

Il Teatro dell'assurdo e la crisi dell'episteme: dal testo alla critica

Sembra difficile non pensare al teatro dell'assurdo come a un'espressione del vuoto di certezze che anima la filosofia esistenzialista del Novecento e la sua visione irrazionalistica del reale. Tuttavia, nessuna filosofia, per quanto negativa, può risolvere l'enigma posto dall'assurdo, che è, innanzitutto, rifiuto di schemi, follia del testo, ma follia nel senso in cui Michel Foucault¹ la intende: il razionale salvaguarda la propria ragione di esistere bollando ciò che non rientra nella sua norma con quel marchio infamante ed emarginante. "Ogni ragione, ... chiusa nel proprio universo spirituale, riscontra in ogni altra ... una *non-ragione*", non vi è "la ragione";² così scriveva Giuseppe Rensi in un fine contributo del 1937 intitolato *La filosofia dell'assurdo*. C'è una follia, invece, che il razionale non riuscirà mai a riconoscere, ed è la follia costitutiva del reale. È proprio sulla base di questo disconoscimento, infatti, che il razionale si ricava il proprio spazio di esistenza.

Il teatro dell'assurdo — e pensiamo naturalmente a Samuel Beckett e, con i dovuti distinguo, a Harold Pinter —, non consentendo mai alcuna scoperta di fatti né di antefatti, nega alla base i principi dell'eristica. Con una rigorosa riduzione all'essenziale o, se si vuole, con una rigorosa riduzione al superfluo — che è poi la stessa cosa, in una visione rigorosamente esistenziale della vita — il teatro dell'assurdo sembra csulare da qualsiasi pur vago modello culturale della sua epoca. Il testo sembra negare i fondamenti della realtà positivisticamente intesa, irretendo la critica in interpretazioni puramente metaforiche.

I personaggi di Beckett, in eterna attesa (*Waiting for Godot*), rinchiusi in un bidone della spazzatura (*Endgame*), semisepoliti nella terra (*Happy Days*), o imprigionati in un'urna (*Play*), non consentono un riconoscimento inequivocabile della propria funzione mimetica. Altrettanto si può dire delle situazioni pinteriane, in cui un personaggio diventa cieco all'improvviso senza un motivo plausibile (*The Room*); o due personaggi parlano di un terzo assente, mentre l'ombra di quest'ultimo è già enigmaticamente presente sulla scena (*Old Times*); o quando i personaggi giocano a scambiarsi i rispettivi ruoli (*A Slight Ache*, *The Basement*). Ancor meno credibilmente mimetica è la situazione in cui la struttura della rappresentazione appare cronologicamente invertita (*Betrayal*), come se il testo lottasse innaturalmente contro il procedere dell'azione e contro la logica rappresentativa temporale del testo drammatico, e finisce così per

fare il verso alla tecnica di *flashback* più consentanea alla narrativa. Ma la logica del racconto, l'uso flessibile della parola scritta, che può scardinare a volontà il rapporto fra i tempi, non è la logica della rappresentazione teatrale, che dà sempre un'inevitabile sensazione di attualità, di esistenza nel presente. La scrittura è la diretta materializzazione del pensiero, e in quanto tale è una costruzione arbitraria; ma il teatro è visione e presuppone dei testimoni che colgano visivamente il suo svolgersi sulla scena e condividano con esso il tempo dell'esperienza rappresentativa.

La rappresentazione teatrale è, dunque, difficilmente concepibile al di fuori di un percorso lineare tendente al futuro, che non rispetti quel senso unico del tempo che è proprio di ogni esistenza di questo mondo. Soltanto la memoria, eludendo il percorso obbligato del tempo naturale e l'incluttabile meta comune della morte, può procedere a gambero. Ma la memoria è dopotutto una realtà fittizia, e non tanto perché essa non costituisce realtà in atto, quanto perché è sempre deformazione del reale, rappresentazione inaffidabile del passato.

È già la definizione di tale genere di teatro, come teatro dell'"assurdo", a dichiarare la sua fuga da qualsiasi modello di riferimento rintracciabile nella realtà esterna. L'assurdo è ciò che non si lascia imprigionare dalle leggi inflessibili della ragione, ciò che ne rifiuta la camicia di forza. L'assurdo è destituito di finalità propria e non consente all'intelletto di riconoscere né il suo punto di partenza né il suo punto d'arrivo, né le sue motivazioni né i suoi obiettivi. Di fronte alla nascita e alla morte dell'assurdo la ragione è impotente. E così il testo, infirmando l'autorità dell'intelletto, è condannato ad affidare il proprio senso e la sua stessa esistenza a un atto di fede.

