

I radiodrammi di Beckett tra cecità e silenzio

Davide Carnevali

24 Agosto 2026

È uscito da poco per i libri bianchi di Einaudi una raccolta di [radiodrammi di Samuel Beckett](#), tradotti da Gabriele Frasca, che è anche curatore dell'edizione e autore di un breve e bel saggio sul rapporto tra lo scrittore irlandese e la radio. Di Beckett avevamo le opere teatrali, i romanzi (Einaudi ha appena ristampato anche *Molloy*), qualche poesia e un paio di scritti; e ora anche queste pièces radiofoniche. *Tutti quelli che cadono* (1956), *Braci* (1959), *Cascando* (1961), *Parole e musica* (1962), *Schizzo radiofonico* (1961) e *Pochade radiofonica* (1961) coronano la decade più prolifica dell'autore, quella della narrativa e dei maggiori successi teatrali. Sono i tempi in cui la radio inizia a chiedersi come gestire lo scomodo rapporto di convivenza con la televisione; decidendo di puntare ancor di più su quella concezione piuttosto sofisticata del *broadcasting* che aveva contraddistinto la *mission* della BBC sin dagli anni Trenta. Il servizio pubblico non doveva essere soltanto intrattenimento, ma uno strumento di informazione, educazione e produzione culturale. Così, subito dopo la guerra, nel 1946, si era dato il via alle trasmissioni del Third Programme, la terza rete, che ampio spazio avrebbe riservato alla musica, alla letteratura e al teatro, con l'emissione dei principali successi in cartellone all'epoca, ma soprattutto con la produzione di testi scritti appositamente per la radio.

Beckett, si sa, era uno che amava sperimentare, e la BBC gli offriva in questo senso una ghiotta opportunità. A capo del progetto c'era in quel momento un gruppo di illuminati editor, tra cui Donald McWhinnie, Barbara Bray e, più avanti, Martin Esslin (che scriverà il fortunato saggio *Il teatro dell'assurdo*): la scommessa era quella di far nascere un filone autonomo, con proprie specificità e caratteristiche. La radio poteva costituirsi come un potentissimo dispositivo drammaturgico, che metteva in discussione il rapporto tradizionale tra voce, corpo e spazio scenico, con l'assenza dell'immagine come condizione creativa fondamentale. Cosa paradossale, se pensiamo che il teatro è, etimologicamente,

“il luogo dell’osservazione”, in cui l’occhio può comodamente esercitare il suo ruolo di organo privilegiato del sapere – proprio su questi presupposti si fonda il valore gnoseologico dell’arte scenica, secondo Aristotele: ho visto, dunque so. Ma con questi paradossi Beckett ci va a nozze, perché è proprio la sottrazione delle cose alla vista ciò che ora gli interessa di più. Cosa possiamo sperare di sapere, se non vediamo niente? Una volta perduto il nostro strumento di conoscenza più fidato e affidabile, non ci resta che procedere a tentoni, brancolando nel buio (dell’etere).

La produzione beckettiana è piena di personaggi ipovedenti, miopi o presbiti, o del tutto ciechi: Hamm, in *Finale di partita*; Pozzo, nel secondo atto di *Aspettando Godot*; o il Signor Rooney, che troveremo qui in *Tutti quelli che cadono*. Oltre a essere zeppa di riferimenti al problema della visione; pensate al romanzo *Murphy*, che si chiude con il significativo «Elle faillit fermer les yeux»; o alla sceneggiatura del meraviglioso cortometraggio *Film*, diretto da Alan Schneider, in cui un anziano Buster Keaton tenta compulsivamente di sottrarsi alla vista degli altri, alla sua propria e, naturalmente, a quella della macchina da presa che gli sta alle calcagna. Ecco, la radio ha già risolto la questione lasciando cieco il suo pubblico, che non vede più aprirsi davanti a lui un mondo altro; tutt’al più lo può percepire attraverso l’udito, e quindi in modo vago, mettendo insieme frammenti acustici cui proverà istintivamente a dare forma attraverso l’immaginazione. «Chi c’è accanto a me, adesso?» – si chiede Henry all’inizio di *Braci*. E prosegue: «Può sentirmi? Certo, deve sentirmi. Rispondermi? No, non può rispondermi. Solo stare con me». Il vecchio si riferisce al padre morto, nella sua presenza fantasmatica; ma a essere evocato come fantasma all’interno del radiodramma è naturalmente l’ascoltatore, l’ascoltatrice: il personaggio non vede noi, noi non lo vediamo; eppure sappiamo di essere entrambi lì, vicinissimi e, allo stesso tempo, lontanissimi. Tremenda situazione, riconoscersi senza conoscersi. Chi sta parlando? Cosa sto ascoltando? Chi cammina sulla ghiaia? È davvero il rumore del mare, quello che sto sentendo? Oppure è semplicemente un effetto sonoro, che qualcuno ha deliberatamente prodotto per me? È tutto un inganno, quindi...?

