

13372

Dario Calimani

Fuori dall'Eden
Teatro inglese moderno

Dario Calimani, Fuori dall'Eden. Teatro inglese moderno
traduzione e cura di
Linda Calimani
© 1995 Libreria Editrice Calimani
ISBN 88-35613-63-4

In copertina: Foto di Robert R. Taylor, 1977
Foto di Robert R. Taylor, 1977

Libreria Editrice Calimani P.A. s.r.l.
Ca' Foscarin, Dorsoduro, 30129 Venezia
www.calimani.it



Fuori dall'Eden. Nuova serie di testi per scuola e università
in lingua inglese, tradotti, commentati e con esercizi di
lettura e comprensione del testo.

Stampato in Italia presso L.C.M. Settecolo Group - Milano
Dicembre 1995

Dario Calosci, *Parole in maschera. Teatro inglese moderno*

traduzione di
Nicola Giamberini

© 1996 Libreria Editrice Cafoscarina

ISBN 88-85619-62-4

In copertina: René Magritte, *La riproduzione interdita*, 1937
olio su tela, cm. 79x65,5

Libreria Editrice Cafoscarina P.a.s. s.r.l.
Ca' Foscari, Dorsoduro, 3259, 30121 Venezia
www.cafoscarina.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa libreria può essere riprodotta o trasmessa in alcuna forma, meccanica, elettronica, fotocopia, o altro, senza il permesso scritto o orale dell'editore.

Stampato in Italia presso: L'Ed. Selecta Group - Milano
Dicembre 2002

INDICE

INTRODUZIONE	9
OSCAR WILDE. <i>Parole in maschera</i>	19
GEORGE BERNARD SHAW. <i>Il sogno del serpente</i>	61
JOHN MILLINGTON SYNGE. <i>Un dramma esistenziale</i>	91
WILLIAM BUTLER YEATS. <i>Il ciclo interrotto</i>	119
SAMUEL BECKETT. <i>Effetto Magritte</i>	159
HAROLD PINTER. <i>La tragicità del comico</i>	183
LA RAGIONE E L'ASSURDO. <i>Dal testo alla critica</i>	209
Indice dei nomi	229

INTRODUZIONE

Il teatro inglese moderno rompe con la tradizione drammatica, oltre che attraverso il cambiamento di temi, forma e stile, attraverso lo svincolamento dalla dimensione lineare e orizzontale del tempo.

La concentrazione sul passato, che è ricerca di cause e del senso di continuità, è anche fuga dall'incombere del presente. Negare il passato significa, per contro, rassegnarsi alla tragica banalità dell'attuale, rinunciare alle connessioni deterministiche e all'idea del tempo come percorso continuo, negare fiducia ai valori tradizionali trasmessi dalla Storia. Poiché, infatti, ogni istante del passato altro non è che un istante del presente che ha consumato il proprio potenziale di divenire, e il presente stesso è divenire in potenza, negare al presente il collegamento con quanto lo ha preceduto significa affermarne l'irrazionalità, dichiarare la discontinuità del tempo e, in ultima analisi, dell'esistenza.

Negare il passato, allora, significa anche riconoscere fino alle estreme conseguenze l'assolutezza del mondo drammatico¹. Un universo assoluto non tanto perché perfetto e compiuto in sé, illusionisticamente distaccato dal mondo reale, quanto perché nulla al di fuori di esso è in grado di giustificarlo e motivarne personaggi e azioni.

¹ Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 12-13.

Vi sono debiti di gratitudine che non si saldano con poche righe di ringraziamenti. Di questo tipo è il mio obbligo verso Pietro De Logu, dell'Università di Padova, e Angelo Righetti, dell'Università di Verona, per l'incoraggiamento che ne ho sempre ricevuto, per i consigli mai troppo apprezzati e, non ultima, per la loro amicizia.

Il testo drammatico viene affermando sempre più una *cultura* sua propria, che prescinde dai sistemi culturali del mondo esterno ed è coerente con una struttura di valori endogena. La razionalità che esso esprime si fa via via più dispotica, valida soltanto in senso assoluto. La sua — per riprendere il pensiero di Peter Szondi — è una verità *primaria*, che non ha bisogno di essere difesa o dimostrata se non attraverso la coerenza con i suoi stessi principi costitutivi, non esclusi quelli dell'assurdo.

