Quaderni d'altri tempi

Samuel Beckett
Radiodrammi
A cura di Gabriele Frasca
Einaudi, Torino, 2026
pp. 141, €13,50

UN ALTERNARSI DI ECLISSI: I RADIODRAMMI BECKETTIANI

di ***Marco Sbrana***

Il lavoro di Gabriele Frasca dedicato all'opera di Samuel Beckett prosegue dopo *Romanzi, Teatro, Televisione,* il monumentale volume de *I Meridiani*. Ora tocca all'insieme dei lavori che l'irlandese scrisse per la radio rimasti esclusi dall'uscita mondadoriani forse per ragioni di spazio: un volume intitolato *Radiodrammi*.
Il secondo testo della raccolta, *Braci*, può fornirci un provvisorio paradigma d'indagine. Appurato che Beckett apre a un ventaglio di possibilità speculative praticamente infinito, in *Braci* seguiamo il monologo febbrile di Henry, in piedi davanti al mare. Nel mare è morto il padre; non riesumato il corpo. Perso tra le onde.
Si ricordi che Beckett ha avuto un insegnante: James Joyce, e il tema del mare è presente nell'*Ulisse* fin dal primo capitolo, la "grande madre grigia" di fronte alla quale Malachi Mulligan esibisce l'erudizione del suo "Thalatta! Thalatta!!" (Joyce, 2024) – mare, appunto. Ascoltando il mare, parte dell'esordio di Henry consiste nel constatare che in quel suono il padre ritorna dai morti. È un rumore, quello del padre insepolto, che non si può tollerare. Come sempre in Beckett, sappiamo poco o nulla della biografia dei personaggi, delegata perlopiù a sottotesti. Di Henry ci basta appurarne la cocciutaggine: è convinto, con la follia misurata dei più celebri Vladimiro ed Estragone, di poter soffocare il suono della risacca, purché non smetta di parlare. È in Beckett un motivo che ricorre, basti leggere questo passo da *Testi per nulla II*:

> "Finché verranno le parole niente sarà cambiato, ecco le vecchie parole vomitate ancora. Parlare, non c'è che questo, parlare, svuotarsene, qui come sempre, solo questo. Ma si esauriscono, è vero, cambia tutto, vengono male, brutte, brutte. Oppure è la paura di arrivare alle ultime, di aver chiuso il conto, prima della fine, no, perché sarebbe quella la fine, la fine del conto, non è detto"
> (Beckett, 2010).

Produrre suono sperando che (l'appetito vien mangiando) si produca anche senso. Più aderenti a ciò che ci mostra l'autore: parlare per non sentire, e sovrastare il mare, e dunque il proprio padre che "mormora" – il mare essendo "mormorio delle voci dei vecchi". Nella postfazione di Frasca a *Radiodrammi*, leggiamo:

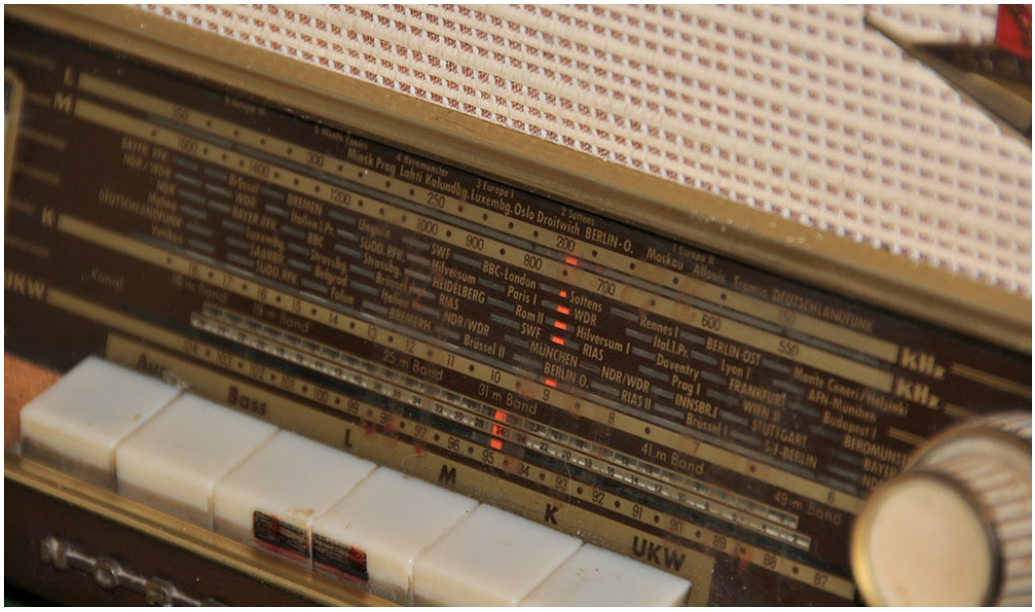
> "Beckett avrebbe confidato il 4 luglio in una lettera alla vecchia amica Nancy Cunard

