può sembrare strana.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 19-20 (tr. it. p. 181).

¹¹ *Ibid.*, pp. 28-29 (tr. it. pp. 184-185).

¹² *Ibid.*, p. 40 (tr. it. p. 189).

¹³ S. Beckett, *Imagination morte imaginez* (1965), in *Têtes-mortes*, Paris, Éditions de Minuit, 1967; 2004, p. 51 (tr. it. *Immaginazione morta immaginate*, in *Racconti e prose brevi*, cit., p. 192).

¹⁴ *Ibid.*, pp. 51-52 (tr. it. p. 192).

Aspettate, più o meno a lungo, luce e calore tornano, suolo, muro, volta e corpi si illuminano e riscaldano insieme»¹⁵.

I corpi, uno maschile e l'altro femminile, sono stesi a terra sul fianco, schiena contro schiena, con le ginocchia piegate. Benché non si muovano, è possibile constatare che sono vivi: «Avvicinate uno specchio alle labbra, si appanna. [...] Né grassi né magri, né grandi né piccoli, i corpi sembrano interi e in condizioni abbastanza buone, a giudicare dalle parti offerte alla vista. [...] Lasciateli lì, sudati e ghiacciati, c'è di meglio altrove. Ma no, la vita finisce e no, non c'è niente altrove»¹⁶. In confronto ad *All Strange Away*, in questo testo le possibilità di azione e di pensiero dei personaggi sono decresciute ancora, visto che essi si limitano a giacere immobili, senza neppure potersi guardare in volto per via del modo in cui sono collocati sul pavimento. Non c'è nessuna forma di comunicazione tra loro; possono soltanto aprire o chiudere gli occhi e patire per il brusco alternarsi del caldo che li fa sudare e del freddo che li raggela. Tutto ciò all'interno di un piccolo edificio bianco tondeggiante di cui è stata notata l'analogia con una scatola cranica: non a caso la parete esterna, se colpita, «suona come nell'immaginazione suona l'osso»¹⁷.

Il lavoro di prosciugamento del testo prosegue con *Bing*, scritto nell'anno successivo. Qui, anche sul piano formale, ci troviamo di fronte a frasi brevissime, spesso nominali, separate da punti fermi (le virgole, ancora presenti in *Imagination morte imaginez*, scompaiono del tutto). La situazione descritta ci è ormai familiare: «Tutto saputo tutto bianco corpo nudo bianco un metro gambe incollate come cucite. Luce calore suolo bianco un metro quadrato mai visto. Muri bianchi un metro per due soffitto bianco un metro quadrato mai visto. Corpo nudo bianco fisso solo gli occhi appena»¹⁸. Il personaggio non si muove; tutto ciò che può fare è mormorare, ma solo di rado: «Brevi sussurri appena quasi mai sempre gli stessi tutti saputi»¹⁹. Le frasi del testo si ripetono ad intervalli, con lievi varianti, limitandosi a precisare particolari relativi al corpo (testa sferica senza capelli, labbra chiuse, braccia pendule, mani aperte, gambe e piedi uniti) oppure alle pareti del locale, che recano segni sbiaditi e indecifrabili: «Muri bianchi ognuno la sua traccia groviglio segni senza senso grigio pallido quasi bianco»²⁰. Una volta escluso ogni sviluppo narrativo, *Bing* può terminare solo per estenuazione: «Testa sfera ben alta occhi bianchi fisso faccia vecchio bing sussurro ultimo forse non solo un secondo occhio spento nero e bianco semi-chiuso lunghe ciglia supplicante bing silenzio hop compiuto»²¹.

I testi che abbiamo fin qui esaminato procedono «per via di levare», restringendo sempre più le possibilità di pensiero, espressione e movimento del personaggio. Se a ciò si aggiunge la coartazione fisica dovuta allo spazio angusto entro cui egli si trova rinserrato, quella descritta sembra essere una condizione di tipo punitivo o infernale. Si

¹⁵ *Ibid.*, p. 52 (tr. it. pp. 192-193).