Questo spirito modernista di rivolta nei confronti della tradizione drammatica si scopre già in Oscar Wilde, nel periodo che, oltre a essere *fin-de-siècle*, è anche fine di una concezione formalizzata dell'esistenza, per cui ogni personaggio, ogni azione deliberata e ogni evento doveva avere una sua chiara e inequivocabile motivazione esterna: ogni cosa derivava il proprio significato dalla storia e dai valori passati. È proprio lo spirito paradossale di Wilde che intuisce acutamente, aprendo così la strada all'assurdo, come l'esistenza e l'identità possano essere finzione, farsa esistenziale, creazione artificiosa esulante da un qualsiasi principio organizzatore. La vita inizia con lui a tradire la sua natura ludica. "Never be afraid that by raising a laugh you destroy tragedy", scrive Wilde, "On the contrary, you intensify it"². Sembra così preannunciata l'assunzione, da parte del testo letterario, dell'essenziale tragicomicità dell'esistenza — ritratta nel sesto episodio dello *Ulysses* (1922) joyciano dal funerale di Paddy Dignam — e, di conseguenza, ne risulta affermata l'impossibilità di concepire seriamente il concetto di Storia.

Consapevole del rapporto ludico che il nuovo teatro tende a stabilire fra la scena e il pubblico è anche George Bernard Shaw; in occasione della rappresentazione di *An Ideal Husband*, infatti, egli osserva che Wilde "plays with everything: with wit, with philosophy, with drama, with actors and audience, with the whole theatre"³. L'entusiasmo di Shaw per il dramma di Wilde sembra derivare dal fatto che egli stesso tende a giocare con il suo pubblico e con il suo teatro attraverso testi che mettono a confronto *romance* e realismo, spesso senza dichiarare apertamente né vincitori né vinti. Shaw stimola invece il fruitore a formulare un giudizio proprio, magari dopo essersi ingannevolmente riconosciuto nell'uno o nell'al-

² Cit. in K. Worth, *Oscar Wilde*, London, Macmillan, 1983, p. 20 ("Non bisogna aver paura che una risata possa distruggere la tragedia. Al contrario, la rende più profonda").

³ G.B. Shaw, *Our Theatre in the Nineties*, London, Constable, 1932, Vol. I, p. 9 ("gioca con tutto: con lo spirito arguto, con la filosofia, con il dramma, con attori e pubblico, con tutto il teatro"). La citazione è tratta da una recensione apparsa su *The Saturday Review* del 3 gennaio 1895.

tro dei personaggi sulla scena, e a riconoscere la natura spesso bifronte della verità.

Shaw rappresenta la rivolta nei confronti del teatro vittoriano di intrattenimento e la tendenza a un teatro *non drammatico* che vede impegnato, pur su percorsi diversi, anche William Butler Yeats. Quelli di Shaw sono drammi di idee in cui lo scrittore appare dibattersi fra la censura dei valori morali e sociali tradizionali, da un lato, e l'incapacità di ricercare nuove forme drammatiche, dall'altro.

Non vi è dubbio che lo spirito ludico di Wilde e di Shaw sia un tentativo di reagire alle miserie di una società in declino e a una morale asseruita a un'affettata rispettabilità; con loro, il linguaggio tenta di liberare la mente dalle pastoie delle opinioni convenzionali e dal consensualismo provinciale⁴. Come scriveva Erich Bentley, Wilde e Shaw rappresentano due diversi tipi di ribelle, l'uno il comico rivoluzionario, l'altro il ribelle bohémien da ballo in maschera⁵. La loro comicità si pone apertamente al servizio della critica sociale, anche se in Wilde il fuoco d'artificio delle battute, spesso non strettamente necessarie allo sviluppo dell'azione, nasce e muore senza lasciare traccia, al solo scopo di delineare un carattere, mentre in Shaw la battuta è tematica e sempre al servizio dell'idea. Ma è lo spirito provocante di entrambi che avvia il teatro inglese verso la fine dell'Eden vittoriano.

Lo spostamento moderno della concezione dell'esistenza dal comico al quasi tragico inizia a mostrare il suo vero volto con John Millington Synge che, prima di Beckett, crea personaggi condannati all'inazione e privati anche della misera consolazione di sentirsi eroi di una tragedia. È curioso, ma significativo, che Synge, dopo un'unica rappresentazione dell'esistenza come dolore universale, abbandoni la forma tragica in favore di una visione farsesca della vita dietro alla quale è in agguato il sarcasmo.

Con Yeats, un artista legato profondamente al passato mitico e che dedica gran parte del suo impegno artistico a rivitalizzare figure di una mitologia nazionale e privata, si drammatizza inaspettatamente, nella paralisi dell'eroe epico, la tragedia dell'immobilità quale condanna dell'esistenza umana e, al tempo stesso, la *negazione delle virtù ordinarie del mito*.