Nello spazio acustico il mondo si fa indistinto, i suoni si confondono e si fondono l’uno nell’altro. La radio permette ciò che in teatro non è possibile ottenere, cioè il passaggio senza soluzione di continuità da una forma all’altra, in cui l’immaginazione, lungi dall’essere un dispositivo strutturante, è trascinata in un flusso di eventi non sempre intellegibili, spesso solo intuibili. Se il boccascena, con il suo sipario che simulava l’aprirsi e il chiudersi di una palpebra, era il luogo rassicurante dell’affermazione del sapere, dell’essere umano che osserva l’universo e lo domina, lo spazio sonoro è invece lo spazio dell’incertezza più

sinistra. Qualcuno forse ricorderà quel discutibile ma interessante fenomeno da botteghino che fu alla fine degli anni '90 *The Blair Witch Project*, in cui tutta la *suspense* era affidata proprio al fatto che non si vedeva mai un cavolo di quello che i tre ragazzetti nel bosco cercavano di riprendere con la loro *handycam*, mentre la sonorizzazione rendeva la vicenda estremamente inquietante. La verità è che, privati della vista, siamo solo dei fragili animali, esposti pericolosamente al reale, in una selva oscura (omaggio al Dante tanto amato da Beckett) di suoni, mormorii, grida. E tremendi, spaesanti, silenzi.



Samuel Beckett, fotografi di [Roger Pic](#) - Wikimedia Commons.

L'unica cosa a cui possiamo aggrapparci per cercare di risalire faticosamente la china della nostra umanità sarebbe il linguaggio; ma neanche quello, purtroppo, si può dare troppo per scontato. Ben lo saprà uno che per anni ha scelto di scrivere in francese, una lingua non sua, non materna. E invece quando inizia a

lavorare con la BBC, Beckett torna all'inglese; è un passo calcolato: bisognava non solo scriversi, ma anche ascoltarsi in una lingua ritrovata, che non poteva che suonare ora strana, straniante, fuori tono, cioè etimologicamente "ab-surda". «Trovo questo modo di parlare assai bizzarro» – farà dire alla Signora Rooney, nelle prime battute del suo primo radiodramma; mentre sul finale il marito chiosa: «Lo sai, Maddy, a volte si potrebbe pensare che ti dibatti in una lingua morta». Ma tant'è, non ci si può fare molto: in un radiodramma il personaggio corrisponde in toto alla sua voce, e la sua identità è quella che rivelano le sue parole, i suoi grugniti, o il suo mutismo. Insomma, il personaggio è determinato dal linguaggio, e non viceversa. Non parla: è parlato; esiste solo nella misura in cui ha qualcosa da dire. E se da dire non ha nulla? Allora il personaggio sparisce dietro la vaghezza delle sue affermazioni inconsistenti o, appunto, dei suoi silenzi. È un tratto tipico della drammaturgia beckettiana, che negli anni '70, con *Non io*, si spingerà addirittura a lasciare al personaggio soltanto una bocca, il minimo indispensabile per espellere frammenti disarticolati di discorso. Capite bene che se il personaggio corrisponde al suo linguaggio, e il suo linguaggio è a pezzi, per proprietà transitiva sarà a pezzi anche lui. E infatti i personaggi di Beckett sono entità in disfacimento, che spesso non hanno nemmeno un vero nome: Krapp, Hamm, Clov, Nagg, Nell, sono piuttosto scorie onomastiche; così come, in questi radiodrammi, lo sono Croack, Lui e Lei, Ada e Addie, Dick e Fox, Animatore e Stenografa... nomi anonimi. Come fa notare Peter Szondi nella sua *Teoria del dramma moderno*, il dialogo in Beckett «non avendo un'origine soggettiva, non può definire e caratterizzare individui». Il personaggio beckettiano è precisamente "quello che resta" di un'espressione incompleta.

