

G. G. P. T. T. Aspettando Godot? Almeno, Avoro, Noce.

A) Un'esperienza religiosa in Beckett?
Aspettando Godot

IV (3) Finale di parte 1a

La scena: un non-luogo

Per moltissime persone, dire Beckett è lo stesso che dire *Aspettando Godot*. Si tratta della prima opera scenica del nostro autore, ma anche di quella che gli assicurò rapidamente il favore indiscusso del pubblico e della critica e gli garantì una durevole fama.

È inoltre la più lunga e quella che meglio esprime, in tutta la sua completezza, la «musa» dell'autore.

La scena dei due atti di cui si compone il dramma è il solito ambiente anonimo e desolato di tante altre opere di Beckett: uno spiazzo aperto, attraversato da una strada di campagna. La sola cosa che ne rompe (o ne rivela) il vuoto e l'orizzontalità è un albero spoglio, «tutto nero e scheletrico» (p. 55).

Del resto, per i personaggi del dramma, giovaghi di professione, è solo una tappa di passaggio; vi arrivano all'inizio di ognuno dei due atti, se ne vanno, senza meta, alla fine.

Per loro stessi è un luogo così poco connotato, così uguale a ogni altro angolo del loro squallido mondo, che faticano a riconoscerlo: «Ritrovarmi! — risponde uno di loro a una domanda dell'altro — Dove vuoi che mi ritrovi? Ho trascinato la mia fegatura di vita attraverso il deserto! E tu vuoi che ci veda delle sfumature. Guarda questo schifo! Non ne sono mai uscito» (p. 51).

Si tratta dunque di un non-luogo, di un angolo di quel deserto che è il mondo, da cui nessuno può mai veramente uscire.

Del resto il dramma non prevede nessuna vera azione: si esaurisce nella non-azione dell'aspettare qualcosa che non si verifica mai.

I personaggi portano avanti stancamente una conversazione futile, autoreferenziale, presentando e ripresentando la loro nullità. I personaggi appartengono a quel genere di rifiuti della vita, senza arte né parte, cui appartengono più o meno tutti i personaggi di Beckett: una umanità marginale, posta in scena a rappresentare sua maestà l'Uomo.

Eppure essi sono appaiati in due coppie abbastanza caratteristiche e per molti versi contrapposte.

Vladimiro ed Estragone

Mentre la prima (Vladimiro ed Estragone), presente in scena fin dall'inizio dei due atti, è costituita da due comuni e verissimi *clochar*, la seconda (Pozzo e Lucky) ha qualcosa di surreale, si direbbe di fantascientifico, da *day after*.

Molto più evidentemente che non la prima, la seconda coppia è solo un simbolo che porta al limite del pensabile forme specifiche di condizione umana così degradata, da renderla quasi irrisconoscibile.

Esse hanno in comune, al di là del randagismo, una certa disimmetria interna: Vladimiro sovrasta Estragone, ne assume la guida e la tutela, esercita nei suoi confronti una vera e propria autorità.

In modo analogo, anche Pozzo esercita un certo dominio, è anzi il più autoritario e il più spietato dei padroni, così come Lucky è il più maltrattato e umiliato dei servitori.

La prima coppia è costituita dunque da due poveracci, scombinati e sconsolati, uniti, oltre che dalla comune condizione, da una certa rusticana amicizia, che si concreta in una semplice ma autentica solidarietà.

Si chiamano a vicenda con nomignoli familiari, non privi di una sfumatura vezzeggiativa: Didi (Vladimiro) e Gogo (Estragone).

La superiorità di Vladimiro è protettiva e paternalistica. Estragone è dipendente perché più inerme; è bisognoso di guida e di protezione (da solo evidentemente non se la caverebbe) e perciò conta, fiducioso, sul suo compagno più sveglio e più abile.

Dopo ogni separazione il loro reincontrarsi è sinceramente cordiale:

«Vladimiro: "Sono contento di rivederti".

Estragone: "E anch'io".

Vladimiro: "Di nuovo insieme finalmente! [...] Alzati che ti abbracci"» (p. 3).

Estragone è reduce da una nottataccia. Mentre dormiva in un fosso è stato brutalmente picchiato da un gruppo di sconosciuti. Quando Vladimiro viene a saperlo, non può esimersi dal commentare: «Quando ci penso... mi domando ... come saresti finito... senza di me... In tutto questo tempo... Non saresti altro che un mucchietto d'ossa, oggi come oggi, ci giurerei» (p. 4).

Vladimiro ha cura di Estragone; lo incoraggia, lo consiglia, lo conforta, gli dà qualche povera cosa da mangiare; gli canta perfino la ninna nanna per farlo addormentare e, quando si sveglia di soprassalto, spaventato, lo rassicura: «Su, su, sono qua io, non aver paura» (p. 60).

Naturalmente la loro visione della vita è piuttosto tetra, accompagnata da una certa impotente rassegnazione di fondo: «Io mi abituo allo schifo – dice Vladimiro – man mano che vado avanti» (p. 15).

Non mancano momenti di sconcerto. Allora immaginano di suicidarsi, oppure rimpiangono di non averlo fatto in passato: «Bisognava pensarci secoli fa – dice Vladimiro –. Tenendoci per mano saremmo stati i primi a buttarci giù dalla torre Eiffel. Eravamo presentabili allora. Adesso è troppo tardi. Non ci lascerebbero nemmeno salire» (p. 4).

Ma l'unica volta che tentano davvero qualcosa di simile, lo fanno in maniera così goffa e velleitaria (o poco convinta?) da fallire completamente.

Godot

Il loro periodico ritrovarsi in quella landa è legato a un'attesa: da tempo stanno aspettando l'incontro con uno sconosciuto

personaggio, un certo Godot, da cui si attendono un non meglio precisabile miglioramento della loro situazione.

L'assonanza con la radice *God* (Dio, nelle lingue germaniche) ha fatto pensare a molti lettori che il nome dello sconosciuto benefattore, sempre atteso e, fino alla fine, invisibile e non avvicinabile, contenga un oscuro riferimento a Dio e alla speranza cristiana, anche se Beckett stesso ha più volte smentito questo riferimento.

Sta il fatto che, per i nostri *clochard*, questa attesa ha qualcosa di misterioso: di Godot essi conoscono poco più di nulla. Sanno che devono aspettarlo «davanti all'albero» (p. 8), e anche qui il riferimento alla croce viene spontaneo.

Non sanno cosa precisamente egli abbia da offrire. Non ricordano neppure cosa gli abbiano chiesto; gli hanno soltanto rivolto «una specie di preghiera», «una vaga supplica» (p. 12), cui lui avrebbe risposto solo evasivamente.

Nei suoi confronti sanno di non avere diritti, anzi di averli persi, di averli «buttati via» (p. 13). La loro parte è «quella del postulante» (p. 13): non possono permettersi di «aver fretta» (p. 12).

A Pozzo, che domanderà se per caso essi non abbiano qualche legame con Godot, Vladimiro risponderà: «Legati a Godot? Che idea. Nemmeno parlarne». Ma aggiunge: «Per il momento» (p. 15).

Sanno di non essere santi, ma hanno a favore la loro stessa attesa paziente e fedele: «Non siamo dei santi, ma siamo venuti all'appuntamento. Quanti potrebbero dire altrettanto?» (p. 69).

Al di là delle smentite di Beckett, il riferimento al mistero e alla speranza indistinta, e quindi all'essenza stessa di ogni esperienza religiosa (fosse pure soltanto di una religione mondana, del genere di certe utopie laiche legate all'ideologia di un futuro assoluto) sembra evidente.