Ma proprio la ragione è lo strumento imprescindibile di ogni sapere che pretenda di essere scientifico. Deposta la ragione resta spazio solo per l'arbitrio, per la fede, appunto, o per la dimensione primigenia della natura. È la ragione che si pone le domande ed è sempre la ragione che cerca di darsi delle risposte. Ma l'assurdo spinge a porsi domande a cui non si riesce a dare risposta: l'assurdo semplicemente *non ha* risposta, e svela così il proprio spirito poetico e antiscientifico; è invece la lettura critica che cerca caparbiamente le risposte, procedendo secondo uno schema intellettuale acquisito dal modello di pensiero positivista, anche a costo di fare del fallimento esegetico la premessa necessaria per ulteriori indagini ermeneutiche. L'assurdità, infatti, non è interna al sistema, ma esterna ad esso, in quanto ottica di una coscienza che crede in un principio di autorevole razionalità assoluta. In ogni caso, come osserva Stanley Fish, vi sono occasioni in cui la *crux* interpretativa è destinata a rimanere tale, perché i problemi non sono "*posti* per essere risolti, ma semplicemente per essere sperimentati (essi significano)".³

Scalzata la ragione, l'assurdo impedisce di provare l'affidabilità del reale e del linguaggio distinguendo il vero dal falso in applicazione di quel pilastro della logica classica che è il principio di non contraddizione; l'impiego del cosiddetto principio di verifica risulta impossibile. Ne consegue anche che, nella lettura di eventi contraddittori, non è necessariamente vero quanto

precede e falso quanto segue, perché la contraddizione riguarda il sistema nella sua globalità, è un fenomeno sincronico e non concepisce un prima e un poi, in suggestiva armonia con un antico e fondamentale principio dell'ermeneutica ebraico-mishnaica.⁴ Per il positivismo logico, tuttavia, un enunciato è significativo soltanto se può essere verificato, quindi gli enunciati dell'assurdo si manifesterebbero incontestabilmente, e costitutivamente, come non-significanti. Ma le contraddizioni dell'assurdo sembrano reincarnare la convinzione dei sofisti che nulla sia assoluto e nulla sia apoditticamente razionale⁵: come già di fronte alla nascita e alla morte, anche di fronte alle contraddizioni la ragione si rivela impotente.

Per quanto audace il sospetto, il teatro dell'assurdo sembra rinviare ironicamente agli assunti generali e alle implicazioni della Teoria della Relatività. Nessuna verità appare assoluta: vi è solo una serie infinita e indecifrabile di verità relative diverse fra loro. Ma l'assurdo non è un'ipotesi di lavoro scientifica e il suo fine diverge in modo sin troppo netto da quelli della teoria di Einstein, perché esso non ha fini di sorta; anzi, l'assurdo ha per tesi, se mai ne ha una, che non vi siano tesi da dimostrare.

Più utile, tuttavia, risulta l'accostamento del dramma dell'assurdo a un sistema di filosofia della storia in cui si confrontino le polarità del mito e della storia stessa. La struttura fondamentale del testo teatrale dell'assurdo non è ciclica, benché spesso questa sia l'impressione che se ne può ricavare, bensì iterativa: è una struttura che riflette la ripetitività dell'esistenza, che appare unica — se vista dall'interno —, ma è monotonamente uguale a infinite altre — se osservata dall'esterno. Si tratta solo apparentemente di un ciclo, poiché, quando tutto ricomincia con un nuovo inizio, in effetti ricomincia per qualcun altro. E, in ogni caso, il ciclo non è mai completo, ma è sempre intaccato da un elemento di discontinuità: la *sospensione*. Inizio e fine sono due momenti estranei alla vita: il primo, un mito, come osserva José Ortega y Gasset,⁶ il secondo, un racconto che nessuno mai ci potrà narrare.