> che, sebbene in precedenza non avesse mai pensato alla tecnica del dramma radiofonico, aveva quella notte stessa avuto 'una raccapricciante idea', piena di sonorizzazioni beffardamente iperrealiste, che forse avrebbe avuto il suo esito" (Frasca in Beckett, 2026).

Beckett, dopo il successo di *Aspettando Godot* e di *Finale di partita*, capì che la radio avrebbe permesso uno sviluppo di matrice linguistica, non tanto un'evoluzione, ma una studiata deviazione. Vi si approcciò, dunque, con entusiasmo e lo stesso rispetto che Pier Paolo Pasolini aveva per il cinema. Dopo aver studiato la Settima Arte, Pasolini realizzò il suo primo lungometraggio quando capì che il cinema non era ancillare alla letteratura, non era una costola ma un linguaggio a sé (cfr. Pasolini, (2001). Con quel rispetto poté rivoluzionare gli anni Sessanta, fino all'orrendo assassinio. Beckett sapeva che le sue ossessioni autoriali sarebbero state canalizzate diversamente per radio; fu quindi una riflessione sul mezzo, come spiega Frasca.

> "Ciò che viene in realtà richiesto all'ascoltatore radiofonico è di trovare il flusso che in realtà preesiste, certo, ma poi di farlo proprio. La questione è a dir poco capitale: se come prima cosa non si accettano tutte le convenzioni di un medium, sempre come se le si scoprisse al momento e con l'esplicito compito di fungere da processo di soggettivazione, il mezzo in questione nemmeno funziona" (*ibidem*).

Paolo Bertinetti spiega invece che nel Novecento due sono state le rivoluzioni a teatro: Brecht e Beckett (cfr. Bertinetti, 2014). Beckett scrive drammi di conversazione adattandoli alla sua visione nichilista e quindi depauperando le parole dette, fino all'assurdo, fino al comico, fino al grottesco. L'infelicità è tangibile nello spaesarsi dei personaggi, che talvolta sono colpiti da epifanie, le quali però non producono risultati: Vladimiro ed Estragone decidono di andarsene e la nota dice che "non si muovono" (Beckett, 2023) e che Nagg e Nell in *Finale di partita* realizzino intellettualmente la natura dell'infelicità (della quale non c'è cosa più comica), non conta in fondo un bel niente. Perché non si può continuare, e si continua, in un fallire progressivamente migliore.
Adattando sé stesso al mezzo inedito, Beckett costruisce i sei radiodrammi scritti tra il 1956 e i primi anni Sessanta ora raccolti nel volume pubblicato da Einaudi. Una panoramica avrebbe senso, parimenti concentrarsi su un solo dramma, che illumini gli altri. In fondo, un autore, anche gigante, forse soprattutto quelli ingombranti quanto Beckett, hanno due cose da dire, al massimo tre, e la meraviglia di Beckett – che tematizza questa fatica, soprattutto nella trilogia romanzesca composta da *Molloy, Malone muore* e *L'innominabile* – è che difficilmente si riesca a superare la cortina di nebbia che avvolge *quella-cosa-lì* ed è nell'affannarsi, girandovi attorno, che l'autore – quello ingombrante – sublimemente fallisce.