Cheché ne sia di Godot in se stesso, la sua attesa ha indubbiamente il significato di un'esperienza religiosa, vissuta magari come attesa pura, ma capace di dare un certo significato alla vita.

Sono lì solo per quello: «Stasera forse dormiremo a casa sua, al caldo, all'asciutto, con la pancia piena» (p. 13).

Godot non si fa vedere, ma non delude del tutto la loro attesa; solo la prolunga indefinitamente: alla fine di ognuno dei due atti, entreranno in scena, con aria smarrita e spaventata, due ragazzetti diversi che si diranno mandati da Godot; attraverso la loro parola egli confermerà l'annuncio della sua venuta, ma spostandola al giorno seguente. E su questa rinnovata promessa si chiudono praticamente i due atti (pp. 42-45 e pp. 80-81).

Sarebbe troppo sbrigativo attribuire a Beckett l'idea che di Dio non sappiamo nulla, che della sua stessa esistenza, avvolta nel mistero impenetrabile, non abbiamo altre prove che la voce dei suoi disarmati messaggeri e che di essa quindi si dovrebbe solo tacere.

Se Beckett stesso ha intitolato il dramma *Aspettando Godot*, una ragione ci deve essere.

E ci sembra che essa possa emergere con una certa chiarezza dal confronto tra questa attesa, a prima vista sempre delusa, e la complessa vicenda umana in cui essa si inserisce e con cui essa, solo a prima vista, pare non aver molto a che fare.

Ma per scoprire la ragione di questo titolo ermetico è necessario operare un confronto accurato tra la prima coppia di personaggi e la seconda che, al di là del randagismo, non ha proprio nessuna vera somiglianza con la prima, le è anzi, per aspetti essenziali, del tutto opposta.

Pozzo

Il tratto che caratterizza la seconda coppia e che più nettamente la differenzia dalla prima è il carattere moralmente spregevole dei suoi due componenti e del rapporto che li tiene uniti.

Pozzo e Lucky rappresentano una specie di caricatura della dialettica hegeliana tra padrone e schiavo.

Lucky è lo schiavo: legato al collo con una corda che ha finito per lacerargli la carne, e il cui capo è tenuto saldamente da Pozzo, egli è guidato, attraverso di essa, dal suo padrone, come un animale da soma.

Porta una pesante valigia; nel secondo atto si saprà che contiene solamente della sabbia: un peso inutile che ha evidentemente il significato di una tortura e che ha comunque l'effetto di ribadire la padronanza spietata che Pozzo esercita su di lui.

Assieme alla valigia porta un seggiolino pieghevole (per il padrone naturalmente), un panierino con provviste, di cui gli spetteranno solo le briciole o neppure quelle, e un cappotto del padrone sul braccio.

Pozzo tiene la corda e usa la frusta.

Nei confronti di Lucky, Pozzo è gratuitamente crudele, lo insulta pesantemente, lo umilia davanti agli estranei, gli impone prestazioni degradanti.

Per conto suo è dominato da una forma di egocentrismo e di sopravvalutazione di sé del tutto spropositata rispetto al suo oggettivo valore.

Un esempio per tutti: a Vladimiro ed Estragone che gli chiedono, con una punta di indignazione, perché Lucky non deponga i suoi bagagli, neppure durante la sosta sullo spiazzo dove è posta la scena, risponde con solennità ridicola: «Ora vi risponderò. Benissimo. Allora ci sono tutti? Tutti mi guardano, (e rivolto a Lucky) guardami anche tu, porco! Benissimo» (p. 23). Poi si mette la pipa in tasca e, ripetendo il gesto due volte, estrae di tasca un piccolo vaporizzatore e si inala la gola; poi riprende: «Sono pronto. Mi ascoltate tutti?... Non mi piace parlare al vento» (p. 24).

La figura risulta, nel suo complesso, tragicomica, ma insieme profondamente repellente.

Si direbbe che l'autore non riveli nei suoi confronti neppure quell'ultimo sentimento di pietà che riserva anche ai suoi personaggi più miserabili.

La sua condanna è messa sulla bocca di Estragone e Vladimiro, che ingenuamente non riescono a trattenersi dal provare orrore per tali maltrattamenti. «Trattare un uomo a quel modo, — dice Vladimiro — io dico un essere umano... no... è una vergogna!». E a lui fa eco Estragone: «È uno scandalo» (p. 21).

Ma lo scandalo dei due non scalfisce minimamente la impetuosa sicumera di Pozzo. E la spiegazione del fatto che Lucky non si sbarazzi delle sue salmerie nemmeno durante la sosta, che al termine di tante cerimonie, alla fine riescono a strappare a Pozzo, è tortuosa e troppo evidentemente menzognera, come del resto moltissime delle affermazioni di Pozzo: «È lui che non vuole [...]». Lo fa per impressionarmi, perché io continui a tenerlo al mio servizio... Cerca di impietosirmi perché io rinunci a separarmi da lui» (p. 24).

La sua posizione dominante, le ricchezze possedute (Pozzo si vanta di avere a casa centinaia di schiavi) non conferiscono una sola ombra di ottimismo alla visione che Pozzo ha del mondo e della vita: essa è ancora molto più negativa di quella di Vladimiro ed Estragone.

È, tra l'altro, una visione dominata dall'incombenza cupa della morte: «Un giorno siamo nati, un giorno moriremo... Lo stesso giorno, lo stesso istante [...]». Partoriscono a cavallo di una tomba, il giorno splende un istante ed è subito notte» (p. 78).

E, commentando la serenità del crepuscolo: «Ma dietro quel velo di dolcezza e di calma, la notte galoppa e si getterà su di noi: proprio nel momento in cui meno ce l'aspettiamo. Ecco come vanno le cose su questa porca terra» (p. 31).

L'unico suo commento alle sofferenze di Lucky rivela una resa cinica (ma interessata) al dominio di una fatalità cieca: «Da notarsi che potrei benissimo trovarmi al suo posto e lui al mio. Se il caso non avesse deciso altrimenti. A ciascuno il suo» (p. 25).

E quando lo vede piangere: «Le lacrime del mondo sono una quantità costante. Non appena qualcuno si mette a piangere, un altro da qualche altra parte, chissà dove, smette. E così per il riso» (p. 26).

Si sarebbe tentati di vedere in queste espressioni una eco del cinismo dell'autore, presente in tante altre opere, se il fatto di averle messe sulla bocca di un personaggio così spregevole non lasciasse intravedere un certo, almeno involontario, distanziamento nei loro confronti.

Lucky

D'altra parte, la figura di Lucky non suscita soltanto compassione. Non è priva di una sua stupida cattiveria, come sperimenta Estragone che con un fazzoletto cerca di asciugargli le lacrime e che ne riceve un violento calcio negli stinchi, che naturalmente cambiano così i sentimenti di Estragone e di Vladimiro nei suoi confronti, spegnendo l'iniziale compassione e l'indignazione per la crudeltà del suo padrone.

Ma a monte di questa cieca reazione animalesca, l'aspetto moralmente più negativo ci pare essere la sua stessa schiavitù, che sembra avere alle spalle qualcosa di diverso dal puro subire una violenza.

Come nella dialettica hegeliana, la sua è una schiavitù consentita, sembra più il frutto della sua viltà, che non di una forza maggiore.