¹⁶ *Ibid.*, pp. 56-57 (tr. it. pp. 194-195).

¹⁷ *Ibid.*, p. 51 (tr. it. p. 192). Per la comparazione fra la rotonda e il teschio, cfr. James Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita* (1996), tr. it. Torino, Einaudi, 2001, pp. 626-627.

¹⁸ S. Beckett, *Bing* (1966), in *Têtes-mortes*, cit., p. 61 (tr. it. *Bing*, in *Racconti e prose brevi*, cit., p. 204).

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, pp. 62-63 (tr. it. p. 205).

²¹ *Ibid.*, p. 66 (tr. it. p. 207).

tratta però, curiosamente, di inferni minuscoli, destinati ad una o due vittime al massimo. È proprio la scarsa realistica, a livello terrestre, di tali spazi a suggerire al lettore l'idea di un castigo *post mortem*. E poiché nulla viene detto riguardo a peccati commessi in vita, se ne deduce che per il personaggio (in ciò simbolo della condizione umana in generale) ad essere in causa è «l'espiazione del peccato originale, dell'originale ed eterno peccato di lui e di tutti i suoi *socii malorum*: il peccato di essere nato»²².

²² Così scrive Beckett nel suo libro giovanile *Proust* (1931), Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 79 (tr. it. *Proust*, Milano, SE, 2004, p. 48), parafrasando quanto asserito da Arthur Schopenhauer in *Il mondo come volontà e rappresentazione*, tr. it. Milano, Mondadori, 1989, p. 368.



Dantismi

Se voir è un testo quanto mai succinto, datato genericamente «anni 60» e composto da frasette cortissime, incomplete a livello sintattico, con il punto fermo quale unico segno di punteggiatura. Nondimeno questo scritto presenta una novità di grande rilievo, perché, pur mantenendo l'idea di personaggi imprigionati in uno spazio delimitato, li moltiplica a dismisura. In tal senso, il luogo si può accostare ad un altro (anch'esso nel contempo fisico e metafisico) ideato dall'autore irlandese, ossia il mare di fango entro cui strisciano i dannati di *Comment c'est*²³. Ma mentre in quel caso le vittime erano costrette a trascinarsi su una fanghiglia umida e scura (ispirata dalla «belletta negra»²⁴ dello Stige dantesco), in *Se voir* esse si trovano sul suolo asciutto e – il narratore lo specifica fin dalle prime parole del testo – in un «luogo chiuso»²⁵. Tale spazio è composto da un'arena e una fossa, separate da una stretta pista circolare. L'arena si presenta come una «distesa nera. A milioni possono starci. In movimento e fermi. Senza mai vedersi né udirsi. Senza mai toccarsi»²⁶. Quanto alla fossa, vi giacciono immobili altri milioni di corpi. La sua superficie è suddivisa in zone nere e zone chiare, ed è in queste ultime, di forma quadrata, che essi sono stesi obliquamente. A un ipotetico osservatore situato in alto, «la fossa sembra in linea retta. Poi riappare un corpo già visto. Si tratta dunque di una curva chiusa»²⁷. La chiarezza delle zone illuminate «sale dritta. In alto sopra il livello dell'arena. Così in alto sopra quanto la fossa è profonda»²⁸. Infine c'è la pista, di poco sopraelevata rispetto all'arena e «larga giusto per un corpo solo. Due non vi si incrociano mai»²⁹. L'insieme del paesaggio presenta una vaga somiglianza con quelli descritti nell'*Inferno* dantesco, specie nei cerchi suddivisi in gironi o bolge. Mentre però il poeta fiorentino offriva o suggeriva sempre motivazioni di natura morale-religiosa in grado di spiegare tanto l'aspetto fisico dei luoghi oltremondani quanto la specifica condizione delle anime in essi collocate, giustificazioni di questo genere mancano del tutto in *Se voir*. Quindi non ci è dato sapere, ad esempio, cosa distingue chi si trova nella fossa da chi giace nell'arena o cammina sulla pista.