Deriva così al teatro, per via indiretta e forse non del tutto consapevole, un'accentuata staticità dell'azione che si è soliti riconoscere più pertinente alla poesia che non al dramma, e che Yeats sperimenta già con i

⁴ Cfr. S. Deane, *A Short History of Irish Literature*, London, Hutchinson, 1986, p. 132.

⁵ Cfr. E. Bentley, *The Playwright as Thinker* (1946), New York, Meridian, 1955, p. 157.

suoi drammi ispirati al teatro Noh giapponese. "If we are to restore words to their sovereignty we must make speech even more important than gesture"⁶, affermava Yeats, esprimendo l'interesse sempre crescente del teatro moderno nei riguardi della parola.

Sarà la lucidità di Samuel Beckett, e poi quella di Harold Pinter, a rivelare, nel gioco comico dell'esistenza in cui si rifugiano i personaggi di Wilde, la compresenza frustrata del tragico, illuminato con tanto laconica efficacia da Synge.

Tutti i drammaturghi di cui si tratta sembrano avere in comune una viva coscienza dell'esistenza come problema; pur nella grande diversità dei temi svolti, degli stili e dei linguaggi impiegati, dei modelli letterari adottati o negati, tutti i personaggi sulla scena vivono la vita come un sistema di valori da rimettere in discussione, una crisi da cui non è dato uscire, se non attraverso la fuga in un'arcadia di sogno o l'idea di un'apocalissi che purifichi e rigeneri.

Gli stessi concetti di trama e azione, così come tradizionalmente concepiti, diventano gradualmente irriconoscibili e lasciano il posto al personaggio, alle proiezioni della sua coscienza e alle sue ambigue percezioni.

Forse non è fuori luogo chiedersi se ad accomunare gli autori considerati in questo studio non sia la loro diversità, il fatto che si trovino tutti a rappresentare nell'arte drammatica le aspirazioni, talora i modelli, di quella che per loro è una seconda cultura. La maggior parte di essi è irlandese, chi con un forte senso di identità umana e culturale, come Synge e Yeats, chi in un più distaccato autoesilio, come Wilde, Shaw e Beckett. C'è tuttavia chi, come Shaw, sente il bisogno di puntualizzare che il suo interesse per il luogo d'esilio non è ideologico, ma puramente culturale e linguistico, e attenua il valore della propria fuga dal provincialismo irlandese precisando: "For London as London, or England as England, I cared nothing [...] But as the English language was my weapon, there was nothing for it but London"⁷.

⁶ W.B. Yeats, "The Reform of the Theatre", *Samhain: 1903*, in *Explorations*, London, Macmillan, 1962, p. 108 ("Per restituire alle parole la loro sovranità, dobbiamo dare al linguaggio più valore che al gesto").

⁷ G.B. Shaw, *Prefaces*, London, Constable, 1934, p. 238 ("Di Londra in quanto tale, o dell'Inghilterra in quanto tale, non mi importava nulla, [...] Ma poiché la mia arma era la lingua inglese, non c'era altro da scegliere che Londra").

Merita ricordare che l'Irlanda ha già dato al teatro inglese della Restaurazione e del Settecento commediografi notevoli, come Congreve, Farquhar, Goldsmith, Sheridan.

Nessuno di questi ultimi, tuttavia, per quanto fisicamente lontano dall'Irlanda, rinnegò mai la propria origine né mai cessò di considerare criticamente l'establishment inglese e i suoi valori etico-sociali, quando non il fideismo stesso della cultura occidentale⁸. Diverso è il caso di Pinter, che, come ebreo, vive in sé un altro genere di tensione fra due versanti dell'identità culturale, l'appartenenza etnica e quella nazionale⁹.

L'estraneità che accomuna questi drammaturghi informa di sé, alla fine, i loro protagonisti. Siano essi il dandy di Wilde, la prostituta di Shaw, il diseredato dalla vita di Synge, l'eroe decaduto dal mito di Yeats, l'antieroe ai limiti dell'esistenza di Beckett o quello ai limiti del sociale di Pinter, essi sono tutti ospiti indesiderati, non in sintonia con l'ethos di un ambiente, che spesso è il mondo *tout court*. La ricerca di un ethos ragionevole, e possibile, sembra allora l'intento comune di molte delle opere considerate.