E c'è a questo proposito un rimando significativo a una forma di asservimento particolarmente spregevole, tipico del nostro mondo e che Beckett sembra voler stigmatizzare nella figura di Lucky: è la servitù volontaria, e perciò colpevole, del cosiddetto *intellettuale organico*, che si vende al potere e mette la sua intelligenza e la sua cultura al servizio di un interesse particolare invece che del bene comune e della ricerca disinteressata della verità.

Beckett vede in questo genere di persone una specie di categoria particolare che, con un termine capace di evocare certe figure della fantascienza, chiama *knuk*.

«Senza di lui – dice Pozzo – non avrei mai pensato, mai sentito altro che cose volgari, relative al mio mestiere di... non ha importanza. La bellezza, la grazia, la verità di prima classe erano tutte cose cui sapevo di non poter aspirare. Allora ho preso uno *knuk*» (p. 26).

E alla domanda di Vladimiro: «Che cos'è uno *knuk*?», risponde icasticamente: «Una volta c'erano i buffoni: adesso si tengono degli *knuk*. Chi se li può permettere» (p. 27).

E per esibire il valore della sua merce umana, egli fa pensare Lucky a comando. E Lucky ad alta voce declama una specie di discorso, in cui esibizione di frammenti di cultura dotta, malamente

assimilata, si mescolano orrendamente tra di loro generando una totale sconclusionatezza che esclude ogni possibilità di senso a questa specie di pensiero.

Sono comunque da notare alcuni frammenti che ricordano vagamente espressioni e tendenze tipiche della moderna cultura accademica, come «divina apatia», «divina afasia» (p. 36) che rivelano come ritorni di fiamma del problema religioso siano sempre presenti nella psicologia di Beckett, al di là di tutte le negazioni e di tutta la loro ostentata sicurezza.

Con questo pensare a comando (per il quale è comunque necessario che il pensatore abbia in testa il cappello, quasi che il pensare fosse in realtà una attività delegata alle cose), la presenza della seconda coppia ha esaurito la sua funzione e Pozzo e Lucky se ne vanno così com'erano venuti.

Al loro posto sopraggiunge il ragazzino di cui s'è detto sopra, che annuncia la posticipazione della venuta di Godot.

Vladimiro ed Estragone, dopo aver ancora una volta velleitariamente sospirato il suicidio, se ne vanno per ritornare ad aspettare di nuovo Godot, il giorno seguente.

L'albero rinverdito

Il secondo atto dovrebbe svolgersi la sera seguente a quella del primo atto, anche se parrebbe che alcuni dei protagonisti (Estragone e Pozzo) abbiano perso il computo del tempo e siano portati a credere che tra i due momenti del dramma sia intercorso uno spazio di tempo indeterminato, ma molto più grande.

I protagonisti sono gli stessi del primo atto: Estragone e Vladimiro, tornati sul posto dell'atteso e rimandato incontro con il misterioso Godot, Pozzo e Lucky sopraggiunti (come nel primo atto) solo in un secondo momento, e un ragazzino (stranamente non il medesimo dell'atto precedente) che porterà ancora la notizia che Godot ha rimandato nuovamente il suo incontro per la sera successiva, assicurando peraltro che la promessa resta più che mai ancora valida.

Anche la scena è la stessa, se si eccettua però un particolare solo a prima vista insignificante: l'albero, che nel primo atto era nero e scheletrico, ora è «coperto di foglie». È un fatto minuscolo se si vuole⁷, ma la ripetuta sottolineatura dell'evento (pp. 51, 52 e 55) e il suo carattere improvviso notato da Vladimiro – a Estragone che ingenuamente osserva: «Dev'essere arrivata la primavera», egli giudiziosamente ribatte: «Ma in una sola notte?» (p. 56) – gli conferiscono un valore simbolico non trascurabile: le foglie verdi sono simbolo di vita che rinasce e promessa di fioritura e di fruttificazione.

Mai i cambiamenti più profondi, anch'essi carichi di simbolismo, riguardano la seconda coppia di personaggi.

Alla degradazione che li caratterizzava nel primo atto, si accompagna ora una vera e propria degenerazione anche fisica. Quando entrano in scena sono a mala pena riconoscibili:

Pozzo, la guida, è diventato cieco; ora è in balia del suo schiavo che lo porta dove vuole, forse senza sapere dove; e comunque non potrà vedere il piccolo miracolo dell'albero rinverdito in una sola notte. C'è del verde nel mondo – sembra dire l'autore – ma non tutti si mettono nella condizione di poterlo vedere.

Lucky, colui che faceva il pensatore e il parlatore a comando, è diventato muto.

Il padrone resta così un povero padrone e lo schiavo un essere ancora più privo di anima di quanto non apparisse nel primo atto.

Come si vede, una specie di pena del contrappasso o, se si vuole, l'esito finale di una situazione di irreversibile decadenza già da tempo in atto.

I due avanzano a fatica; si inciampano a vicenda e cadono l'uno sull'altro, impotenti a rialzarsi da soli. Le prime parole dell'arrogante Pozzo sono una implorante richiesta di aiuto.

⁷ Ma nell'edizione inglese del dramma, posteriore di due anni, l'autore precisa che le foglie dovranno essere «tre o quattro», a riprova di un progressivo incupimento (visibile anche in altri drammi posteriori) della visione beckettiana della vita e della sua preoccupazione di escludere il più possibile dalla sua opera ogni accenno anche solo lontanamente interpretabile come apertura alla speranza.

Estragone e Vladimiro si sentono forti di fronte a tanta debolezza: la loro prima tentazione sarebbe quella di ricattare Pozzo, offrendo il loro aiuto solo in cambio di una ricompensa: «Bisogna approfittare – dice Vladimiro – del fatto che Pozzo chiede aiuto, per aiutarlo, puntando sulla gratitudine [...]». Facciamo qualcosa mentre l'occasione si presenta! Non succede tutti i giorni che qualcuno abbia bisogno di noi [...]. Approfittiamone, prima che sia troppo tardi» (p. 69).

Ma ben presto ne provano vergogna, anche se non senza notare quanto l'egoismo e il ricatto del bisogno altrui siano comuni nella stirpe umana: «Rappresentiamo degnamente, una volta tanto, quella sporca razza in cui ci ha cacciato la sfortuna» (p. 69).

Il primo a muoversi per risollevarsi i caduti è Vladimiro, che però a sua volta cade e deve invocare l'aiuto dello svanito Estragone che, dopo qualche inspiegabile tergiversazione, lo aiuta: i due ricadono nuovamente insieme. Si rialzano a fatica; accorrono verso Pozzo che continua a implorare aiuto e a promettere ricompense.

Con tutta la malagrazia possibile, i due lo aiutano: cadì e ricadì, alla fine riescono a rialzarlo e a tenerlo faticosamente ritto. Alla fine anche Lucky riesce ad alzarsi: Lucky e Pozzo ripartono insieme, alla solita maniera.

Ma da fuori scena si sente nuovamente il rumore di una rovinosa caduta: poi più nulla di loro. Vladimiro ed Estragone sono nuovamente soli ad attendere Godot.

Arriva il ragazzetto e ripete il messaggio della sera prima: «Il signor Godot mi ha detto di dirvi che non verrà questa sera ma di sicuro domani» (p. 42).

Nel breve dialogo che segue, il ragazzo, rispondendo a una domanda di Vladimiro, confessa che non sa se egli sia felice della sua vita al servizio di Godot.

Dopo la sua partenza i due cercano di impiccarsi, proprio all'albero stranamente rinverdito. Ma la loro corda non resiste e devono rinunciare.

Così finisce il dramma.