Ciò può dipendere anche dal carattere incoativo di questo testo, perché la descrizione, assai più dettagliata, di un luogo dello stesso genere si ritrova in una delle più importanti prose brevi beckettiane, *Le dépeupleur*. Redatta anch'essa in francese e anticipata da alcune pubblicazioni parziali, viene edita in versione completa nel 1970. Stavolta l'ambientazione ricorda ancor più da vicino quelle reperibili nella prima cantica del poema di Dante. Ad essere in causa, infatti, sono corpi imprigionati in uno spazio vasto ma circoscritto: «È l'interno di un tronco di cilindro basso che misura cinquanta metri di circonferenza e sedici d'altezza perché deve essere armonico. Luce. Debole. Gialla. Onnipresente come se i circa ottantamila centimetri quadrati di superficie totale

²³ S. Beckett, *Comment c'est*, Paris, Éditions de Minuit, 1961 (tr. it. *Come è*, Torino, Einaudi, 1965).

²⁴ Dante Alighieri, *Inferno*, VII, v. 124, in *La Divina Commedia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 32.

²⁵ S. Beckett, *Se voir*, in *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Éditions de Minuit, 1976; 2004, p. 57 (tr. it. *Vedersi*, in *Racconti e prose brevi*, cit., p. 258).

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibid.*, p. 58 (tr. it. p. 258).

²⁸ *Ibidem* (tr. it. pp. 258-259).

²⁹ *Ibid.*, p. 59 (tr. it. p. 259).

emettessero ciascuno un proprio luore»³⁰. Questo è solo il primo accenno alla tendenza (già emersa, come abbiamo visto, in testi precedenti) a fornire indicazioni algebricamente e geometricamente precise per definire un luogo immaginario. Di ciò esiste un autorevole precedente nella tradizione italiana: ci riferiamo alle lezioni tenute da Galilei, tra il 1587 e il 1588, sulla forma e le dimensioni dell'Inferno dantesco. Lo scienziato pisano tentava appunto di ipotizzare una quantificazione spaziale, molto accurata in termini di calcoli numerici, del primo regno dell'oltretomba³¹.

Leggendo *Le dépeupleur* si può pensare che esista un'analogia tra la precisione utilizzata dallo scrittore nel definire il luogo e una certa assenza di *pathos* emotivo nel presentare la condizione di chi vi si trova rinchiuso. Osserva in tal senso Gabriele Frasca: «Queste strutture dantesche si presentano in Beckett denudate dei loro significati morali e questo innanzitutto per il fatto che lo sguardo cui questi spettacoli si offrono non prova alcuna partecipazione; manca, in definitiva, il personaggio-Dante, con la sua emotività, i suoi sdegni, la sua ammirazione. [...] L'io narrativo bandito da queste pagine si limita a serpeggiare, come spesso in queste prose, in una virtù puntigliosamente enumerativa: alla partecipazione di Dante si sostituisce una sorta di arte della misurazione»³². Ferma restando l'importanza del calcolo numerico, vedremo però che in Beckett la freddezza descrittiva è più apparente che reale.

Torniamo dunque agli abitanti del cilindro. Una delle cause della loro sofferenza consiste nel trovarsi, quasi nello stesso istante, «in caldo e 'n gelo»³³. Infatti, così come la luce si accresce e diminuisce di continuo, anche la temperatura «passa un estremo all'altro in quattro secondi circa. [...] Conseguenze di tale clima per la pelle. Si incartapecorisce. I corpi si sfiorano con un fruscio di foglie secche»³⁴. Il suolo, il muro e il soffitto del cilindro sono fatti di una specie di gomma dura che, anche se colpita con violenza, risuona appena. Dunque gli unici rumori significativi sono quelli prodotti dai corpi umani quando si urtano per caso o si percuotono intenzionalmente, oppure dalle scale quando vengono appoggiate contro le pareti. «Tali scale sono molto richieste. Al piede di ognuna di esse sempre o quasi sempre una piccola fila in attesa. Eppure ci vuole coraggio per usarle. Infatti a tutte manca metà dei pioli [...]. Ciononostante le scale sono molto richieste [...]. Perché il bisogno di scalare è troppo diffuso»³⁵. Anche i pioli staccati svolgono una loro funzione, in quanto i reclusi «se ne servono essenzialmente per aggredire e per difendersi»³⁶. Cominciamo a notare che, in *Le dépeupleur*, l'attività degli anonimi personaggi è intensa, in certi casi frenetica. Le scale vengono usate per raggiungere delle nicchie che si trovano in alto, nella metà superiore delle pareti interne del cilindro. «Le nicchie sono disposte a quinconce irregolari sapientemente costruite su