Il radiodramma *Tutti quelli che cadono* è un altro testo utile per condurre la nostra indagine. Racconta di Maddy Rooney. Si sta dirigendo in stazione, dove accoglierà il marito Dan – che è cieco. Nel tragitto per il paese di provincia. Maddy incontrerà abitanti del luogo. La signora Fitt, per esempio, cristiana devota, o il signor Slocum, amministratore dell'ippodromo. Le complicazioni sopravverranno quando Maddy attesterà il bizzarro ritardo del treno, di cui domanderà la ragione – invano. Invano, almeno, fino al momento in cui, di ritorno a casa a braccetto col marito invalido, non verrà rivelato ciò che ha causato il ritardo: la morte di un bambino caduto sui binari. La provincia bucolica fa da scenario, ci sono pecore, ci sono galline nei paraggi. Qui la signora Rooney avanza verso la stazione dei treni. Il primo incontro è con Christy. Si tratta del carrettiere. La signora Rooney gli chiede come stia la moglie. "Non meglio", le viene risposto. E la figlia? "Non peggio", così Christy. E la signora Rooney: "Ma perché ti fermi? E perché mi fermo io?" Non poter continuare; continuare ugualmente.

Riecheggia la decisione di Vladimiro ed Estragone: se ne andranno; non si muovono e prima di loro faceva altrettanto un'altra coppia, Mercier e Camier (cfr. Beckett, 2015). Beckett pone i suoi personaggi sul bilico scivoloso tra l'esserci e il non esserci, che non sono alternative spalancatesi a un aut-aut ma modalità coeve. Allievo di Joyce, Beckett esaspera le tematiche moderniste. Se il modernismo è stato l'ansia del centro, per esempio in Witold Gombrowicz, nei cui testi la coscienza è indagata nella sua incertezza, nel vuoto valoriale d'attorno (cfr. Gombrowicz, 2017), Beckett compie il passo che avrebbe condotto al postmodernismo e i suoi personaggi sono (quasi) sempre decentrati. Convive in loro la piena presenza – e quanto ne consegue circa l'angoscia del centro e le ansie moderniste – e lo spossessamento soggettivo. È in virtù di questa ambivalenza, cioè a dire dell'oscillare tra l'esistere e l'essere altrove, che la signora Rooney avverte l'irrealtà delle cose. Torna utile quanto diceva Jorge Luis Borges: ci è facile, diceva, accettare tutto proprio perché intuiamo che niente è reale (cfr. Borges, 2013). Sicché la signora Rooney ha ragione di dire:

> "Non credi che ci sia qualcosa… di bizzarro nel mio modo di parlare? (*Pausa*). Non intendo nella voce. (*Pausa*). No, voglio dire nelle parole. (*Pausa. Come fra sé e sé*) Non uso che parole semplici, voglio sperare, e tuttavia in certe occasioni trovo il mio modo di parlare assai… bizzarro. (*Pausa*). Oh santo cielo! E questo che è stato?"

> (Beckett, 2026).

Si intravede il tendere verso una meta-dimensione, quasi come se la signora Rooney raggiungesse la consapevolezza di non parlare bensì di essere (da Beckett) parlata. È l'irrealtà. Percepirsi farlocchi; percepire la vita come una farsa. È il paradosso, di cui vivono le coscienze beckettiane. Infatti la signora Rooney, si legge, "dovrebbe darsi una mossa, ma non ce la fa più" (*ibidem*). Spesso la protagonista invoca un nome: Minnie. Il nome compare in un contesto molto preciso, che illuminerà quanto accadrà poi. Di sé la signora Rooney dice che è una

> "vecchia megera isterica, distrutta dal dolore e dai rammarichi e dalle buone maniere e dell'andare in chiesa e dal grasso e dai reumatismi e dal non avere figli"
> (*ibidem*).

