

Ricezione e misconoscimento dell'assurdo

*Dario
Calimani*

Università di Venezia Ca' Foscari

*S*e improvvisamente, mentre sta parlando dell'assurdo, un oratore diventasse completamente afono, e ciò nonostante continuasse a muovere le labbra nel tentativo di dar forma, se non voce, alle sue parole, questo ancora non sarebbe l'assurdo. Ma se il pubblico che gli sta di fronte, pur non gratificato dal muto muoversi delle sue labbra, rimanesse lì, immobile, a cercare di carpire qualche significato da quel silenzio, questo forse sarebbe un primo esempio di assurdo, anche nel senso più comune e meno alto del termine.

Ma l'assurdo, quello vero, quello esistenziale, lo percepirebbe con estrema chiarezza chi fosse invece testimone esterno di quella scena: l'oratore che continuasse a muovere le labbra nel silenzio della sala, il suo pubblico, caparbiamente incollato alle poltroncine ad ascoltare l'inascoltabile e a recepire l'irrecepibile. Nessuno potrebbe dire perché l'oratore insistesse a enunciare il silenzio, né perché il suo pubblico rimanesse lì a guardarlo quel silenzio, ma soprattutto quale patto misterioso tenesse in equilibrio quel loro insano, insondabile rapporto.

L'assurdo non lo si può spiegare, lo si può solo inscenare e vedere inscenato. O, se si vuole, lo si può solo vivere e vederlo vivere. L'assurdo, e forse ci si pensa troppo raramente, e forse non si dovrebbe dirlo, è proprio pretendere di parlare dell'assurdo, cercare di razionalizzarlo con un'impossibile spiegazione. Perché se l'assurdo è davvero tale non lo si può dire e non lo si può decifrare. Lo si può soltanto cogliere attraverso il disorientamento della mente e della coscienza.

Se è vero che l'assurdo lo si coglie più facilmente quando se ne è spettatori, è anche vero che l'assurdo non è una realtà al di fuori di noi, da osservare e da giudicare dall'esterno; è vero che siamo noi il soggetto che coglie l'assurdo e lo recepisce, ma ne siamo anche coinvolti direttamente, siamo sempre noi stessi una parte dell'assurdo, nel rapporto che ci lega all'esistenza. E tuttavia non ci piace affatto riconoscerlo, perché il nostro esistere non troverebbe più la sua giustificazione pacificante, e si potrebbe essere tentati di mettere fine alle cose.

La critica, poi – che del commento e della spiegazione fa mestiere e scopo di vita – non può accettare di zittirsi, e parla anche quando dovrebbe rimanere muta, specialmente quando è invitata a dispensare cultura e conoscenza. E così, la critica commenta l'irrazionalità universale e la riduce e la traveste con il buon senso, convertendo l'assurdo alla religione del razionale. Con la conseguenza ovvia che anche la critica inscena così l'assurdo. Perché non vi è nulla di più assurdo di una critica che non si accontenti di un testo che dichiara qualcosa, ma pretenda di spiegarlo e di dare la sua interpretazione di ciò che quel testo 'realmente' dice, anche a costo di sovvertirlo e di fraintenderlo. Lo frammenta, lo complica; lo schiude e lo chiude come fosse una fisarmonica, con la pretesa di mostrarne i meccanismi e il loro funzionamento. Esattamente come se fosse possibile mostrare come funzionano la vita di una mente o i moti di una coscienza. Come se fosse possibile fare la fotografia a un'emozione o a un sentimento.

Riconoscere l'assurdo a teatro significa riconoscere che il testo non si fa riconoscere, e induce invece alla defamiliarizzazione, al *non riconoscimento*, mostrando un'assoluta indifferenza alla possibilità di essere compreso. Il testo non ricerca, compiaciuto e ruffiano, alcuna approvazione o consenso su valori condivisi.

Più difficile è riconoscere l'assurdo nella vita di tutti i giorni, nelle illogicità e nelle irrazionalità dell'esistenza: e non solo nell'insondabile mancanza di nessi fra la morte e il senso inafferrabile del vivere, ma anche nell'eliminazione di un barbone bruciato mentre dorme su una panchina. E potrebbe essere un qualsiasi Vladimir o un qualsiasi Estragon. Il sentimento dell'assurdo, ha scritto Albert Camus, può cogliere chiunque ad ogni angolo di strada (14).