³⁰ S. Beckett, *Le dépeupleur*, Paris, Éditions de Minuit, 1970; 2004, p. 7 (tr. it. *Lo spopolatore*, in *Racconti e prose brevi*, cit., p. 214).

³¹ Cfr. Galileo Galilei, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, Livorno, Sillabe, 2011.

³² G. Frasca, *Dante in Beckett*, in *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988, p. 31. Lo stesso critico, in seguito, ha dedicato all'argomento un volume più ampio: *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor*, Napoli, Edizioni d'if, 2014.

³³ *Inferno*, III, v. 87, p. 15.

³⁴ *Le dépeupleur*, cit., p. 8 (tr. it. p. 214).

³⁵ *Ibid.*, pp. 9-10 (tr. it. p. 215).

³⁶ *Ibid.*, p. 10 (tr. it. p. 215).

assi asimmetrici che misurano in media sette metri di lato»³⁷. Se colui che vi sale le trova libere, può godervi di un momentaneo isolamento, ma perlopiù esse sono già occupate da qualcun altro.

Il cilindro, infatti, è densamente popolato: i corpi introdotti in questo spazio sono circa duecento, vale a dire uno per ciascun metro quadrato. Essi non provengono a caso da vari luoghi del mondo, anzi «molti sono parenti prossimi o lontani o amici più o meno intimi e quindi in teoria si conoscono. L'identificazione è resa difficile dalla calca e dall'oscurità»³⁸. Ciò spiega la motivazione principale del loro affacciarsi, quella che viene indicata fin dall'inizio del testo: «Ciascuno va in cerca del suo spopolatore»³⁹. Quest'ultimo termine, che può apparire misterioso, implica un'allusione letteraria, essendo riferito a un verso del poeta romantico ottocentesco Lamartine: «Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé!»⁴⁰. Vediamo il contesto in cui lo si incontra. Il poeta è da solo in montagna, seduto all'ombra di una quercia, e osserva dall'alto un bel paesaggio: «Ma di fronte a quei dolci quadri la mia anima indifferente / Non prova né fascino né entusiasmi; / Io contemplo la terra come fossi un'ombra errante: / Il sole dei vivi non scalda più i morti. // Di collina in collina invano spingendo la vista, / Dal sud a settentrione, dall'aurora al tramonto, / Percorro ogni punto dell'immensa distesa, / E dico: In nessun luogo la felicità mi attende. // Che m'importano le valli, i palazzi o le capanne, / Vani oggetti il cui fascino per me si è involato? / Fiumi, rocce, foreste, solitudini così care, / Un sol essere vi manca, e tutto è spopolato!»⁴¹. Già lo si intuisce alla lettura, ma in ogni caso Lamartine ha chiarito, nel commento in prosa aggiunto più tardi al testo poetico, cosa intendesse dire: «Avevo perso l'anno precedente, a causa di una morte precoce, la persona da me più amata fino a quel momento. Il mio cuore non era guarito dalla sua prima grande ferita, e anzi non lo fu mai»⁴².