Chi è il misterioso Godot?

Si è già detto che l'autore ha più tardi negato l'intenzione di identificare nel misterioso signor Godot il Dio delle più diverse esperienze religiose e in particolare quello della fede cristiana.

Ma il problema religioso, sia pure come problema radicalmente irrisolto, è presente in parecchi punti del dramma: l'accento insistito al fatto che solo uno degli evangelisti racconta il pentimento finale di Giuda ne è un segno. E a Estragone che gli chiede: «Dio mi vede secondo te?», Vladimiro risponde – accennando in modo simbolico alla natura profonda (ma cieca e illusoria?) dell'esperienza religiosa –: «Bisogna chiudere gli occhi» (p. 66).

Al di là di tutte le dichiarazioni dell'autore, un qualche significativo riferimento all'esperienza religiosa è innegabilmente presente nell'attesa, inappagata fino alla fine, di cui il misterioso Godot è oggetto.

Secondo i due vagabondi che ne attendono la venuta, con un'attesa che riempie e qualifica la loro esistenza, per tanti aspetti miserabile, egli può salvare e può perdere: a Estragone che gli domanda scoraggiato: «E se lo lasciassimo perdere?», Vladimiro risponde semplicemente: «Ci punirebbe» (p. 82). E nelle ultime battute del dramma, dopo il fallimento dell'improbabile impiccagione, Vladimiro si consola: «C'impiccheremo domani. A meno che Godot non venga». «E se viene?» gli chiede Estragone, ed egli risponde soltanto: «Saremo salvati» (p. 83).

Il differimento indeterminato della sua venuta non scoraggia coloro che lo attendono:

Estragone: – E se non viene?

Vladimiro: – Torneremo domani.

Estragone: – E magari dopodomani.

Vladimiro: – Forse.

Estragone: – E così di seguito.

Vladimiro: – Insomma.

Estragone: – Finché non verrà (p. 84).

Ma quello che più conta, l'attesa di Godot caratterizza quella che è indubbiamente la più umana e la più simpatica delle due coppie di personaggi. L'attesa di Godot resta frustrata fino alla fine; ma aiuta i due sventurati personaggi a difendere meglio la loro minacciata umanità nell'inferno in cui vivono e, alla fine, permette loro di vedere il piccolo miracolo dell'albero fiorito, unico segno che forse (e ci mettiamo con questo «forse» dalla parte di Beckett) l'attesa di Godot non resterà delusa.

B)

V

Un mondo avviato verso la sua fine Finale di partita

L'ambiente del dramma

L'ambiente gioca, anche in questa pièce, un ruolo non inferiore a quello dei personaggi e dell'azione.

Non è solo lo spazio che li circonda, ma il carcere che li soffoca e li uccide: un elemento che determina il loro sentire e il loro agire, ma che ne è a sua volta condizionato e in un certo senso creato, al punto che non sarà facile stabilire fino a che punto sia l'ambiente a fare dei personaggi quello che sono, oppure siano essi a forgiarsi intorno il loro ambiente.

Si tratta di un «interno senza mobili» illuminato da una «luce grigiastrea», con due sole «finestre molto alte da terra, con le tende tirate» (p. 123).

«Vicino alla porta, un quadro, appeso con la faccia contro il muro» (p. 123): il segno dell'assurdo o, se si vuole, di un rifiuto di ciò che è rappresentabile, o del passato e delle figure umane che lo hanno abitato.

Una porta immette in una cucina, ma di lì in nessun'altra parte; questo spazio chiuso è tutto l'universo del dramma: l'esterno non esiste.

Come in tanti racconti di fantascienza, è avvenuto «qualcosa» di misterioso (il dramma non lo dirà mai apertamente) che ha cancellato intorno a questo rifugio-carcere ogni forma di vita, anzi, la stessa natura come tale.

Il dramma sembra quindi inserirsi in quel filone di narrativa che qualcuno ha chiamato «letteratura della catastrofe»: «Fuori di qui

è la morte», dirà Hamm, il personaggio principale (p. 128). «La natura ci ha dimenticato»; e Clov, la sua controfigura, gli ribatterà: «Non c'è più natura» (p. 129).

In un lungo soliloquio in cui immagina di narrare un romanzo (romanzo che è, in realtà, una reinterpretazione della sua storia personale), Hamm dice agli immaginari ascoltatori: «Ma in che cosa sperate alla fin fine? Che la terra rinasca a primavera? Che i fiumi ridiventino pescosi? Che cada ancora la manna dal cielo per degli imbecilli come voi?» (p. 152).

E in un altro momento: «Se potessi trascinarvi fino al mare! Mi farei un guanciaie di sabbia e aspetterei la marea». Ma Clov lo interrompe implacabile: «Non c'è più marea» (p. 157).

Del resto, se Hamm e Clov stanno insieme pur detestandosi a morte, è solo perché «non c'è nessun altro posto» (p. 126); quel carcere è tutto quanto resta del mondo.

Hamm infatti chiama pomposamente «giro del mondo» il suo essere trascinato rasente i muri del rifugio: «Vecchio muro – dirà carezzandolo – al di là c'è... l'altro inferno! [...] Mattoni vuoti. E tutto vuoto!» (p. 137). E Clov, guardando col cannocchiale dal finestrino (raggiunto solo con una scaletta) segnala: «Zero... zero... e zero». E ad Hamm che gli domanda: «Niente all'orizzonte?», risponde esasperato: «Ma che cosa vuoi che ci sia all'orizzonte?».

– Le onde – insiste Hamm – come sono le onde?

– Le onde? Piombo.

– E il sole?

– Nulla. [...]

– Ma allora è già notte.

– No.

– Allora com'è?

– È grigio! Grigio! [...] Nero chiaro in tutto l'universo! (p. 140).

Insomma, «niente si muove, tutto è... zero! [...] Mortibus» (p. 139).

Del resto, insieme con la natura e lo spazio, è finito anche il tempo, pietrificato nell'immobilità più assoluta. Alla domanda del solito Hamm: «Che ora è?» risponde l'inalterabile Clov: «La stessa di sempre» (p. 125).

I personaggi

In questa atmosfera senza tempo e senza vita si muovono (ma si fa per dire: tre di essi sono del tutto immobili) solo quattro figure.

Il protagonista (e si potrebbe quasi dire l'unico personaggio, tanto gli altri sembrano, al suo confronto, solo controfigure) è naturalmente Hamm.

La condizione di prigionia e di chiusura che si rivela nell'ambiente raggiunge in lui il suo acme.

Hamm è un rudere umano. Inchiodato a una sedia a rotelle, egli è fisicamente in balia di Clov. Si muove solo nella misura in cui lo muove Clov; vede solo con gli occhi di Clov: dietro gli occhiali neri, i suoi occhi sono ciechi e completamente bianchi.

Il suo passato è fatto di ricordi incerti e rimossi, il suo presente di impotenza e di rassegnata attesa della fine.

Con tutto questo, egli rivela un carattere capriccioso e prepotente. Dalla sua sedia a rotelle è lui che comanda nel «rifugio», che del resto appartiene a lui; così come appartengono a lui, a titolo diverso, gli altri personaggi.

In particolare gli appartiene Clov che, da qualche cenno sparso qua e là nel dramma, sembra essere per lui una specie di figlio adottivo.

Clov lo ubbidisce e lo serve con malagrazia, legato al suo padrone da una specie di dipendenza psicologica, che esclude comunque qualsiasi forma di riconoscenza e di affetto.