Le assurdità della vita le si conosce e le si riconosce, ma le si cancella dalla mente motivandole nei modi più diversi fino a farsene una ragione, e le si fa rientrare nella "logica della vita". Perché, evidentemente, la vita la si riesce a vivere solo fingendosi una logica: un'origine e un

percorso da seguire, un percorso motivato possibilmente da un obiettivo da raggiungere che dia senso al percorso e a ogni sua azione. Non volentieri conosciamo l'assurdo, e malvolentieri lo riconosciamo. E questo perché la nostra esistenza si nutre di significato: senza significato ci sembra che non avrebbe senso viverla, e non avrebbero senso le nostre azioni.

Ma, come scrive Claude Lévi-Strauss, è «impossibile concepire il significato senza l'ordine» (25). Il significato è nell'armonia formale delle cose, nel loro presentarsi in forma razionale, mentre ciò che è informe, ciò che è disarmonico e irregolare, *significa* e rappresenta il non-senso. Il nostro anelito razionalizzante si sancisce così in un'estetica dell'ordine, in una cultura che si fonda per convenzione sul principio di simmetria, in cui si riconosce facilmente e visibilmente *il rapporto ordinato fra le cose*. Quando viene narrata una storia ci si aspetta che essa sia provvista di un inizio e di una fine, e di un percorso che unisca quei due punti estremi seguendo uno sviluppo logico. Ci si aspettano storie fittizie che mimino la completezza di un percorso esistenziale, come se davvero si volesse riconoscere nella storia fittizia l'inizio e la fine della propria storia e un percorso logico fra questi due estremi. Ma chi conosce inizio e fine della propria storia? E chi può dichiarare la logica assoluta del proprio percorso esistenziale?

La continua ricerca di senso da parte dell'uomo sembra un'ammissione palese dell'assenza del senso. Alla crisi del significato segue così, immancabile, la crisi della forma. La forma delle simmetrie e delle corrispondenze, come l'idea di completezza, sono finzioni a cui la modernità ha rinunciato, non riuscendo più ad avvalersi di modelli riconosciuti e stabili; le certezze della modernità sembrano fondarsi, anzi, su una realtà contraddittoria di cose e di parole, una realtà non verificabile, e discontinua all'eccesso. Così il testo, con il suo disordine, con la sua frammentarietà priva di logica, mette il fruitore di fronte all'evidenza di un significato negato o, quanto meno, di un inesauribile e fastidioso «'eccesso' di significato» (Steiner, 84). Il massimo a cui si possa esteticamente aspirare sono le illusorie simmetrie della paralisi, grottesche e sadiche a un tempo, della disperazione scenica beckettiana.

Il testo che esprime l'assurdo beckettiano è un fenomeno sconnesso. Gli eventi e le parole sulla scena non mostrano alcun rapporto fra di loro, non seguono nessuna logica riconoscibile. O forse una logica ce l'hanno, ma lo spettatore non ha gli strumenti per individuarla. José Ortega y Gasset potrebbe affermare che la storia è *derealizzata*, smontata, depoten-

ziata, privata dei suoi tratti distintivi e specifici (192-3). Non è forse il testo a essere incompleto, è invece lo spettatore a essere inadeguato. I personaggi sono abbozzi, frammentari e contraddittori, privi di qualsiasi tratto psicologico. A volte sono anche abbozzi o frammenti di corporeità, segni della mutilazione e della paralisi. Il dialogo si costruisce per accumulo, non è più un'ordinata successione di formulazioni compiute del pensiero, non segue più il modello della consequenzialità logica e razionale. Le parole, anziché riflettere un'azione, anziché esporre un'azione, o anziché produrre esse stesse un'azione, sembrano ammassate a caso. Il linguaggio non ha alcuna relazione con una storia comprensibile e riconoscibile. Anzi, ci si rende conto che anziché veicolare e rappresentare la storia esso cerca di svincolarsene, si rifiuta di mettersi al suo servizio e di assumere il suo ruolo secondario, si sottrae al dovere di esprimere la realtà, di spiegarla e di produrla. Il linguaggio perde la sua funzione comunicativa perché, come è stato affermato in più modi e in ogni sede critica, non c'è proprio nulla da comunicare. Ogni precedente esempio di rappresentazione letteraria è stata una finzione, e non solo nel senso tradizionale; forse l'idea stessa di poter riprodurre il reale attraverso una rappresentazione realistica e 'fedele' è stata una demagogica finzione.