Ma, come si è osservato, ancor prima che ciclo, il testo dell'assurdo inscena più spesso un'iterazione, ossia una minacciosa premonizione di annullamento della storia per una sua *virtuale* riduzione a ciclo mitico. La storia viene appiattita dalla mancanza di una visione deterministica, come fosse una rivisitazione rituale di eventi incomprensibili. L'impossibilità di una razionalizzazione certa dell'azione fa sì che eventi e parole si susseguano sulla scena non in base a un principio costruttivo di causalità, ma a quello disgiuntivo di casualità.

L'appiattimento subito dall'idea di tempo e di storia nei drammi dell'assurdo è testimoniato dalla frequente strutturazione dei testi in atto unico:⁷ viene meno così la tradizionale sintassi drammatica moderna in tre atti; ma anche nei drammi che rispettano, almeno formalmente, la struttura sillogistica, il testo non rispecchia affatto la dinamica parabolica della piramide di Freytag. Ciò che manca, sostanzialmente, è un'idea di evoluzione, annullata dal carattere metadrammatico dei testi, dove ogni procedere è apparente poiché puro preludio a una nuova e identica rappresentazione.

Più che nella sfera del pensiero giudaico-cristiano, il drammaturgo dell'as-

surdo sembra riconoscersi in quella del pensiero greco, dove la storia dell'uomo appare, ad occhi moderni, priva di significato. Il tempo lineare della storia è il tempo della crescita e del mutamento; quello ciclico del mito è il tempo statico, privo di divenire. Nell'assurdo ogni evento, ogni azione appare semplicemente un ritorno a un modello di situazione precedente. Il beckettiano *Krapp's Last Tape* sembra, in questo senso, un testo archetipo, legato com'è alle voci del passato e chiuso a qualsiasi pensiero del futuro. L'impiego della tecnica del *flashback*, inoltre, non mira a ristabilire, come accade invece nel romanzo, l'integrità di una storia né a individuarne remoti significati.

Persino nel Pinter apparentemente meno assurdistica l'azione riporta il presente al passato piuttosto che al futuro. È il caso di *The Homecoming*, dove Ruth abbandona il marito e i figli per fermarsi a vivere con il suocero e i cognati, quasi a ricreare l'unità di quel nucleo familiare venuta meno alla morte di Jessie, figura di madre-prostituta che Ruth con tanta fedeltà sembra incarnare. *Betrayal*, poi, con lo schema limite di una cronologia rovesciata, muove ingannevolmente il tempo e l'azione verso il passato. La sensazione paradossale che ne deriva è che il passato sia una creazione necessaria del futuro e il futuro sia una porta chiusa.

Se nell'assurdo non esiste storia è perché non si riesce a individuare in esso un percorso necessario che, dal passato, si rivolga irreversibilmente verso il futuro. Il trascorrere del tempo appare insignificante, una pura necessità a cui sottomettersi, magari cercando distrazioni nel gioco e nel linguaggio per non cedere alla noia. Ma l'azione umana è sterile e non determina il corso del tempo che, come sa bene Estragon, "sarebbe passato in ogni caso".⁸ È la rassegnata visione della vita a cui sembrano fare da *logica* premessa le parole di Macbeth quando, in un momento di improvvisa illuminazione finale, egli si accorge che, forse solo per un caso, quella che poteva essere una tragicommedia è diventata invece la sua tragedia:

Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.⁹

Si sa, tuttavia, che il criterio di ordine che Macbeth non riconosce nel reale è certamente diverso da quello di coloro che rappresentano nel dramma i valori legali; dunque, Macbeth scambia per disordine l'ordine che sta ritornando sulla scena. Vien fatto di chiedersi, però, se l'eroe tragico si renda conto che il sistema in base al quale si giudicano le sue azioni è una pura ipotesi di lavoro, posta come valida dalla finzione del testo, a sua volta avvalorato da un'ideologia dominante che gli è esterna.

Afferma Jacques Le Goff che la "più flagrante contraddizione della storia è ... costituita dal fatto che il suo oggetto è singolare..., mentre il suo scopo, come quello di tutte le scienze, è di cogliere l'universale, il generale, il regola-

re".¹⁰ Ma il teatro dell'assurdo non coglie alcun universale, se non attraverso il veicolo della metafora o del simbolo, figure peraltro disgreganti per la natura stessa della storia.