Dunque, tornando al testo di Beckett, occorre intendere che ogni abitante del cilindro si sforza di ritrovare un essere a lui caro nell'esistenza passata, ma che poi ha perduto. Si tratta di un tema presente in varie opere dell'autore, nelle quali dei personaggi maschili, spesso anziani e soli, si sforzano di far riapparire, anche se soltanto a livello mentale, l'immagine della donna amata, immagine che per un verso li commuove ma per l'altro li tormenta, proprio a causa del suo carattere effimero e illusorio. In *Le dépeupleur*, lo scrittore irlandese lascia nell'ambiguità la condizione dei personaggi imprigionati nel cilindro: sembra che essi si trovino in un luogo dell'oltretomba, ma nel contempo non sono anime disincarnate, perché conservano il proprio corpo: «Così sussistono carne e ossa»⁴³. Anche in Dante, del resto, esisteva un'ambiguità non troppo dissimile. Virgilio spiegava infatti al suo discepolo che le anime del Purgatorio (ma lo stesso vale per quelle del primo regno dell'aldilà) erano immateriali ma al tempo stesso corporee, quindi capaci

³⁷ *Ibid.*, p. 11 (tr. it. p. 216).

³⁸ *Ibid.*, p. 12 (tr. it. p. 216).

³⁹ *Ibid.*, p. 7 (tr. it. p. 214).

⁴⁰ Alphonse de Lamartine, *L'Isolement*, in *Méditations poétiques* (prima edizione parziale 1820; nuova edizione completa 1849), in *Méditations poétiques - Nouvelles Méditations poétiques*, Paris, L.G.F., 2006, p. 72.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibid.*, pp. 73-74. La donna amata a cui il poeta allude è Julie Charles, morta nel 1817.

⁴³ *Le dépeupleur*, cit., p. 9 (tr. it. p. 215).

di patire le pene ad esse inflitte per volontà divina: «A sofferir tormenti, caldi e geli / simili corpi la Virtù dispone / che, come fa, non vuol ch'a noi si sveli»⁴⁴. Possiamo dunque pensare che l'autore novecentesco parta da premesse analoghe. Ciò spiega come mai gli ospiti del cilindro vadano alla ricerca delle persone amate (defunte al pari di loro), il cui nostalgico ricordo li tormenta. Pure nel poema medioevale le anime dell'Inferno e quelle del Purgatorio volgevano il loro pensiero al passato. I dannati, privi di speranza per il futuro (ben sapendo che le loro pene sarebbero state eterne), tornavano con la memoria ai bei momenti trascorsi da vivi, anche se ciò diveniva parte del loro tormento: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria»⁴⁵. Ma, come ha notato lo stesso Beckett, un'analogia nostalgia del passato era presente nelle anime del Purgatorio, mentre sarebbe stato più logico attendersi che il loro pensiero fosse tutto rivolto verso la futura beatitudine celeste: «Io fui, io fui, dicono quelli del Purgatorio, anche quelli degli Inferi»⁴⁶. E altrove il personaggio di un radiodramma ribadisce: «Ha mai letto il Purgatorio, signorina, del grande fiorentino? [...] Là tutti sospirano, Io fui, io fui. È come un rintocco funebre. Curioso, non è vero? [...] Ci si aspetterebbe piuttosto "Io sarò", non le pare?»⁴⁷.

Il fatto che, per gli occupanti del cilindro, l'aspirazione a ritrovare la persona cui si sentono legati sul piano affettivo non trovi realizzazione concreta, non li fa necessariamente desistere dal cercare una compensazione sul piano erotico. Compensazione poco appagante, in verità, perché il clima estremo che regna in quello spazio, con continue alternanze di caldo e freddo, rende i corpi inadatti alle pratiche sessuali: «Il seccarsi dell'involucro cutaneo priva la nudità di buona parte del suo fascino rendendola grigia e trasforma in uno sfregamento d'ortiche la naturale succulenza di carne contro carne. Anche le mucose vengono danneggiate il che non sarebbe grave se non rendesse difficile l'amore. Ma anche così non poi è un gran male perché nel cilindro l'erezione è rarissima. Ciò non toglie che si possa avere erezione con relativa introduzione più o meno riuscita nel budello più vicino. [...] Ecco allora il curioso spettacolo di piaceri che si protraggono dolorosi e disperati»⁴⁸.