Egli stesso si chiede più volte perché mai continui a ubbidirlo: «Fa' questo, fa' quello, e io lo faccio. Non mi rifiuto mai. Perché?» (p. 146).

«C'è una cosa che non riesco a capire. Perché ti obbedisco sempre. Me lo sai spiegare?» (p. 164).

In realtà una certa spiegazione c'è ed è di natura gretamente interessata: solo Hamm conosce la combinazione della serratura della dispensa che contiene il cibo di cui vivono. «Non ti darò più niente da mangiare» lo può minacciare Hamm. «Allora moriremo» risponde Clov (p. 126), ricordandogli che le loro situazioni sono in fondo identiche e indissolubilmente legate. Hanno bisogno l'uno dell'altro: Hamm di essere servito, Clov di avere il cibo.

«Perché non mi ammazzi?» gli chiede Hamm, quasi meravigliato lui stesso di tanta remissività. E Clov gli ricorda con cinismo: «Non conosco la combinazione della dispensa» (p. 127).

Del resto, essi hanno qualità e limiti complementari: per qualche misteriosa ragione Clov non può stare seduto, così come Hamm non può stare in piedi (p. 128).

La dipendenza vicendevole non esclude l'insopportabilità reciproca e l'odio vero e proprio: «Se potessi ammazzarlo – arriva a dire Clov – morirei contento» (p. 138).

Del resto il rapporto tra i due non è paritario. Clov dipende da Hamm come se fosse una sua creatura; non ha nessuna vera iniziativa o autonomia interiore. La sua andatura rigida e vacillante, i movimenti goffi, le risate ripetute senza apparente motivo gli danno l'apparenza di un burattino o di un robot, cioè di un uomo senz'anima, una finzione di uomo. Lui stesso si paragona a un burattino: al suo padrone che, infastidito dei suoi movimenti senza senso, gli chiede cosa stia facendo, egli risponde soltanto: «Il ballo dei burattini» (p. 162).

E tuttavia egli è alla ricerca di una sua autonomia interiore, di una sua anima, e questa ricerca costituisce uno dei fili conduttori del dramma.

L'incombere della fine di tutto renderà sempre meno convenienti per Clov la sua dipendenza da Hamm e allenerà gradualmente i suoi legami col rifugio. Alla fine sembrerà perfino trovare il coraggio di andarsene (diciamo sembrerà perché in realtà il dramma lascia quest'ultima unica svolta conclusiva avvolta nel dubbio), a costo di far precipitare la fine di Hamm.

Del resto il dramma non dice se la fuga di Clov equivale a un ritorno alla realtà del mondo, scomparso solo nell'allucinazione dei reclusi, o un disperato affrettarsi verso il nulla. Se fuori dal rifugio il mondo esiste ancora o se sia veramente scomparso, è lasciato alla libera interpretazione dello spettatore.

Il dramma non offre dati «oggettivi» per avallare l'una o l'altra alternativa. Come dire che tocca a ogni singolo uomo scegliere tra l'uscire dal rifugio del proprio Io e cercare il senso nella trascendenza o rinchiudersi dentro, prigionieri dell'assurdo, per attendere, senza illusioni, la fine inevitabile e vicina.

Diversa, e ancora più miserabile e insignificante di quella di Clov, è la situazione degli altri due personaggi.

Si tratta di Nagg e Nell, i vecchi genitori di Hamm, che un lontano incidente stradale ha privato delle gambe. Nella loro situazione, l'assurdo del teatro di Beckett raggiunge l'acme: essi vivono depositi su un fondo di sabbia, dentro a bidoni della spazzatura, da cui emergono a tratti per poche, povere battute o per fare da spettatori infastiditi delle recitazioni di Hamm.

Per parte loro sembrano legati da un affetto sincero: il loro rapporto, le loro memorie di un passato lontano e diverso sono l'unica traccia di realtà veramente «umana» di tutto il dramma.

Ma essi sono totalmente in balia di Clov e soprattutto di Hamm, che prova nei loro confronti solo rancore e fastidio: «Il mio regno per un netturbino – grida a un certo punto Hamm a Clov –, Levami dai piedi quelle immondizie! Buttale in mare» (p. 136); e il riferimento è naturalmente ai due sventurati.

Il fatto è che Hamm detesta l'esistenza e rimprovera ai genitori di averlo messo al mondo: «Maiale! Perché mi hai fatto?» domanda Hamm al padre. «Non potevo saperlo [...] che saresti stato tu» gli risponde Nagg (p. 150), confessando la radicale impotenza e ignoranza dell'uomo nei confronti del futuro che le sue stesse scelte vengono creando.

La situazione

Si deve parlare di situazione, piuttosto che di trama o di azione, proprio perché tutto quanto avviene nel dramma non ha altro scopo che delineare una «situazione» che non può più cambiare, il cui esito, se di esito si può parlare, è talmente scontato da potersi dire già facente parte della situazione stessa.

La situazione fondamentale del dramma è anzitutto una situazione di «decrepitezza». L'aggettivo «vecchio» ritorna con una certa frequenza tra le righe dell'opera: vecchio è il lenzuolo che copre i bidoni di Nagg e di Nell, e quello che ripara Hamm durante il suo sonno; vecchio è il muro della casa, vecchio il fazzoletto («lo straccio» o «il cencio») con cui egli si deterge la fronte e si pulisce gli occhiali.

Vecchi sono i personaggi, vecchia e incancrenita è la situazione di isolamento e di reclusione in cui vivono; vecchio e scontato l'esito del dramma: «Vecchio finale di partita – come dice Hamm – finito di perdere» (p. 169).

La distanza cronologica (ed esistenziale) che separa la situazione presente da un passato diverso che non può più tornare emerge a tratti, in una espressione piena di rammarico: «Una volta!»: «Una volta mi volevi bene», dice Hamm a Clov, che gli risponde appunto: «Una volta» (p. 126).

«Anche noi eravamo carini... una volta – dice ancora Clov –. È raro che non si sia stati carini... Una volta» (p. 146).

«Una volta era segatura», dice Nagg a Nell, riferendosi a ciò che riempie il fondo del bidone in cui sono prigionieri. «E adesso è sabbia», risponde Nell (p. 132).

«Ieri mi hai grattato proprio in quel punto», dice Nagg, chiedendo alla sua compagna un favore, di cui essa ormai non pare più capace; e Nell: «Ah, ieri» (p. 134).

E il loro dialogo va avanti sulla vena del rimpianto di un passato lontanissimo, quasi incredibile:

– Riesci a crederci?

– A che cosa?

– Che siamo andati in barca sul lago di Como. Un pomeriggio di aprile.

– Ci eravamo fidanzati il giorno prima.

– Fidanzati! (p. 134).

La decrepitezza è solo il segnale della fine imminente e inevitabile. Non sarà una fine violenta, ma di graduale consunzione. La sola vera azione presente nel dramma è quella del «finire»: si comincia a finire quando si comincia ad esistere e non si capisce perché questo finire sia così interminabile: «La fine è nel principio. Eppure si continua» (p. 161).

Già le prime parole del dramma sono un annuncio della fine, della fine di tutto, della fine del finire: «Finita, è finita – dice Clov, dopo aver guardato dalle finestrelle, alte sulle pareti – sia per finire, sia forse per finire. I chicchi si aggiungono ai chicchi, a uno a uno, e un giorno, all'improvviso, c'è un mucchio, un piccolo mucchio» (p. 124).

Anche le prime parole di Hamm contengono una invocazione della fine: «Basta, è ora di farla finita anche nel rifugio» (p. 125); fuori è già finito tutto da un pezzo.