Appurata l'impossibilità di assegnare al dramma dell'assurdo la dimensione temporale di una storia lineare, si è costretti a riconsiderare l'alternativa della ciclicità, una ciclicità per giunta incompleta,¹¹ in quanto il vero inizio, nell'assurdo, è sempre assente e non si congiunge mai chiaramente a una vera fine. Negata la linearità, neppure la circolarità sembra offrire contorni di certezza.

Così come il ciclo drammatico non è un circolo chiuso, allo stesso modo, la vita non è mito: i personaggi di *The Basement*, ad esempio, come già Vladimir ed Estragon, non sono eterni, sono personaggi *singoli*, intercambiabili, ma non sono *tipi*: sono semplicemente calati nella monotona ripetitività di una recita esistenziale la cui regia si diverte a invertire i ruoli fra i propri attori.

Se l'illusione di riconoscere un significato nelle cose, implicita in una cronologia lineare teleologica, non elimina la drammaticità dell'ignoto, la sensazione di sicurezza accordata dal tempo ciclico apre la strada a un'altro tipo di angoscia derivante, per una coscienza moderna, dalla mancanza di senso in un'esistenza senza storia e senza scopo.

Lo svuotamento del futuro e della storia e l'angoscia che ne consegue derivano dalla coscienza del *déjà vu* istigata dalla tendenziale ciclicità di ogni azione. Una conclusione, anche tragica, costituirebbe almeno l'appagamento di una meta, la quiete raggiunta.

Ciò che appare decisamente in crisi nel teatro dell'assurdo è la concezione parossistica di "progresso". La svalutazione del ruolo ivi assegnato alla ragione riflette bene la reazione ideologica ai danni provocati dalla scienza (Guernica, Auschwitz, Hiroshima, ma anche un disastro ecologico che si profila per tutto il pianeta). La continuità lineare negata al testo è il rifiuto ideologico di quella crescita continua che del progresso è condizione necessaria.

Benché l'assurdo non possa apparire progressista, non lo si può peraltro imputare di reazionarismo. Ne è prova il suo rifiuto tanto della forma rassicurante della commedia quanto delle possibili implicazioni d'ordine e di carattere etico della tragedia. Entrambe queste forme drammatiche, infatti, si conformano a un'ideologia conservatrice. La commedia è impegnata a rivelare il facile segreto di un'azione che merita una conclusione positiva; la tragedia, dal canto suo, spinge a interrogarsi sui motivi che conducono l'eroe alla caduta, ricercandoli in colpe personali, in forze esterne o nel fato. In entrambi i casi, si realizza un passaggio da gradi diversi di precarietà o disgregazione dei principi sociali statuiti al ristabilimento della Legge; si tendono, cioè, a fissare modelli d'*ordine* a cui attenersi per acquisire conclusioni *buone* o evitarne di *brutte*. Resta, cioè, implicito un modello di riferimento esterno al testo da cui però il testo stesso non può prescindere. L'assurdo si ribella a una strategia letteraria conservatrice e pratica la *sovversione*.

La carica di irrazionalismo presente nell'assurdo non costituisce adesione all'irrazionalismo gnoseologico di Bergson, per un'affermazione della superio-

rità dell'intuizione, ma è, per Beckett, il riconoscimento che il mondo è retto sulle fondamenta di un irrazionalismo metafisico, per Pinter, il rifiuto di accettare le regole del gioco imposte dal potere che impiega la razionalità come strumento di oppressione; e, a questo proposito, è naturale richiamarsi al pensiero di Michel Foucault.

La crisi della concezione tradizionale di testo, con un suo microsistema strutturale autonomo e compiuto, conforme a un più ampio sistema esterno di riferimento esistenziale, ha una curiosa analogia, nel campo della scienza, con la crisi novecentesca della geometria euclidea. La caduta del quinto postulato di Euclide legittima altre geometrie "non-euclidee", tutte egualmente valide. Come non esiste, a questo punto, una geometria più vera delle altre, così, nessuna lettura di un testo è più attestabile di qualsiasi altra.

Il testo dell'assurdo, con il suo sfaldamento e l'apertura agli estremi, asserisce non l'aderenza a un modello, bensì la discontinuità con ogni altro sistema che non sia quello della propria esistenza. Il testo è il proprio quadro di riferimento.