In ogni caso, il fatto che la ricerca dello «spopolatore» non risulti mai fruttuosa spiega perché molti reclusi alla lunga vi rinuncino, divenendo dei «sedentari». Li si vede «seduti perlopiù contro il muro nell'atteggiamento che strappò a Dante uno dei suoi rari pallidi sorrisi»⁴⁹. L'allusione è all'incontro tra il personaggio-poeta e l'anima di un amico, il liutaio fiorentino Belacqua. Dante lo scorge nell'Antipurgatorio, assieme ad altri spiriti che sono stati lenti a pentirsi ed ora attendono il momento in cui Dio li autorizzerà a salire alla prima cornice del monte: «E un di lor, che mi sembiava lasso, / sedeva e

⁴⁴ *Purgatorio*, III, vv. 31-33, in *La Divina Commedia*, cit., p. 154.

⁴⁵ *Inferno*, V, vv. 121-123, p. 24.

⁴⁶ S. Beckett, *Textes pour rien* (1950), in *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958; 1991, p. 157 (tr. it. *Testi per nulla*, in *Primo amore, seguito da Novelle e Testi per nulla*, Torino, Einaudi, 1972, p. 132).

⁴⁷ S. Beckett, *Pochade radiophonique* (anni 60), in *Pas suivi de Fragment de théâtre I et II - Pochade radiophonique - Esquisse radiophonique*, Paris, Éditions de Minuit, 1978; 2004, p. 72 (tr. it. *Radio II*, in *Teatro completo*, cit., p. 310).

⁴⁸ *Le dépeupleur*, cit., p. 47 (tr. it. p. 233).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 13 (tr. it. p. 217).

abbracciava le ginocchia, / tenendo 'l viso giù tra esse basso»⁵⁰. La posa, da cui traspare l'indolenza tipica dell'individuo in questione, fa appunto sorridere il poeta: «Li atti suoi pigri e le corte parole / mosser le labbra mie un poco a riso»⁵¹. I sedentari di *Le dépeupleur*, però, restano sempre soggetti a un possibile improvviso risveglio del desiderio, che li spinge di colpo a rientrare nel gruppo dei cercatori. Tutta la varietà di comportamenti e attitudini cui abbiamo fin qui alluso – personaggi seduti per terra, pronti a scontrarsi fra loro usando i pioli come mazze, impegnati a tentare di fare l'amore, in attesa sotto le scale, intenti a salire, accovacciati nelle nicchie poste in alto – giustifica in parte quanto scritto al riguardo da Alain Badiou: «Beckett dedica alcuni suoi testi a proiettare, sullo sfondo dell'essere anonimo, l'affaccendarsi dell'umanità plurale, a classificarne le posture, a redigere la lista delle funzioni. Questi testi sono delle commedia umane [...]. Sono anche delle divine commedie, poiché la volontà di procedere all'inventario completo di azioni e situazioni [...] presuppone un luogo fisso, lontano da ogni realtà empirica, e che sia una sorta di *no man's land* tra la vita e la morte. Come se, per accertarsi che la prosa si impadronisca definitivamente della pluralità umana, fosse necessario fondare una specie di eternità, un laboratorio separato, in cui si possano osservare in maniera intemporale gli animali che sono oggetto di studio. Certo è che questi laboratori somigliano agli scenari di Dante»⁵².

La superficie del cilindro è «abbastanza vasta da permettere di cercare invano. Abbastanza angusta da rendere vana ogni fuga»⁵³. Inutili sono quindi le speranze di chi si illude possa esistere una via d'uscita, alla quale si giungerebbe attraverso una delle nicchie situate in alto, oppure tramite «una botola nascosta nel centro del soffitto e che darebbe l'accesso a un camino in cima al quale brillerebbero ancora il sole e l'altre stelle»⁵⁴. Date queste premesse, che impediscono ai cercatori di trovare sia la persona amata sia la chimerica via di fuga, l'atteggiamento più razionale sembra essere quello dei «vinti», cioè di coloro che hanno rinunciato a ogni velleità di ricerca. Si tratta di una condizione a cui tutti, prima o poi, sono destinati a pervenire, ma per il momento solo in pochi l'hanno raggiunta. Sono riconoscibili dal fatto che tengono gli occhi abbassati o chiusi e che di solito restano immobili, come pietrificati, nel punto in cui si trovano. Tuttavia, al pari dei sedentari, anche i vinti possono sempre risvegliarsi e tornare alla condizione di cercatori.