Tanto astratta è divenuta questa entità parlante, che anche la musica può configurarsi come una vera e propria *dramatis persona*. Accade per esempio in *Cascando*, *Schizzo radiofonico* e *Parole e Musica*, mini pièces costruite su una sorta di relazione conflittuale tra la parola dotata di significato e la melodia sonora. La musica si dà come alternativa alla parola, lei sì abile a esprimere ciò che la parola non riesce a dire, rendendo palese che c'è qualcosa che alla parola oppone strenua resistenza. Quello cui assistiamo è – come sempre in Beckett – il fallimento permanente del linguaggio, con un discorso che mostra tutta la sua incapacità di costruirsi in forma di storia. Non c'è spazio per la storia, qui; proprio per niente. Radicalizzando una tendenza già presente nelle opere teatrali, questi radiodrammi sminuzzano la *fabula*, la fanno a brandelli; e chi vorrà provare a ricostruirla resterà deluso. Tutt'al più, caverà fuori qualche ricordo cancellato dal tempo, qualche vagheggiare su un futuro possibile, molta rassegnazione per un presente che è già passato... oppure una di quelle storie che Henry si lamenta di non riuscire mai a finire. Incaponirsi non serve a niente; alla fine dovremo cedere

e rimandare tutto a domani, come l'Animatore della *Pochade*, che tenta quotidianamente di estirpare attraverso tortura, come se di confessione si trattasse, una buona storia al povero Fox. Ironia della sorte (o forse no): nella prima emissione del 1976, l'attore che dava voce al torturatore era niente meno che Harold Pinter. Uno che per tutta la sua carriera ha creato personaggi che si rifiutavano di raccontare e raccontarsi in modo coerente – e anche lui, alla fine, ci ha vinto un Nobel.

Ma anche se la storia scompare, qualcosa a questi ascoltatori e ascoltatrici si deve pur dare, o no?! In fondo il radiodramma, anche nel suo occupare banalmente uno spazio all'interno di un palinsesto, dovrà comunque avere un inizio e una fine; poco importa che siano palesemente posticci, e che lo spazio che intercorre tra questa e quella sia occupato giusto per essere occupato. Il radiodramma, in quanto dramma, deve avere uno svolgimento; anche se non c'è nessun obiettivo cui tendere, nessun progetto che sia veramente possibile portare a termine per i personaggi: nessuna teleologia. Come ricorda Frank Kermode nel suo bellissimo saggio *Il senso di un finale*, in Beckett la storia ha lasciato il posto a «una transizione continua da una condizione miserabile all'altra (...) che non porterà a *parousia* alcuna»: è puro avanzare, lontani dall'arrivo. Le azioni dei personaggi restano incompiute, si sgretolano e cadono nel vuoto – e tenete conto che il concetto di “caduta” compare in ben due titoli, dei sei qui presenti. In un tempo a pezzi, la dimensione cronologica, cioè la durata della pièce, è determinata dall'atto linguistico che, se non sempre è linguaggio significante, almeno è ritmo sonoro; il minimo indispensabile perché qualcosa si manifesti alle orecchie di chi ascolta. In *Essere e Tempo*, Heidegger suggerisce che per evitare di pensare e darsi una consolazione nella vita non importa di cosa si parla, l'importante è parlare: i personaggi di Beckett sono l'incarnazione di questo principio. Le voci dei radiodrammi devono parlare per ritardare la loro scomparsa quel tanto che basta affinché abbiano l'impressione di stare vivendo; e la durata dell'azione viene così a essere l'intervallo d'attesa della sua fine.