Stanno finendo per sempre, una alla volta, le riserve di cibo, di medicine, di oggetti d'uso degli abitanti del rifugio: «Non c'è più pappa – dice Hamm al padre –. Non avrai mai più della pappa (p. 128).

Ma poco dopo sarà lui a sentirsi dire da Clov: «Non c'è più calmanete. Non avrai più un calmanete». «Ma la scafoletta rotonda era piena», egli obietta; e Clov, implacabile come sempre: «Sì, ma adesso è vuota» (p. 162).

Del resto sia Hamm che Clov sono stanchi di vivere una vita che è solo un lento finire: «Ti do la combinazione della credenza – promette Hamm a Clov – se giuri di liquidarmi» (p. 143).

«Non pensi che sia durato abbastanza?... Questo... queste cose...?», e Clov: «L'ho sempre pensato» (p. 147).

Nella assoluta ripetitività e nella chiusura totale che caratterizza l'angusto mondo del «rifugio», la morte è l'unica novità possibile, l'unica via di uscita:

- Non ne hai abbastanza tu? - chiede Hamm a Clov.
- Ma da sempre. Tu no?
- Allora non c'è ragione che le cose cambino.
- Possono sempre finire! (p. 126).

Gli abitanti del rifugio non temono la morte; rivelano anzi una specie di oscura passione per tutto quanto la evoca o la anticipa; li affascina l'idea della immobilità finale di tutto, del silenzio definitivo della morte finale: «Io amo l'ordine - dice Clov - è il mio sogno. Un mondo in cui tutto sia silenzioso e immobile e ogni cosa al suo posto estremo, sotto la polvere estrema (p. 155).

Essi temono addirittura la vita; vorrebbero sterminarne ogni impossibile ritorno. Hamm ad esempio arriva a supplicare Clov di uccidere l'ultima pulce, l'ultimo topo: potrebbero ridare origine a un nuovo ciclo evolutivo, a una nuova umanità (pp. 141 e 153).

E quando Clov crede di avere scorto, fuori dal rifugio, un bambino (in una allucinazione che pare oscuramente rievocare la sua situazione originaria di abbandono, da cui lo strappò l'adozione di Hamm), Clov stesso lo vorrebbe uccidere e a Hamm che, incredulo, gli dice di lasciar perdere, risponde: «Lasciar perdere? Un procreatore in potenza?» (p. 167).

Una certa stanchezza di vivere, di perdurare sembra dunque pesare su tutte le cose: la morte incombe sull'universo intero: «S'è rotto il filo, siamo rotti noi. Tra poco si rompe tutto. Non ci sarà più voce» (p. 150).

In quella casa è concentrata tutta l'entropia del cosmo; proprio perché ultimo rifugio della vita, essa è per eccellenza il regno della morte:

- Tutta la casa puzza di cadavere.
- Tutto l'universo (p. 148).

Del resto da questo penoso incombere della morte non libera neppure l'esito finale, che non è la morte ma il continuare a morire.

Lo stesso Clov, che pure alla fine sembra trovare il coraggio di andarsene, non è illuminato in questo suo progetto da nessuna speranza di vita; anzi, sembra vedere nella sua fuga solo il coraggio estremo di una eutanasia sempre desiderata e mai osata: «Io mi dico... qualche volta, Clov, bisogna che tu riesca a soffrire meglio di così, se vuoi che si stanchino di punirti... un giorno. Mi dico... qualche volta, Clov, bisogna che tu sia presente meglio di così, se vuoi che ti lascino partire... un giorno. Ma mi sento troppo vecchio e troppo lontano, per poter formare nuove abitudini. Bene e allora non finirà mai, non partirò proprio mai. (Pausa) Poi un giorno all'improvviso, ecco che finisce, che cambia [...]. Apro la porta del capannone e me ne vado. Sono talmente curvo che vedo solo i miei piedi, se apro gli occhi, e tra le gambe un po' di polvere nerasta. Mi dico che la terra si è spenta, benché io non l'abbia mai vista accesa. [...] Quando cadrò, piangerò di gioia» (p. 169).

Del resto, nulla nel dramma ci dice che, alla fine, la tragedia di questo finire si chiuda veramente, fosse pure soltanto per Clov, con la fuga e con la morte.

Hamm, prigioniero della sua immobilità, fisicamente visibile nella sedia a rotelle, sembra declamare la sua fine: «Reclamavi la sera, ed eccola che scende. (Pausa). Mica male. (Pausa). E poi? (Pausa). Attimi nulli, sempre nulli, ma che fanno il conto, che fanno che il conto torni, che la storia si chiuda» (p. 170).

Ma poi riprende a narrare la sua storia, a ripetere i suoi gesti usuali, mentre Clov resta immobile sulla porta, vestito come per una partenza, che però il calare del sipario impedisce di sapere se sarà attuata davvero.

Il nichilismo metafisico e religioso

Il dramma da sé solo non permette di sapere se la visione del mondo espressa dai protagonisti sia quella propria dell'autore,

oppure sia soltanto una rappresentazione poetica della temperie culturale del mondo in cui egli vive. Certo essa è ispirata al nichilismo più radicale e sconsolante.

Il nulla, lo «zero», la morte di tutto che assediavano il «rifugio» e penetrano fino nel corpo e nell'anima dei suoi abitanti ne sono solo il simbolo.

Nessuno dei personaggi crede che ci sia, nel mondo in cui vivono, qualcosa che giustifichi il loro vivere e dia senso al loro morire.

Che cosa essi pensino del mondo in genere lo dice Nagg a Nell con la stupida barzelletta del sarto inglese. Un suo cliente, spazientito per le infinite lungaggini con cui egli stava trascinando la confezione di un paio di pantaloni sbotta: «... Ma dove andiamo a finire? È una cosa indecente alla fin fine. In sei giorni Dio, ha capito, in sei giorni Dio ha fatto il mondo? Proprio così caro Signore, il mondo! E lei non è stato capace di fare un paio di pantaloni in tre mesi!». E il sarto scandalizzato: «Ma Milordi! Ma Milordi! Guardi il mondo – risponde con un gesto di disprezzo e di disugusto – e guardi – e qui un gesto amorevole e di orgoglio – ... i miei pantaloni» (p. 135).

Deluso dal presente l'uomo è portato a rifugiarsi nel futuro, a sperare in una vita diversa, ma lo scorrere del tempo sempre uguale delude regolarmente questa speranza: «Un istante dopo l'altro, pluf, pluf, come i chicchi di miglio di... di quel vecchio greco, e tutta la vita uno aspetta che questo gli fornisca la vita» (p. 161).

Nessuno dei personaggi crede che le cose potranno migliorare nel futuro: «Tu credi nella vita futura?» chiede Clov a Hamm, con una domanda evidentemente retorica. «La mia lo è sempre stata», è la risposta sconcertante di Hamm (p. 150). Il futuro sarà solo la continuazione del passato.

Naturalmente questa totale chiusura sul futuro porta con sé l'assenza di significato per lo stesso presente, rende assurda tutta l'esistenza umana: «Non potrà darsi che noi... che noi... si abbia un qualche significato?» chiede Hamm. È evidentemente una eventualità lontana, ma forse si potrebbe non escludere. Clov,

però, non ha dubbi in proposito: «Un significato! Noi un significato! Ah, questa è buona!» (p. 141).