Ciò non vale per uno, anzi una, di essi, che proprio per questo può essere detta «la vinta» per antonomasia: «È seduta contro il muro colle gambe sollevate. Ha la testa fra le ginocchia e le braccia attorno alle gambe. La mano sinistra afferra la tibia destra e la destra l'avambraccio sinistro. I capelli rossi sbiaditi dall'illuminazione scendono fino al suolo. Le nascondono il viso e tutta la parte anteriore del corpo sesso compreso. Il piede

⁵⁰ *Purgatorio*, IV, vv. 106-108, p. 159.

⁵¹ Sono i vv. 121-122 del medesimo canto, p. 160. Rimandiamo ai due scritti citati di Gabriele Frasca per un esame dei numerosi richiami al personaggio di Belacqua presenti nelle opere di Beckett.

⁵² A. Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995, p. 48 (tr. it. *Beckett. L'inestinguibile desiderio*, Genova, Il Melangolo, 2008, pp. 39-40).

⁵³ *Le dépeupleur*, cit., p. 7 (tr. it. p. 214).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 17 (tr. it. p. 219). Ovviamente si sarà notata la citazione dal verso finale del poema dantesco (*Paradiso*, XXXIII, v. 145, in *La Divina Commedia*, cit., p. 412), «l'amor che move il sole e l'altre stelle».

sinistro è incrociato sul destro. Il nord è lei»⁵⁵. Infatti la sua perfetta e costante immobilità fa sì che gli altri occupanti del cilindro la prendano come punto di riferimento spaziale nei loro spostamenti. I vinti, anche se tengono il viso basso, non possono sottrarsi alle indagini dei cercatori, i quali hanno il diritto di sollevare loro il capo in modo da verificare se per caso si tratti dell'individuo di cui sono alla ricerca. «Finita l'ispezione è consuetudine rimettere tutto a posto con cura nei limiti del possibile»⁵⁶.

Come già detto, la situazione all'interno del cilindro è destinata ad evolversi in direzione della staticità finale, nel senso che a poco a poco i cercatori diventeranno tutti dei vinti. Il testo beckettiano si conclude con la poetica immagine dell'ultimo cercatore che si avvicina alla vinta per eccellenza: «Stando in ginocchio scosta la pesante capigliatura e le solleva la testa senza incontrare resistenza. Divorato il viso messo così a nudo gli occhi sollecitati dai pollici infine si aprono docili. Egli lascia che il proprio sguardo vaghi in quei calmi deserti finché essi si chiudono e la testa lasciata cadere torna nella posa di prima. Poi anche lui passato un periodo di tempo impossibile da calcolare in cifre trova finalmente il proprio posto e la propria posizione e in quell'attimo si fa buio»⁵⁷.

Il luogo immaginario descritto da Beckett costituisce dunque uno strano inferno. Strano non perché la condizione di chi vi si trova sia poco angosciosa, ma perché si configura come un oltretomba senza divinità ordinatrice. In *Le dépeupleur*, infatti, manca qualsiasi accenno a – come diceva Lucky nel celebre sproloquio di *En attendant Godot* – «l'esistenza [...] di un Dio personale quaquaquaqua con la barba bianca quaqua fuori dal tempo dallo spazio»⁵⁸. Inoltre non vi sono neppure diavoli (intesi in senso proprio) a tormentare le anime o i corpi reclusi nel cilindro, il che accentua la vicinanza tra la loro situazione e la vita terrena, perlomeno come viene presentata da Schopenhauer: «Nessuno è gran che da *invidiare*, innumerevoli sono da *compiangere* molto. [...] Il mondo è appunto *l'inferno* e gli uomini sono, da una parte, le anime tormentate e, dall'altra, i diavoli»⁵⁹. E ancora: «Questo mondo è anche troppo brutto: esso è il purgatorio, esso è l'inferno né vi mancano i diavoli. Basta osservare quello che in certe occasioni gli uomini fanno soffrire agli altri uomini»⁶⁰.