Questa attesa è di natura tragica; e il fatto che sia riempita da un contenuto apparentemente banale non fa che aumentare questo senso del tragico. Eppure, è proprio da questa tragicità che nasce l'ironia drammatica. Perché i personaggi che parlano non sanno (oppure sanno e fanno finta di non sapere) di essere sempre sull'orlo del nulla; mentre chi li ascolta dalla distanza ne è ben cosciente. Alla radio, il vuoto è sempre in agguato: si affaccia costantemente sotto forma di pausa nell'emissione vocale. Perché in un radiodramma, ogni volta che si crea un silenzio, avvertiamo come un brivido la possibilità della fine. In fondo, se non c'è una storia che debba arrivare a conclusione, e il discorso può perdersi in qualsiasi

momento, interrompersi prima del previsto, sarà difficile per l'ascoltatore e l'ascoltatrice intuire quando sta per calare davvero il definitivo silenzio sulla pièce. Ecco il perché di questi finali apparentemente non significativi, improvvisi, inconclusi. Beckett vuole che il suo pubblico viva questa esperienza; che etichettiamo come *non-sense* solo perché al concetto di "senso" siamo troppo affezionati. In realtà è l'esperienza più genuina della vita. La morte, come la fine di uno spettacolo, di un radiodramma, o di un articolo, è questo: una fine banale, un silenzio giunto troppo in fretta, che non vediamo arrivare e a cui mai possiamo essere davvero preparati e preparate.

Per saperne di più

L'edizione di cui si parla qui, giusto per ricordarlo, è quella uscita quest'anno per Einaudi, che reca per titolo il semplice *Radiodrammi*. A questo [link di YouTube](#) è disponibile il radiodramma originale di *All That Fall*, prodotto dalla BBC nel 1957. Intanto la memoria universitaria fa riaffiorare nel ricordo un vecchio articolo di Laura Peja che avevo letto in qualche dispensa, dal titolo *La parola disincarnata. Stato della questione della drammaturgia radiofonica di Samuel Beckett*, pubblicato nel 1999 sulla rivista "Comunicazioni sociali". Il saggio di Frank Kermode *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* è edito in Italia da Il Saggiatore. Infine, cogliamo l'occasione per ricordare che nel nostro servizio pubblico, almeno Rai Radio 3 si spende ancora per le arti sceniche, con programmi come *Il teatro di Radio 3*, *Pantagruel* e *Radio 3 Suite*. Grazie.

Leggi anche:

Davide Carnevali | [Medea: un caso di cronaca nera](#)
Davide Carnevali | [Goldoni dalla villeggiatura alla fashion week](#)
Davide Carnevali | [Ibsen: amici e nemici del popolo](#)
Davide Carnevali | [Pier Paolo Pilade: la resistenza della minoranza](#)
Davide Carnevali | [Un pranzo di Natale lungo una vita](#)
Davide Carnevali | [Sei intelligenze artificiali in cerca d'autore](#)
Davide Carnevali | [Brecht e la resistibile ascesa di ogni fascismo](#)
Davide Carnevali | [Sarah Kane "per sempre sì"](#)
Davide Carnevali | [Risveglio di primavera della Gen Z](#)
Davide Carnevali | [I soliloqui di Eduardo](#)
Davide Carnevali | [Da Kyd a Arteta, una vendetta spagnola](#)
Davide Carnevali | [Un altro mondiale, un'altra storia](#)

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

Einaudi Collezione di teatro 474



SAMUEL BECKETT
RADIODRAMMI

A CURA DI GABRIELE FRASCA