* * *

Il rifiuto dei modelli epistemici costituisce la sfida del teatro dell'assurdo nei confronti dell'autorità e del valore della scienza critica, al cui sguardo indagatore il significato si sottrae, inespugnabile.

Come il testo dell'assurdo si ribella a qualsiasi organizzazione logico-razionale, così il critico coglie il pericolo di cadere vittima dell'irrazionalità del testo. E non può sfuggire, comunque, il fatto che a legittimare la definizione di 'assurdo' è l'esistenza stessa della critica, poiché il giudizio di irrazionalità proviene da una mente, esterna al testo, che si suppone razionale. L'assurdo, lungi dall'essere una qualità endogena del testo, è insito nei limiti della fruizione a cui lo si costringe. Ma se è vero che la categoria dell'assurdo trascende il prodotto letterario in sé e prende forma nel momento di interazione fra il testo e il suo fruitore, assurda è, allora, la pretesa stessa di interpretare razionalmente il testo aperto. L'assurdo non è nella domanda, bensì nella risposta, che sembra relazionarsi al testo nello stesso modo in cui le reazioni di un soggetto analizzato si relazionano alle macchie di Rorschach; spesso la risposta al testo è la proiezione delle proprie ossessioni.

Ammaestrato, dallo scientismo positivista e neopositivista, a credere che ogni problema possa essere risolto grazie alla ragione, il critico è tentato dall'irrazionalità dell'assurdo come di fronte a un rebus. Ma ogni tentativo di far ragionare l'assurdo ha come unico risultato quello di scardinarne l'essenza irrazionale, evidenziando invece la mancanza di un ethos comune fra noi e il testo. Per quanto diversi i componenti di una platea sul piano sociale e ideologico-culturale, la diversità tra di loro non riuscirà mai a superare la distanza che si frappone fra quello stesso pubblico e un dramma come, ad esempio, *Endgame*.

Il testo dell'assurdo non ha punti di riferimento di sorta. Quando si cerca di ingabbiarlo in un'interpretazione razionale si fa un'operazione illecita (oltre che superflua), in tutto simile a quella che i personaggi di Pinter *ci sembra* spesso facciano fra di loro: si cerca di sovrimporre al testo drammatico una griglia interpretativa derivante dai codici culturali acquisiti. Si riveste così il testo di un velo razionalistico, spinti dalla volontà di riconoscere in esso uno specchio, o almeno una metafora, di quel reale che si è convinti sia razionale. È vero, al contrario, che il reale è irrazionale e assurdo, come osserva Rensi,¹² perché altrimenti non si spiegherebbe il costante impegno dell'umanità a cambiarlo, dando così vita alla storia. Se ne deduce che il razionale è irrealistico, è un'utopia, sempre proiettato, com'è, nel futuro.

Il testo che forse per primo ha sofferto maggiormente per questa deformazione della critica è stato *Waiting for Godot*, che è stato interpretato di volta in volta, come attesa di Dio, attesa della morte, o attesa di un significato qualsiasi da attribuire alla vita. Eppure *Waiting for Godot* è un testo che, con un'evidenza senza pari, mostra di essere il quadro di riferimento di se stesso. Il primo atto, infatti, non si lascia relazionare cognitivamente a un compiuto modello ideologico-esistenziale, mentre il secondo atto si misura unicamente sul primo, che ne risulta il modello assoluto. Il primo atto, dunque, induce nel fruitore un effetto di disconoscimento, mentre il secondo determina un riconoscimento relativo, prodotto unicamente dal rapporto fra i due atti e reso possibile dalle analogie e dalle differenze fra essi esistenti.

Non diversamente la critica ha trattato, ad esempio, *Endgame*, la cui lettura è intaccata, a tutt'oggi, da eccessi di naturalismo metonimico o da estremismi metaforici: la scena sarebbe l'interno di un bunker in attesa di un attacco nucleare, o meglio lo scenario del *day after*; in alternativa, rappresenterebbe l'interno di un cranio umano.¹³