L'esitazione tra inferno e purgatorio è possibile anche in riferimento a *Le dépeupleur*, perché il finale del testo suggerisce un'estinzione, se non proprio delle pene, almeno dell'impulso a cercare: «In noi di cari inganni / Non che la speme, il desiderio è spento», secondo i versi di Leopardi citati in italiano da Beckett nel saggio su Proust⁶¹. Ma la somiglianza col Purgatorio dantesco resta esile, perché evidentemente non esiste, per i personaggi dell'autore irlandese, alcuna possibile ascesa al Paradiso. Era del resto

⁵⁵ *Le dépeupleur*, cit., p. 50 (tr. it. pp. 234-235).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 51 (tr. it. p. 235).

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 54-55 (tr. it. p. 237).

⁵⁸ S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952; 2006, p. 55 (tr. it. *Aspettando Godot*, in *Teatro completo*, cit., p. 36).

⁵⁹ A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, tomo II, tr. it. Milano, Adelphi, 1983; 1998, p. 392.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 484.

⁶¹ Giacomo Leopardi, *A se stesso*, in *Canti*, in *Poesie e prose*, vol. I, Milano, Mondadori, 1987, p. 102; cfr. S. Beckett, *Proust*, cit., p. 29 (tr. it. p. 17).

quanto egli notava a proposito dell'opera di un suo maestro, James Joyce: «Un'ultima osservazione a proposito dei Purgatori. Quello di Dante è conico e implica un apice. Quello di Joyce è sferico e quindi esclude un apice. [...] Nell'uno si ha una progressione assoluta e una conclusione certa; nell'altro si ha un flusso, progressivo o regressivo, e una conclusione apparente. [...] In che senso, allora, l'opera di Joyce è purgatoriale? Essa lo è nell'assoluta assenza di Assoluto»⁶².

Tuttavia è eccessivo sostenere (come fa Badiou nel passo già citato) che Beckett si rapporta ai propri personaggi considerandoli con freddezza clinica, quasi fossero delle cavie per un esperimento di laboratorio. Infatti, pur collocandoli in una situazione particolare ed estrema, egli non dimentica mai di renderli simili a noi, conferendo loro la capacità di sperare, di provare nostalgia per i momenti felici, e soprattutto di soffrire. Il semplice fatto di vivere gli appare come una condizione in cui risulta difficile distinguere il castigo dalla colpa. Quest'ultima, che finisce per coincidere con l'esistenza medesima, appare tragica in quanto non imputabile alla volontà di chi la commette, pur potendo, per altri aspetti, essere ritenuta comica. È noto che Beckett ha enunciato appunto l'assioma secondo cui «nulla è più grottesco del tragico»⁶³. Spetta però ad un suo personaggio la migliore formulazione dell'intreccio paradossale di infrazione incerta e punizione certa: «Senza sapere esattamente quale fosse la sua colpa sentiva bene che per essa vivere non era un castigo sufficiente, o che questo castigo era in se stesso una colpa, che richiedeva altri castighi, e così di seguito, come se ci potesse essere qualcos'altro che la vita, per i vivi»⁶⁴.

⁶² S. Beckett, *Dante ... Bruno . Vico .. Joyce* (1929; com'è noto, i puntini che figurano nel titolo stanno ad indicare i secoli intercorsi tra un autore e l'altro), in *Disiecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, Calder, 1983; New York, Grove Press, 1984, p. 33 (tr. it. *Dante ... Bruno . Vico .. Joyce*, in *Disiecta*, cit., p. 41).

⁶³ S. Beckett, lettera a Roger Blin del 9 gennaio 1953, in *Les années Godot. Lettres, II. 1941-1956*, Paris, Gallimard, 2015, p. 365.

⁶⁴ S. Beckett, *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 1951; 1990, p. 109 (tr. it. *Malone muore*, in *Trilogia*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 263-264).



Quaderni delle Officine, LXIX, Novembre 2016