Tuttavia, non sono epifanie, è questo, implicitamente, che Beckett contesta a Joyce: la speranza. Capirsi è un lampo che passa, non una presa di coscienza che ha vita durevole. Capirsi è un'intuizione inutile perché non sfocia in alcunché. Ed è subito dopo aver sottolineato di non avere figli che compare Minnie – "Minnie!" urla la signora Rooney. "Mia piccola Minnie!" (*ibidem*). Auto-percezione franta, poi Beckett affonda nel tema che governerà gran parte del dramma: la dispercezione temporale. Difatti, dice la signora Rooney: "Neanche ho il coraggio di guardare l'orologio" (*ibidem*). Dopo l'incontro con Slocum, una nuova epifania inutile, perché la signora Rooney, preoccupata del ritardo del treno, rivela che il suo orologio è regolato col segnale delle otto. Non misura il tempo, non lo abita e sempre più drammatico sarà questo essere spatriati. Frattanto il mondo esiste di un'esistenza indifferente a tutto. Accade sempre, in Beckett, il ragionamento sulla voce quale *flatus*. Puro suono senza significato. Si può, in certo modo, parlare di tradizione, soprattutto per quanto concerne il teatro. Carmelo Bene criticava a Giorgio Albertazzi quel che era, in fondo, una forma conservatrice di messinscena. Bene aveva come riferimenti culturali Antonin Artaud e, in filosofia, Gilles Deleuze: "rovinato dalle buone letture", faceva teatro di poesia. Non si stancava di citare il suo Tiresia, che parlare non può ma cantare parole senza senso (cfr. Bene, 2023). In questo solco, Beckett. Leggendo la trilogia composta da *Molloy*, *Malone muore* e *L'innominabile* assistiamo al singulto di voci scorporate, dispercipienti e dislocate, inserite in uno spazio senza geografia, una sorta di buio da cui proviene il *flatus. Radiodrammi*, con l'opera *Braci*, può fornire chiavi interpretative. Si è detto che il protagonista parla senza freno per soffocare il rumore del mare, associato al defunto papà il cui corpo non è tornato a riva. Leggiamo:

> "Ma ora come ora parlerei ovunque mi trovassi. Una volta sono andato persino in Svizzera per sfuggire allo stramaledetto rumore, ma anche lì non ho mai smesso di parlare tutto il tempo"
> (Beckett, 2026).

E il continuare, e non si può continuare e continuiamo. Paralizzata, ontologicamente interdetta, la signora Rooney è sempre più avulsa dalle griglie del mondo, quelle temporali,

quelle spaziali. Le brevi conversazioni che intrattiene coi passanti sono foderate da una patina di irreale. Maddy, a un certo punto, esplicita l'impasse: stare a casa è un suicidio e vorrebbe tornare a casa; star fuori è un suicidio e deve restare fuori. Così, in fondo, il terzo radiodramma – *Cascando*.

> "[…] potrai dormire… basta storie… basta parole… e la finivo… e mai quella buona… mai tranquillo… subito un'altra… da cominciare… da finire… dicendo a me stesso… finisci questa qui… dopo starai tranquillo… stavolta è quella buona… stavolta ce l'hai… e la finivo… e mai la buona… mai tranquillo… subito un'altra… ma questa qui […]" (*ibidem*).

È la malattia del raccontare storie. La ricerca del senso indefinitamente differito. È tra i tanti stravolgimenti causati dall'evento-Beckett, di certo quello che ha capovolto il concetto di narrazione. Rintracciabile fin da *Molloy*: non soltanto la meta è irrilevante, irraggiungibile e pretestuosa; il viaggio stesso è depauperato. Prosegue il tragitto Mrs. Rooney, fino ad imbattersi nel suo doppio, la signora Fitt, timorata di Dio, che tematizza quell'oscillare, o meglio la contemporaneità dell'esser*ci* e del mancare.

> "Oh, ma in chiesa, signora Rooney, in chiesa io sono sola col mio Creatore […]" (*ibidem*).

Anche per lei la vita è un alternarsi di eclissi. Maddy viene travolta dalla Fede di Mrs. Fitt, a tal punto che buca la quarta parete, o quantomeno è sempre più edotta delle cinte murarie che la chiudono nel fittizio. Ed è a tal proposito che Mrs. Rooney esclama:

> "Non crediate neanche per un istante, per il solo fatto che me ne sto in disparte, che io abbia smesso di soffrire" (*ibidem*).