Come il critico ragiona con gli strumenti logici di cui è in possesso, allo stesso modo egli è tentato di far ragionare il testo e il suo linguaggio, rifiutando l'umiltà della resa di fronte all'evidenza di una risposta assente. Il silenzio ermeneutico è una sconfitta che costerebbe troppo sul piano intellettuale: reagire e difendersene con l'arma dell'interpretazione è l'unico modo per respingere il vuoto di senso dell'esistenza; "interpretation is the revenge of the intellect upon art",¹⁴ sostiene Susan Sontag. E allora, spinto dall'esigenza costitutiva di capire, il critico fa funzionare il testo secondo i comuni schemi di pensiero, riempiendo i vuoti di conoscenza con illazioni interpretative che del testo distruggono proprio la qualità enigmatica; e ciò nel momento stesso in cui egli è convinto di offrire al mondo un completamento di senso e un approfondimento di significato. Dunque la ragione, se non induce necessariamente in errore, certamente non gode del potere magico di aprire la porta al vero, e ciò perché, per raggiungere la verità, ci vuole forse una capacità di visione dell'irrazionale di cui, per colmo d'ironia, proprio la ragione non riesce ad ammettere l'esistenza.

Anche la spiegazione del linguaggio dell'assurdo subisce la stessa sorte. Lo schema dialogico, le strategie linguistiche sono motivati criticamente sulla base

della psicologia e dei modelli comunicativi che regolano gli scambi linguistici codificati. Non sempre, tuttavia, ne deriva una spiegazione valida e convincente alle domande spesso, in apparenza, puramente estetiche poste dal testo drammatico. Anche fra il nostro codice linguistico e quello dei personaggi dell'assurdo c'è un'assoluta frattura; le regole del loro codice, anzi dei loro codici, ci sono del tutto ignote. Sicuramente, molto (bergsonianamente) si intuisce, senza però mai il privilegio della certezza.

Si pensi al famoso interrogatorio a cui Goldberg e McCann sottopongono Stanley nel II atto di *The Birthday Party*: una raffica di domande assurde, vuote di significato; ci si trova di fronte al puro significante, la parola ridotta a puro suono, depotenziata, privata del suo contenuto. Soltanto una lettura metaforica dell'interrogatorio nel suo complesso, come forma di aggressione, può rendere giustizia al vuoto di senso creato dall'ingombrante presenza della parola. C'è uno scollamento di codici che non si sa se attribuire a un intento disorientante degli interroganti, o alla insipienza di Stanley, o alla sua estraneità ai fatti assurdi attribuitigli, o — perché no? — alla nostra incapacità di connettere i fili sconnessi di un insondabile rapporto interpersonale.

Più ci si inoltra nella lettura critica del testo e del suo linguaggio più si rischia di ritrovarsi intrappolati in un labirinto. Il famoso brano di Bolsover Street, in *No Man's Land*,¹⁵ non lascia dubbi sulla qualità labirintica e senza uscita del macrotesto pinteriano.

Il testo dell'assurdo sembra implicitamente affermare il silenzio del critico come unica possibilità di espressione concessagli. Alla scienza dell'interpretazione è surrettiziamente tolta la parola, ed è questa la conseguenza più logica dell'idea beckettiana dell'idiozia del critico.¹⁶ Ma a chi affidare allora, se non a lui, il compito di annunciare la necessità del silenzio? Il cerchio si chiude, illustrando bene l'assurda posizione di un critico che si delegittima nell'atto stesso di far critica.

L'unica possibilità sarebbe un'impossibile partenza da zero, alla riscoperta non della *propria* genesi, ma di una nuova genesi del testo, che consentisse di ricostruire, mattone su mattone, la storia frantumata del pianeta dell'assurdo, con i suoi codici e i suoi linguaggi. Forse, allora, anche il critico potrebbe alla fine riconoscere se stesso.

Non si può non avvertire la contraddizione implicita in una tale posizione, che minaccia di irrealizzare innanzitutto se stessa. Eppure la critica ha un senso particolare quando è critica aperta, provvista di un certo grado di inconcludenza. Se la critica conclusiva, malata di asimbolia,¹⁷ come afferma Roland Barthes, chiude il testo e lo cristallizza come prodotto artistico compiuto, la critica aperta mira a vitalizzarlo, e la sua mancanza di risolutività appare in perfetta armonia con l'eterna incompiutezza dell'esistenza.