Del resto lo stesso Hamm, che pure insiste nel suo dubbio («E dire che tutto questo non sarà forse stato invano!») rifugge spaventato dall'idea di una nuova umanità e supplica Clov di impedire in radice la genesi. E quando Clov lo colpisce al capo con un cane di pezza (cani veri non ne esistono più!), lo supplica con infinita amarezza di ucciderlo: «Se devi colpirmi, colpiscimi con la mazza. O con il rampino, anzi colpiscimi col rampino. Non con il cane!» (p. 165).

Ma la diffusa non serietà di tutto il discorso impedisce di capire fino a che punto sia sincero Hamm nel suo desiderio di morire. Un filo di speranza sembra sostenerlo, quasi come una residua energia biologica, in una rassegnata volontà di vivere: «Qui noi siamo in un buco. Ma dietro la montagna? Eh? Se fosse ancora verde? Floral! Pomonal! Cererel! Forse non avrai bisogno di andare lontano!» (p. 144).

La povertà morale: i personaggi secondari

A quello che potremmo chiamare il nichilismo metafisico, corrisponde una altrettanto radicale negatività morale.

Un mondo senza trascendenza, senza speranza e senza significati è anche un mondo senza valori etici, un mondo in cui l'impegno morale sarebbe sprecato.

Non vale la pena cercare di essere seri, retti, generosi, leali, quando non ha senso vivere.

Non ci può essere vero confine tra il bene e il male, dove manca il senso.

In maniera diversa, Hamm come Clov e lo stesso Nagg sono segnati da una profonda povertà morale.

In Clov, il negativo morale che emerge sullo sfondo della sua visione cinica della vita è essenzialmente costituito dalla viltà.

Ne è prova la sua prigionia nel «rifugio», simbolo a sua volta della sua incapacità di uscire dal cerchio ristretto delle sue abitu-

dini, dagli stereotipi del suo comportamento e dalla sua dipendenza, gretamente opportunistica e rassegnatamente calcolata, da Hamm.

Da una intera vita egli cerca invano di ribellarsi, di affermare la sua dignità, magari fuggendo incontro al nulla esterno, senza avere mai il coraggio di trasformare la velleità in decisione.

La rinuncia alla propria indipendenza e dignità personale equivale a una rinuncia a vivere, è una specie di suicidio dello spirito: l'andatura da burattino o da robot lo rende anche esternamente visibile.

La servitù di Clov comporta una vera dimissione delle sue responsabilità morali: in forza della sua dipendenza da Hamm egli diventa complice e strumento, senza mostrare alcuna apparente ripugnanza, dei maltrattamenti di Nagg e di Nell da parte di Hamm.

È lui a eseguire di fatto l'ordine di rinchiuderli nei loro bidoni, ogni volta che disturbano il suo padrone (pp. 128-129 e 136).

Chiamato a constatare la morte di Nell e il pianto sommesso di Nagg, non mostra la più piccola emozione o rinascimento: un servo non deve avere sentimenti.

La sua servitù d'altronde non nasce dalla gratitudine o dalla devozione per Hamm che bene lo ha allevato: egli lo ucciderebbe volentieri e lo abbandonerebbe senza rimpianti, se solo ne avesse il coraggio materiale.

Invano Hamm cerca di spremergli, almeno alla fine, qualche parola di addio affettuoso:

- Non verrai a dirmi addio?
- Oh, non credo - gli risponde Clov.
- E ancora:
- Prima di partire dimmi qualcosa.
- Non c'è niente da dire [...].
- Qualcosa che venga dal cuore.
- Dal mio cuore! - conclude Clov con aria di scherno (p. 169).

Hamm lo supplicherà che, prima di partire, lo copra per un'ultima volta col suo vecchio lenzuolo; ma Clov rifiuterà, senza parole, quest'ultimo favore.

E Hamm, che per parte sua lo degni di un identico odio, gli pre-dice (e il testo precisa: «con voluttà») una decrepitezza ancora più amara e abbandonata della sua: «Un giorno sarai cieco come me. Sarai seduto in qualche luogo, un piccolo pieno perduto nel vuoto, per sempre, nel buio. Come me. Un giorno dirai a te stesso, Sono stanco, vado a sedermi, e andrai a sederti. Poi dirai a te stesso, Ho fame, ora mi alzo e mi preparo da mangiare. [...] Ma non ti alzerai e non ti preparerai da mangiare. Guarderai il muro per un poco, poi dirai a te stesso, Ora chiuderò gli occhi, forse dormirò un poco, dopo andrà meglio, e li chiuderai. E quando li riaprirai il muro non ci sarà più. Intorno a te ci sarà il vuoto infinito, [...] e sarai come un sassolino nella steppa. Sì, un giorno saprai cosa vuol dire, sarai come me, solo che tu non avrai nessuno, perché tu non hai avuto pietà di nessuno e non ci sarà più nessuno di cui aver pietà» (p. 143).

Anche Nagg rivela nel suo passato di padre durezza e insensibilità insospettite, di cui non mostra alcun pentimento: egli ricorda, quasi con fierezza, quanta dipendenza aveva Hamm nei suoi confronti quando era bambino, ma anche l'abbandono e la solitudine in cui egoisticamente lo lasciava, e arriva ad augurarsi che Hamm possa sperimentare di nuovo la stessa disperata sensazione di abbandono: «Chi invocavi di notte, quando eri piccolo piccolo e avevi paura? Tua madre? No. Me. Ti lasciavamo piangere. Poi ti abbiamo allontanato per poter dormire. [...] Spero che verrà un giorno in cui avrai veramente bisogno che io ti ascolti, e il bisogno di sentire la mia voce, una voce. Sì spero di vivere fino a quel giorno, per sentirmi invocare da te come quando eri piccolo piccolo, e avevi paura della notte, e io ero la tua sola speranza» (p. 154).

La povertà morale: il protagonista

Ma tutta la negatività etica del dramma è in qualche modo concentrata nel suo personaggio principale, Hamm.

Essa consiste essenzialmente in una forma di egocentrismo infantile che lo chiude in se stesso e lo porta sistematicamente a immaginarsi al centro del mondo, e gli impedisce di vedere negli altri delle persone, capaci di sofferenza e portatori di diritti.

Questo egocentrismo trova la sua espressione simbolica nell'ossessione di stare, con la sua sedia a rotelle, al centro preciso della stanza, che (non si capisce bene se solo nella sua allucinazione o anche nella realtà) è tutto il mondo: «Fammi fare il giro del mondo! Rasente i muri. Poi riportami al centro. È bene al centro che stavo no? Sicuro che sono al centro?... Mettimi bene in centro! Bene in centro!» (p. 138).

Il mondo intero sembra esistere solo per lui; anzi, solo perché lui lo fa esistere; le parole: «A me la mossal!» con cui inizia e finisce il dramma hanno anche questo significato (pp. 124, 160 e 169).

«Lontano da me è la morte», proclama orgogliosamente (p. 161). «Sono stato io a farli da padre» rinfaccia a Clov (p. 144).

Perfino il cane di pezza che gli ha fabbricato Clov deve stare davanti a lui in «atteggiamento diplorazione» (p. 155). E quando Clov, esasperato, a un certo punto gli chiede: «A che servo io?», gli risponde irridendo: «A darmi la battuta» (p. 145).

Pieno di sé, si abbandona facilmente al gusto della declamazione, oppure, giocando a fare il romanziere, inventa e racconta enfaticamente una storia (quella della lontana adozione di Clov bambino?) che ha tutta l'aria di una autobiografia giustificativa (pp. 150, 153, 160, 170), pretendendo che Nagg si svegli, emerga dal suo bidone e lo stia ad ascoltare (p. 149).