La lotta con l'esistenza, l'identità, la diversità, la satira sociale, la messa in discussione di un'autorità, visibile o invisibile, temi focali nell'uno o nell'altro di questi drammaturghi, sono tutti interrogativi carichi dell'ansia di esistenze in bilico, costrette a un costante confronto con le *combined loyalties* del proprio esistere, alla ricerca di una difficile, talora impossibile, coerenza fra valori spesso contraddittori.

L'espressione apicale della crisi è, per tutti, l'accento sulla parola, la ricerca di un linguaggio e di uno stile propri, che significhino critica o rinuncia di un linguaggio uniformato e uniformante, sottomesso e universalmente accettato. Ne deriva così l'anglo-irlandese stilizzato di Synge, l'enunciazione paradossale e sofisticata dello *wit* wildiano, il sermoneggiare di Shaw, la magia della parola poetica e "sovrana" di Yeats, che dall'inizio del secolo abbandona lo stile popolare¹⁰, e infine il dialogo as-

⁸ Recentemente, il notevole impegno della critica per canonizzare la tradizione letteraria irlandese ha prodotto diverse storie letterarie: A. Martin, *Anglo-Irish Literature*, Dublin, Government of Ireland, 1980; A. Warner, *A Guide to Anglo-Irish Literature*, Dublin, Gill and Macmillan, 1981; A.N. Jeffares, *Anglo-Irish Literature*, Dublin, Gill and Macmillan, 1982; R. McHugh-M. Harmon, *Short History of Anglo-Irish Literature*, Dublin, Wolfhound Press, 1982, il già citato S. Deane, *A Short History of Irish Literature*, N. Vance, *Irish Literature. A Social History*, Oxford, Blackwell, 1990; V. Mercier, *Modern Irish Literature. Sources and Founders*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

⁹ Sugli esiti artistici di questa tensione, cfr. il mio *Radici sepolte. Il teatro di Harold Pinter* (2a ed.), Firenze, Olschki, 1996.

¹⁰ Cfr. F.R. Karl, *Modern and Modernism. The Sovereignty of the Artist 1885-1925*, New York, Atheneum, 1985, pp. 223-224.

surdo e apparentemente irrazionale di Beckett e di Pinter, che rappresenta di fatto una stilizzazione del linguaggio naturale e delle sue incongruenze¹¹. È l'affermazione testuale di un linguaggio autarchico, reso tale, in modo necessario e irreversibile, dalla disperata volontà di sopravvivenza.

Non si può negare che, in quanto a linguaggio, Wilde e Shaw appaiano drammaturghi tradizionali, poiché la loro conversazione salottiera non si distanzia dall'illusionismo della parola articolata, del linguaggio letterario, *da palcoscenico*, che pretende di riflettere fedelmente voci e stile di uno specifico ambiente sociale nel suo quotidiano. Eppure, proprio questi due drammaturghi segnano un momento culminante della decadenza del linguaggio, il canto del cigno di una retorica artificiosa che tende a rivelare i propri messaggi mascherandoli¹², come a esibire (e a *smascherare*), attraverso l'imitazione, l'ipocrisia delle strategie comunicative della società.

Eppure, tanto nelle commedie di Wilde che in quelle di Shaw il linguaggio non pretende mai di esaurire tutti gli spazi dell'esperienza, la rivelazione a cui esso porta non è mai completa e il dramma appare aprirsi, più che mai, a un giudizio esterno. La risposta alla domanda del testo è sempre una nuova domanda che attende spesso al di fuori della finzione teatrale, dalla coscienza stessa dello spettatore, una nuova e più equilibrata risposta.

Il linguaggio della realtà quotidiana, anche in un ambiente alto-borghese, non è certamente quello dei personaggi di Wilde e di Shaw, sofisticato, sempre perfettamente calzante, in grado di colpire il proprio bersaglio senza la minima sbavatura, senza mai la necessità di un ritocco: un linguaggio senza pentimenti. L'iperarticolazione del linguaggio, che in Wilde rispecchia criticamente l'artificiosità della società¹³, è essa stessa rivelazione della crisi, quando la realtà è già lontana e lo sterile miraggio del *romance* non appare neanche il male peggiore.

La frammentazione, la distorsione della parola e la delegittimazione della sua funzione comunicativa, che sono aspetti fondamentali del linguaggio di Beckett e Pinter, non lo sono per Wilde e Shaw, che, ancora

¹¹ Cfr. G.S. Fraser, *The Modern Writer and His World*, Harmondsworth, Penguin, 1964, pp. 54, 56, 228, 239.