L'assurdo non è dunque soltanto una affermazione esistenziale, ma è anche una scettica affermazione estetica. L'assurdo non crede più alla rappresentazione e, in secondo luogo, non crede più a *quel tipo* di rappresentazione, anche ammesso che la rappresentazione in sé fosse possibile. Dunque l'assurdo non ha più una storia da rappresentare perché non c'è storia ed esso non riconosce la storia; e non riconosce la possibilità di rappresentare un percorso integrale e compiuto di senso secondo le forme rappresentative tradizionali. L'assurdo è fatto di frammenti di tante storie e di tanti linguaggi, implosi sulla scena davanti a noi da chissà quale mondo lontano. Forse anche il nostro. Ma è lo stesso termine 'storia' a risultare imbarazzante, perché presupporrebbe l'idea che un tempo una storia sia esistita, e che si sia disfatta a causa di una privazione di dati, di elementi connettivi allora noti e ora non più noti, o noti a qualcuno (magari all'Autore), ma non allo spettatore. E già questo sarebbe un preconcetto, soggettivo e indimostrabile. La 'storia' di Beckett è un percorso senza inizio e senza fine, e senza un percorso che definisca l'evoluzione di un evento o anche solo di un dialogo. In *Endgame*, Hamm narra a più riprese dell'uomo che si rivolse a lui per salvare il proprio figlio, e la sua storia ripropone solo frammenti del passato, brandelli di memoria privi di senso com-

piuto, che non riescono a produrre alcuna ricaduta di senso sul presente. E del resto come si potrebbe riconoscere l'inizio di una storia che non si fa riconoscere come storia? E come si potrebbe riconoscerne la fine? È in particolare questa conclusione assente che lascia perplessi, perché il testo si ferma inquietante, e si nega di fronte alla fine come di fronte a un baratro. Così ogni punto della storia-non storia è inizio e fine allo stesso tempo, perché inizio e fine non esistono e sono ovunque, come nella circolarità del mito. E in sorprendente analogia con la vita. È curioso, infatti, osservare quanto questo coincida con la realtà del nostro esistere: come osserva Ortega y Gasset, l'inizio è un mito, la fine è un racconto che nessuno mai ci potrà narrare; inizio e fine sono entrambi estranei alla vita (192-3).

In questo contesto di frammentazione, che appare a prima vista disperato e catastrofico e che assume invece tutti i tratti della commedia, il linguaggio non può che parlare di se stesso, assumendo, arrogante e narcisistico, un ruolo primario; il linguaggio è costretto a dar senso al proprio esistere, svincolandosi dal dovere di esprimere altro che non sia il linguaggio in sé, affrancato, quindi, da qualsiasi impegno a significare. "Moron!" sentenza Vladimir. "That's the idea, let's abuse each other.", ribatte Estragon. E i due cominciano a scambiarsi offese: "Moron!" – "Vermin!" – "Abortion!" – "Morpion!" – "Sewer-rat!" – "Curate!" – "Cretin!" – e non è forse un caso che l'ultimo insulto pronunciato da Estragon sia "Critic!" (Beckett, *Waiting for Godot*, 75), forse con un ironico accenno a chi, per professione, cerca sempre di caricare le parole di un impossibile significato.

Del resto la stessa mancanza di una storia che è *la storia* presuppone che non esista possibilità di significato, perché il significato dovrebbe derivare proprio dallo sviluppo dell'azione storico/narrativa. Indagare il senso dell'assurdo è allora un'operazione pretestuosa. Inutilmente si cerca di riconoscere nel testo il già noto, esattamente come si fa, ingannandosi, di fronte alle macchie di Rorschach o a un quadro di René Magritte, ma il testo non è un rebus; nessuna lettura è più attestabile di un'altra, e nessun interprete è più legittimato di un altro; anzi, il fruitore è spinto a ritrarsi dal ruolo di interprete per non rischiare di rimanere vittima della sua irrazionalità: leggere *Waiting for Godot* come attesa di Dio, o attesa della morte, o attesa di un significato qualsiasi da assegnare alla vita, è rifiutare di *riconoscere l'illeggibilità del testo e i propri limiti di spettatori fruitori*, oltre che i propri limiti di uomini. Eppure non dovrebbe essere difficile ricono-

scere che *Waiting for Godot* è, con evidenza senza pari, il quadro di riferimento di se stesso. Il primo atto pone il proprio modello ideologico-esistenziale, e il secondo si misura unicamente sul primo, che gli fa da modello assoluto. Il primo atto induce nel fruitore disorientamento e disconoscimento, e il secondo atto determina il riconoscimento ingannevole di nient'altro che del riprodursi variato del primo atto, ossia un riconoscimento prodotto unicamente dal rapporto fra i due atti, reso possibile da analogie e differenze. Un riconoscimento a cui non corrisponde una maggiore comprensione della realtà 'rappresentata' e che nulla chiarisce del senso del testo. È venuto meno un sistema ideologico dominante dettato dall'esterno; l'unica legge per questo testo sovversivo è l'inesistenza della legge. Godot non è un significato presente, ma l'assenza del significato.