Il discorso, dunque, non può che rimanere sospeso: la critica può dar senso al proprio esistere non garantendo al testo razionalità e chiusura, violandone così il diritto all'autonomia e a un'inesplorabile diversità, bensì avendo fede nei suoi silenzi, come il profeta biblico ha fede in Dio malgrado le sue eclissi,¹⁸ e inoltre mostrandone la natura organica e le infinite potenzialità di crescita:

in breve, liberando il testo dalla tirannia della ragione per riconoscergli quell'assurdità che della nostra epoca sembra il marchio distintivo.

Roland Barthes diceva che "qualunque cosa si dica dell'opera, ciò che in essa rimane sempre, come al suo primo istante, è linguaggio, soggetto, assenza".¹⁹ La tentazione di dichiararsi "against interpretation", a questo punto, è molto forte. È Jacques Derrida, tuttavia, che soccorre il critico indicandogli la via d'uscita: "seguire il folle sulla strada del suo esilio".²⁰

NOTE

- 1 Cfr. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica* (1961), Milano, Rizzoli, 1984.
- 2 G. Rensi, *La filosofia dell'assurdo* (1937), Milano, Adelphi, 1991, pp. 66-67.
- 3 S. Fish, *C'è un testo in questa classe?* (1980), Torino, Einaudi, 1987, p. 81 (*Is There a Text in Class?*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1980).
- 4 "Non c'è un presto e un tardi nella Torah" ("Pessahim", *Talmud Bavli*, 6b).
- 5 Cfr. G. Rensi, *La filosofia dell'assurdo*, p. 44.
- 6 Ortega y Gasset, "Idea del teatro" (1946), in *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, Guida, 1986, pp. 192-193.
- 7 Esempi di drammi in un atto sono: *All That Fall*, *Endgame*, *Krapp's Last Tape*, *Embers*, *Play*, di Beckett e *The Room*, *The Dumb Waiter*, *A Slight Ache*, *Night School*, *The Dwarfs*, *The Collection*, *The Lover*, *Tea Party*, *The Basement*, *Landscape*, *Silence*, *Monologue*, *Family Voices*, di Pinter.
- 8 D'altro canto, *Waiting for Godot* e *Happy Days* di Beckett sono in due atti, e così anche *The Hothouse*, *The Homecoming*, *Old Times* e *No Man's Land* di Pinter, mentre, sempre di quest'ultimo, *The Birthday Party* e *The Caretaker* sono in tre atti.
- 9 S. Beckett, *Waiting for Godot* (1954), London, Faber and Faber, 1975, p. 48.
- 10 W. Shakespeare, *Macbeth*, London, Methuen, V, v, 24-28.
- 11 Le Goff, "Storia", in *Enciclopedia Einaudi*, 1981, Vol. 13, p. 577.
- 12 Lo afferma anche M.A. Doll in riferimento ai testi di Beckett in *Beckett and Myth. An Archetypal Approach*, Syracuse, Syracuse Press, 1988, p. 3.
- 13 Cfr. G. Rensi, *La filosofia dell'assurdo*, pp. 118-121.
- 14 Entrambe le interpretazioni sono state riproposte di recente in J. Orr, *Tragicomedy and Contemporary Culture*, London, Macmillan, 1991, pp. 62-63. J. Orr insiste, in particolare, sul ritorno della coscienza modernista nell'era nucleare; la fine del mondo di Beckett è letta da Orr come presagio e metafora della fine del mondo intero (cfr. *ibidem*, pp. 70-71).
- 15 S. Sontag, "Against Interpretation" (1964), in *20th Century Literary Criticism*, a c. di D. Lodge, London-New York, Longman, 1990, p. 655.
- 16 Una discussione del brano si trova nel mio *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 161-163.
- 17 Cfr. S. Beckett, *Waiting for Godot*, cit., p. 75.
- 18 R. Barthes, *Critica e verità* (1966), Torino, Einaudi, 1985, p. 35.
- 19 Il riferimento è al profeta Isaia, mentre il concetto di 'eclissi di Dio' appartiene al pensiero di Martin Buber (*L'eclissi di Dio* (1953), Milano, Edizioni di Comunità, 1961). Cfr. anche *Contemporary Jewish Religious Thought*, a c. di Cohen e Mendes-Flohr, New York-London, Free Press-Collier Macmillan, 1988, p. 877.
- 20 R. Barthes, *Critica e verità*, p. 59.
- 21 J. Derrida, "Cogito e storia della follia" (1963), in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990, p. 45.