¹² Sul linguaggio di Shaw e, in particolare, sui suoi equivoci e sulle sue aspettative frustrate, cfr. N. Grene, *Bernard Shaw: A Critical View*, London, Macmillan, 1984, pp. 151-158.

¹³ Cfr. C. Innes, *Modern British Drama 1890-1990*, Cambridge, Cambridge U.P., 1992, p. 217.

fiduciosi nel valore della parola, non sono consapevoli della malattia che ha colpito lo strumento principale della relazione intersoggettiva. È vero pertanto che essi sono dei "premoderni"¹⁴, nei loro drammi la parola è ancora in funzione di una storia, ne è legittimata; ma è anche vero che un linguaggio che non lascia spazio all'emozione del silenzio e al rimpianto, un linguaggio che pretende, o finge, di saper riempire ogni spazio dell'esperienza umana si dichiara, per ciò stesso, agonizzante.

E, tuttavia, questa linea di lettura non esaurisce il discorso sul linguaggio di Wilde, il cui teatro, nella sua espressione più coraggiosa e apparentemente 'leggera', *The Importance of Being Earnest*, mostra la propria modernità proprio nella sua svalutazione della *storia*, assoggettata irreversibilmente al dominio pervasivo del linguaggio. Un linguaggio che, esonerandosi da qualsiasi obbligo rappresentativo, referenziale o funzionale, dichiara la propria autonomia, vive di vita propria e non cerca appoggio in nessun criterio di realtà o di verosimiglianza, e allo stesso tempo denuncia l'assoluta arbitrarietà di ogni messaggio e di ogni contenuto.

Yeats, per parte sua, nel recuperare al teatro il dramma in versi¹⁵, attua innanzitutto il rifiuto di quella prosa che lo porterebbe a confrontarsi con le tendenze del realismo borghese proprie dell'epoca, con il teatro di Ibsen, innanzitutto, e, all'interno dell'Irish Dramatic Movement, con il realismo sociale del suo seguace Edward Martyn. Il dramma in versi consente a Yeats di distaccarsi dal naturalismo attraverso la forma e gli offre modalità espressive più consentanee alla rivisitazione di miti e leggende, di una letteratura, cioè, trasmessa dalla tradizione orale proprio attraverso la forma poetica.

T.S. Eliot scrive drammi in versi perché, sostiene, "The human soul, in intense emotion, strives to express itself in verse", ed è così che si potrà raggiungere "the permanent and universal"¹⁶. Nel rivivificare gli elementi poetici e rituali del dramma, Eliot mira a evidenziare dei modelli mitici che danno significato alla realtà informandola dall'esterno; per Yeats, in-

¹⁴ Della sensibilità premoderna nel linguaggio drammatico di Shaw scrive estesamente A.K. Kennedy in *Six Dramatists in Search of a Language*, Cambridge, Cambridge U.P., 1975, pp. 38-86.

¹⁵ Sul dramma in versi al tempo di Yeats, cfr. R. Skelton, "A Literary Theatre: A Note on English Poetic Drama in the Times of Yeats", in *The World of W.B. Yeats*, R. Skelton-A. Saddlemyer, eds., Seattle, U. of Washington P., 1965, pp. 103-110.

¹⁶ T.S. Eliot, "A Dialogue on Dramatic Poetry" (1928), in *Selected Essays*, 1951, London, Faber and Faber, p. 46 ("L'animo umano, nell'intensità dell'emozione, si sforza di esprimersi in versi"; "il permanente e l'universale").

vece, il dramma in versi è il mezzo per recuperare al teatro il mondo della fantasia e la poesia del mito, è la via d'accesso alle regioni più intime della sua anima di artista e di uomo¹⁷.

Nel contenzioso che tutti questi drammaturghi aprono con la società, prima, e con l'esistenza, poi, sta la loro partecipazione allo spirito composito del Moderno; le loro opere indicano un processo di liberazione che supera i confini del provincialismo e della visione individuale, in un itinerario che passa attraverso la critica disgregante di Wilde e di Shaw per affrontare con Synge, Yeats, Beckett e Pinter, tematiche che esulano dal sociale per porre gli interrogativi universali sull'esistere, restituendo così l'uomo alla comune radice del suo destino.