Si rivendica esistente; scivolerà nella dimenticanza; riemergerà; poi di nuovo giù. Dalla banchina appare Dan Rooney: dov'era finito? "Dove sei stato tutto questo tempo?" gli chiede Maddy. E lui: "Al gabinetto". L'esordio è programmatico: la seconda metà del dramma avrà come fulcro la dispercezione del tempo. Maddy, dice, è venuta in stazione per fare una sorpresa al marito: è il suo compleanno. Il signor Rooney non ne aveva idea, tantoché chiede a Maddy: "Adesso quanti anni ho?" Né moglie né marito hanno idea di dove siano collocati temporalmente. Maddy non sa rispondere del marito, glissa, che non ci pensi, non è importante. È sempre rilevante in Beckett la costruzione dell'immagine. Sempre si sostengono vicendevolmente la battuta di dialogo e la didascalia, a dire che l'una spiega l'altra. Ciò produce un effetto disorientante sul fruitore, che si trova davanti a una scena e al suo commento verbale nello stesso istante, oppure viceversa: nell'accadere del dialogo insiste l'immagine esplicativa. Lungi dal chiarire, questo procedimento è volto alla sfasatura: enunciato e visibile non possono coincidere e, come due foto simili ma non uguali che vengano sovrapposte, emerge ben più la differenza di quanto non facciano le analogie. Questo tipo di ridondanza (che si smarca dal didascalismo dal momento che le scene

beckettiane sono immancabilmente polisemiche) disorienta in primis i personaggi. Come venendo parlati dal testo, si trovano posseduti dalla voce dell'autore, che cerca di dire, che non riesce a dire, che si incastra nel vocabolo. Si sente che i personaggi vogliono produrre senso, non ce la fanno e al fruitore arriva il residuo di sudore, lo sforzo vano di pervenire a qualcosa che *dica*. E mai che il personaggio beckettiano dica, dica davvero, "qualcosa".
Quindi Dan Rooney si chiede: "Sono centenario, quest'oggi?"
Perduti, deformati in un mondo deformato, i Rooney cercano di capire cos'abbia provocato il ritardo del treno. Questo viene detto: un bimbo caduto sui binari. Elemento che si ricollega alla prima apparizione di Maddy (quando lamenta l'assenza di figli, ma, si badi, non dice mai di non averne avuti: dice di non averne) e, forse, a quell'invocazione che fa da refrain: Minnie, Minnie, Minnie. Forse una figlia, forse una figlia morta. Ma qui si entra nella speculazione. In conclusione:

> "Il viaggio di Molloy, che procede per cerchi, che ha una meta e poi la perde e poi la ritrova, che è irto di difficoltà e che è interrotto da lunghe soste, è stato spesso paragonato a quello di Ulisse, di cui costituirebbe una versione parodica" (Bertinetti, in Beckett, 2026a).

Parodica e privata di ogni senso: si va e basta, incagliati, venendo dal nulla, andando verso nulla, in un tragitto che ci fa singhiozzare e in quei singhiozzi, frammenti di voce e niente senso, puro accadere linguistico senza nulla di messianico, un blaterare che non annuncia, che non rivela, che non è logos, che è rumore fastidioso

letture

- Samuel Beckett, *Testi per nulla* in *Racconti e prose brevi*, Einaudi, Torino, 2010.
- Samuel Beckett, *Mercier e Camier*, Einaudi, Torino, 2015.
- Samuel Beckett, *Molloy*, *Malone muore*, *L'innominabile*, in *Romanzi Teatro, Televisione*, Mondadori, Milano, 2023.
- Samuel Beckett, *Aspettando Godot*, in *Romanzi Teatro, Televisione*, Mondadori, Milano, 2023.
- Carmelo Bene, *Opere*, La Nave di Teseo, Milano, 2023.
- Paolo Bertinetti, *Beckett, l'idea di teatro nel secondo Novecento*; in Samuel Beckett, *Teatro*, Einaudi, Torino, 2014.
- Paolo Bertinetti, *Postfazione*, in *Molloy*, Einaudi Torino, 2026.
- Witold Gombrowicz, *Cosmo,* il Saggiatore, Milano, 2017.
- Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 2013.
- James Joyce, *Ulisse*, Mondadori, Milano, 2024.
- Pier Paolo Pasolini, *Per il cinema*, Mondadori, Milano, 2001

21 Settembre 2026