Allo stesso modo, ridurre la scena di *Endgame* a un bunker in uno scenario esterno da *day after*, o all'interno di un cranio umano, significa assegnare al testo un significato, riducendolo a metafora, ossia leggendolo come altro da sé. Ma, bisogna ammetterlo, è difficile accettare l'idea del disordine in sé come modello originale e primario della propria testualità esistenziale, l'idea della propria esistenza come caos primordiale. Una fruizione codarda non accetta lo sbandamento di fronte all'ineffabile, e non accetta l'idea che il testo sia una domanda che non prevede risposta. Malgrado i tanti dogmi irrazionali supinamente subiti dall'uomo, l'unico che non si riesce ad accettare è che il testo sia pura, assoluta presentazione di se stesso; non si riesce ad accettare che il testo non sia un problema in attesa di una soluzione, una domanda in attesa di una risposta, ma un segno in sé che rilascia un significato enigmatico, o anche nessun significato, e, per questo, ricco di curiose analogie con la realtà improbabile dell'esistenza: un'esistenza priva di significato. Si è colti dal sospetto che a essere irrazionale e assurdo sia, più che il testo, il reale e ogni tentativo di rappresentarlo razionalizzandolo; non si spiegherebbe, altrimenti, il costante impegno dell'umanità a cambiarlo quel reale, per dar vita alla storia (Rensi, 118-121).

Ma, malgrado ogni sentimento di vuoto e di non senso, riconoscere l'assurdità del presente è un'impresa impossibile, che se avesse successo si risolverebbe in una fatale sottrazione di valore, di senso e di scopo per l'impresa del vivere.

Alla fine, l'assurdo non pretende forse tanto. Forse si accontenta di affermare il proprio anarchico ritrarsi da ogni regola e da ogni legge, il proprio rifiuto dei valori costituiti che permettono di riconoscere tragedia

e commedia, e di distinguerle; e, come il pittore che ci guarda dall'interno del quadro *Las Meninas* (1656) di Velazquez, l'assurdo ti guarda dritto negli occhi per spiarti e verificare che tu abbia riconosciuto il tuo stesso disorientamento.

Nessun dolore sopprime il riso; nessuna risata allevia il pianto. Il rapporto fra riso e pianto, fra gioia e dolore è solo una questione di compensazione quantitativa, come dice Pozzo: «The tears of the world are a constant quantity. For each one who begins to weep, somewhere else another stops. The same is true of the laugh» (Beckett, *Waiting for Godot*. 33). Una pura questione di riequilibrio quantitativo e formale.

Non si sa se sia più assurdo chi cerca di spiegare l'assurdo o chi si aspetta che gli venga spiegato. Certo è che l'assurdo è contagioso: basta una realtà assurda, prodotta da un testo o dalla vita, per produrre un fruitore assurdo nella sua pretesa di interpretare e di capire, e assurdo nell'incapacità di accettare l'illeggibilità dell'esperienza. L'assurdo allora non sta nel testo e non sta in chi cerca di fruirne, ma sta nell'impossibilità che testo e fruitore si relazionino razionalmente. Soltanto nell'assurdo essi potrebbero convivere armonicamente, ma l'assurdo, come si è detto, è disarmonico per definizione e per costituzione, e inoltre né testo né fruitore sanno accettare di adeguarsi l'uno all'altro, perché *l'assurdo chiede che venga rispettata la sua assurdità*, mentre il fruitore desidera riportarla al rispetto delle regole dell'ordine, della simmetria, dell'armonia, della logica, e vuole che l'assurdo si ravvii i capelli arruffati, si rassetti, si imbelletti e profumi di rosa. Mentre l'assurdo, con i suoi tratti irregolari e inattesi, sgradevoli e aspri, si distanzia e non aspira a produrre alcun effetto di familiarizzazione e di riconoscimento che non sia il riconoscimento della follia che, sola, accomuna testo e fruitore in un'esperienza primaria, un'esperienza di vita e non di interpretazione. Perché è la follia il campo dell'assurdo, si vorrebbe dire "la follia dell'esistere", ed è illusione pensare che esso sia un'esperienza e un sentimento al di fuori dello spazio e del tempo dell'uomo; e ciò per quanto difficile sia accettare l'idea che si stia vivendo una realtà di finzione, regolamentata da convenzioni teatrali, come quelle che Beckett presenta sulla scena. Eppure deve far pensare quel cannocchiale che, in *Endgame*, Clov punta diritto contro il pubblico, affossato nella depressione di una poltroncina, per osservarlo da spettatore e dichiarare «I see... a multitude... in transports... of joy» (25), con un effetto di metateatralità e di sarcasmo che sono tratti salienti dell'assurdo. Chi è l'attore che recita e chi è il pubblico? Chi sta guardando chi? Chi sta