Per accorgersi che il testo drammatico non consente più al pubblico di ritenersi estraneo all'azione che si svolge sulla scena non occorre attendere Beckett o Pinter. L'ironia di Wilde e la satira di Shaw chiamano già in causa lo spettatore borghese, e la visione drammatica di Synge e di Yeats accende le luci sulla comune tragedia dell'esistenza e sull'angoscia ineludibile dei rapporti umani fondamentali. È Shaw, come ci si può aspettare, il più esplicito a questo proposito: "I must [...] warn my readers that my attacks are directed against themselves, not against my stage figures"¹⁸.

A indicare la modernità¹⁹ dei testi è l'accento sempre più marcato sulla natura delle conclusioni. Al fruitore impegnato a interpretare il significato di una storia viene a mancare sempre più spesso l'assistenza di una conclusione trasparente e univoca. Cessa l'illusione che la *fine* possa essere percepita e *riconosciuta*, e prevale l'affermazione dell'inevitabile imperscrutabilità dei termini dell'esistenza, sia essa del testo o dell'uomo. Comprendere e accettare, dopo un inizio definito, una conclusione certa signi-

¹⁷ Per un profilo della produzione drammatica inglese di questo secolo, cfr. P. Bertinetti, *Il Teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 1992.

¹⁸ G.B. Shaw, Preface to *Plays Pleasant and Unpleasant, The First Volume Containing the Three Unpleasant Plays* (1898), London, Constable, 1947, p. xxiii ("Devo [...] avvertire i miei lettori che i miei attacchi sono diretti contro di loro, non contro i miei personaggi scenici").

¹⁹ Per una trattazione del modernismo, nei suoi vari aspetti, cfr. *Modernism, 1890-1930*, M. Bradbury-J. McFarlane, eds., Harmondsworth, Penguin, 1976 e *Modernismo/Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, a c. di G. Cianci, Milano, Principato, 1991. Di quest'ultimo, in relazione al presente studio, sono utili i saggi: G. Cianci, "Modernismo/Modernismi", pp. 15-45; C. Pagetti, "Letteratura e nuove scienze: da Darwin a Freud", pp. 50-62; M. Bacigalupo, "Il nuovo Yeats, 1914-1930", pp. 226-240; F. Gozzi, "La rottura dei codici: il linguaggio protagonista", pp. 290-313; C. Corti, "Il recupero del mitologico", pp. 314-341.

fica controllare i termini della finzione. Ma la fine di un testo, che è metafora razionalizzante dell'esistenza, altro non è che il contenuto di una cornice: finzione di una finzione.

Il testo ludico di Wilde, il frammento esistenziale di Synge, l'apertura interpretativa a cui si offrono le conclusioni di Shaw (e dello stesso Wilde), il *mythos* della furia omicida che arma la mano del padre contro il figlio in Yeats, la retorica del linguaggio soggettivo e non significante in Beckett e in Pinter, appaiono tutti sintomi di una tendenziale o attuale negazione di una storia conclusa, significante e univoca, quale metafora consolatoria della Storia.

Il finale conclusivo appare sempre più un mito lontano, una rivelazione negata, e il dramma è un rito di iniziazione fallito che, venendo meno a una promessa, non realizza l'arrivo di una figura salvatrice, e se lo fa è solo per presentare figure o metafore di falsi messia²⁰. La condizione paradigmatica dell'uomo moderno è, così, l'esilio di ogni certezza e di ogni significato ultimo delle cose.

La mente moderna non coltiva più l'illusione di poter raggiungere verità ultime e compiute, e il testo moderno non finge più di rispecchiare l'improbabile capacità umana di cogliere e conoscere ogni cosa. Insieme, viene a mancare, con la fine del testo, anche la speranza in un nuovo inizio, la presunzione di poter riprodurre, attraverso la mimesi, il mito del Genesi; cade la fede in un nuovo Eden che non sia intaccato dal tarlo dell'ironia, mentre la fede stessa si rivela un inutile bastione, eretto dall'uomo a contrastare il nulla.

²⁰ A riferire i drammi di Beckett e di Pinter (e quelli di Albee, Ionesco, Grass e Genet) al modello rituale è lo studio di K.H. Burkman, *The Arrival of Godot. Ritual Patterns in Modern Drama*, London-Toronto, Associated U. Presses, 1988. In particolare, la Burkman esamina *Waiting for Godot* ed *Endgame* di Beckett e *Birthday Party, Homecoming, Old Times* e *No Man's Land* di Pinter. Di taglio simile sono gli studi: K.H. Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Columbus, Ohio State U.P., 1971 e *Myth and Ritual in the Plays of Samuel Beckett*, K.H. Burkman, ed., London-Toronto, Associated U. Presses, 1987.