giudicando chi? Chi ha pagato il biglietto per assegnarsi il ruolo di spettatore in questa rappresentazione assurda che è la vita, sfuggendo così al proprio ruolo di attore protagonista? Perché mai si finge di starsene tutti seduti a guardare una rappresentazione? Perché non si riesce a riconoscere che in quel momento più che mai l'assurdo è sceso fra il pubblico? Perché non riconoscere che lo si sta vivendo in prima persona anche mentre ci si illude che non sia così? Perché non riconoscere che la vita e la scena beckettiana sono forse due piani della medesima realtà? Eppure lo si è sempre saputo. E ci si potrebbe anche chiedere se ciò che *si svolge sulla scena* sia davvero più assurdo per il pubblico del suo rimanere lì a guardare e a completare con il suo ruolo di fruitore il quadro complessivo dell'assurdo.

È proprio quando non si riconosce la realtà dell'assurdo, quando si cerca di stravolgerlo e di razionalizzarlo, che si capisce come l'assurdo si difenda dall'assedio distruttivo della critica rifuggendola costitutivamente, un po' come accade in *Escapando de la critica*, un quadro del 1874 del pittore spagnolo Pere Borrell del Caso.



Il testo fugge da se stesso e dalla propria cornice formale, evade verso l'invisibile ignoto e verso quella realtà esterna (la fruizione critica) che lo vorrebbe annullare con un giudizio cristallizzante. E il testo porta con sé l'assurdità della sua fuga, e ne contagia il reale. Dal canto suo la cornice rimane frenata dal testo che mostra di volerla lasciare a far da sfondo nero alla propria solitudine e al vuoto incolmabile dell'assenza.

«When we are born, we cry that we are come / To this great stage of fools», dice King Lear, denudando la follia e la finzione del vivere (IV. vv. 178-9). Egli denuncia l'autoinganno dell'uomo che è convinto di vivere la vita e non riconosce invece di star recitando una parte. La verità di Lear suona già, a chi lo ascolta, come il vaneggiamento di un folle. Ed è proprio disconoscendo la follia insita nel reale che il razionale occupa abusivamente il proprio spazio di esistenza.

Un conservatore come T. S. Eliot era convinto che il caos riguardasse la storia contemporanea, come a dire che il passato era stato migliore, un'epoca d'oro degradata dalla modernità e dal progresso. E all'ordine si sarebbe potuto ritornare, secondo Eliot, recuperando i principi ordinativi del mito, che in fondo altro non è che una struttura fittizia, che non ha alcun rapporto rappresentativo diretto con la realtà.

Forse il commento finale al nostro misconoscimento dell'assurdo lo ha dato da quattro secoli William Shakespeare per bocca di Macbeth:

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. (V. v. 23-27)

In un momento di improvvisa illuminazione metateatrale ed esistenziale, Macbeth prende coscienza dell'inestricabile compenetrarsi dei propri ruoli di uomo, di attore, di personaggio, di marionetta, e si rende conto che a narrare la sua storia senza senso è un fruitore che non sa narrare e non sa capire, un fruitore senza senno. A meno che non sia proprio la sua mancanza di senno a impedirgli, volutamente, di narrare una storia che è meglio non narrare. E ciò anche se è vero che Shakespeare non ha mai letto Beckett.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*, London: Faber and Faber, 1975.
———. *Endgame*, London: Faber and Faber, 1976.
- Camus, Albert. *Il mito di Sisifo*. Milano: Bompiani, 1997, p. 14.
- Lévi-Strauss, Claude. *Mito e significato*. Milano: Il Saggiatore, 1980, p. 25.
- Steiner, Gorge. *Real Presences*, London: Faber and Faber, 1989, p. 84.
- Ortega y Gasset, Jose. “Idea del teatro”. In *Meditazioni del Chisciotte*. Napoli: Guida, 1986.
- Rensi, Giuseppe. *La filosofia dell’assurdo*. Milano: Adelphi, 1991.
- Shakespeare, William. *King Lear*. In *The Complete Works*, S. Wells and G. Taylor eds. Oxford: Oxford University Press, 1988
- . *Macbeth*. In *The Complete Works*, S. Wells and G. Taylor eds. Oxford: Oxford University Press, 1988.