Del resto nulla gli importa veramente al di fuori di se stesso: «Me ne frego dell'universo!» (p. 148).

Gli altri esistono solo per servirlo, ascoltarlo, implorarlo e farlo sentire importante e decisivo. Di qui la capricciosità dei suoi comandi, puro esercizio di autorità arbitraria: a Clov, che pure gli assicura che non vale la pena di aprire la finestra (e lui stesso sa benissimo che non c'è proprio più nulla da vedere o da sentire) risponde imperiosamente: «Allora aprila!» (pp. 158-159).

Di qui la sua durezza di cuore: Clov gli ricorda ripetutamente quante volte in passato ha rifiutato agli altri ciò che pure avrebbe potuto dare, solo che avesse voluto: «Quando c'erano ancora delle biciclette, ho pianto per averne una. Mi sono trascinato ai tuoi piedi. Tu mi hai mandato al diavolo. Adesso non ce ne sono più!» (p. 127). Come dire che ogni concreta occasione di bene si presenta una sola volta nella vita.

E Hamm è costretto a riconoscere: «Ti ho fatto soffrire troppo!» (p. 127).

Del resto, la stessa grettezza d'animo egli aveva usato altre volte in passato. Quando Hamm asserisce di non avere colpe per quanto si è verificato, di non sapere che cosa sia avvenuto, che tutto è successo senza di lui, anzi che egli è «sempre stato assente», che non c'è mai stato (p. 163), Clov gli contesta appunto il suo comportamento egoistico del passato e afferma l'esistenza di un legame oggettivo di responsabilità tra questo egoismo e gli eventi di cui tutti sono vittime: «Quando mamma Pegg ti chiedeva dell'olio per la sua lampada e tu la mandavi al diavolo, lo sapevi benissimo quel che succedeva no? Lo sai di che è morta mamma Pegg? Di oscurità». «Non ne avevo» si scusa Hamm. Ma Clov ribatte: «Non è vero, ne avevi!» (p. 164).

Lo stesso Hamm è ormai lucidamente consapevole del suo egoismo e della sua insensibilità. Frammenti di ricordi amari, che egli cerca invano di tacitare, affiorano alla sua memoria: «Tutti quelli che avrei potuto aiutare. Aiutare! Salvare. Salvare! Uscivano da tutti gli angoli. (Pausa. Con violenza). Ma riflettete, riflettete, ormai siete al mondo, non c'è più rimedio. Andatevene e amatevi! Leccatevi gli uni con gli altri!» (p. 160).

Eppure egli cerca ancora delle giustificazioni: se lui è stato impietoso è perché la vita non consente pietà; nessuno lo è stato con lui: «Forse che sono stato mai perdonato io?» (p. 166)

Come tutti gli egoisti non manca di autocommiserarsi; il suo dolore non può essere paragonato a quello degli altri: «S'è mai... (sbadigli) ... mai visto un dolore più alto del mio? Può darsi. Nei tempi andati. Ma oggi? Mio padre? Mia madre? Il mio... cane? Oh,

certo non dico che non soffrano, per quel tanto che degli esseri simili possono soffrire. Ma si può dire che le nostre sofferenze si equivalgano? Può darsi. No, tutto è a... (sbadigli) ... assoluto, (con orgoglio) più si è grandi più si è pieni. E più si è vuoti» (p. 125).

Il nichilismo come riflesso della povertà morale

Così il cerchio si chiude: la morte del mondo esteriore fa da cornice all'assissima morale di questo singolare personaggio e di quei ruderi umani che gli stanno intorno. La miseria interiore si proietta al di fuori dell'uomo, come un contagio che appesta il mondo, diventa lebbra dell'universo.

Ma qual è la direzione di questo dinamismo di morte? Dalle persone al loro mondo, o dal mondo alle persone? L'uomo vede il mondo sprofondare nel nulla e nell'assurdo perché lo guarda dall'abisso della sua miseria morale, oppure egli può scaricare le sue responsabilità sull'oggettivo nonsenso dell'universo, in cui si trova a dover vivere?

In altre parole: il mondo attorno al «rifugio» è davvero finito, oppure la fine del mondo esteriore è soltanto il riflesso allucinatorio della morte interiore dei personaggi del dramma?

L'assurdo e il nonsenso sono davvero presenti nel mondo, come realtà indipendenti dalla libertà umana, di fronte alle quali l'uomo è solo costretto dall'evidenza delle cose a pronunciare quel «Non vale la pena» che mette a tacere i suoi rimorsi? Oppure assurdo e nonsenso sono solo una razionalizzazione asfittica e disperata della cattiva coscienza di una cultura e di una società fondamentalmente immorali?

Non è così facile sapere se le filosofie negativistiche di cui si compiacciono tanti settori della nostra cultura debbano essere viste come una interpretazione fedele della realtà del mondo, tale da giustificare il cinismo e il disimpegno morale, oppure siano solo il prodotto di questo stesso cinismo e di questo disimpegno collettivo.

Tutta l'opera di Beckett sottende in maniera più o meno esplicita e consapevole questo interrogativo. E come in *Aspettando Godot*, anche in questa pièce l'autore non nasconde i risvolti religiosi del problema.

Perché l'esistenza o meno di un Dio che viene incontro alla ricerca di senso dell'uomo è proprio il discriminante tra un mondo sensato, in cui vale la pena di impegnarsi per il bene morale, e un mondo assurdo che giustifica ogni disimpegno e ogni viltà.

In un passo memorabile, i nostri poveri eroi negativi cercano insieme di pregare. E Hamm a proporre imperativamente: «Preghiamo Dio». Ognuno degli altri mette avanti un suo diversivo: Clov deve sterminare l'ultimo topo della sua cucina; Nagg vuole subito il suo confetto. È evidente che non li allietta l'idea della preghiera. Ma Hamm si impone: «Prima Dio. Pronti?... Silenzio! In silenzio! Un po' di contegno! Su, cominciamo». Ma nessuno dei tre riesce a cominciare. Ed è ancora Hamm a perdere per primo la pazienza: «Che carogna! Non esiste». Ma Clov lo corregge: «Non ancora» (p. 153).

Come a dire: non esiste ancora, perché ancora non riusciamo a rivolgerci a lui. E rimane l'interrogativo: l'empietà della cultura secolare è una prova oggettiva contro l'esistenza di Dio o soltanto il sintomo dell'incapacità di una particolare cultura di aprirsi al trascendente? Non riusciamo a pregare, quindi Dio non esiste? Oppure: non vogliamo che Dio esista, e perciò non riusciamo a pregarlo?

È, in termini specificamente religiosi, l'interrogativo visto sopra in termini metafisici.

L'autore non si impegna in una risposta esplicita, ma una indicazione significativa ce la dà.

Ed è naturalmente Hamm ad offrircela, quando ricorda la figura di un suo amico pazzo che, nella sua follia, è riuscito a creare lo stesso mondo finito che ora circonda i nostri personaggi, pentrandosi fin dentro il loro «rifugio»: «Ho conosciuto un pazzo che credeva che la fine del mondo ci fosse già stata. Dipingeva. Gli volevo bene. Andavo a trovarlo al manicomio. Lo prendevo per

la mano e lo tiravo davanti alla finestra. Ma guarda là! Là. Tutto quel grano che spunta! E là! Guarda! Le vele dei pescherecci! Tutta quella bellezza! Lui liberava la mano e tornava al suo angolo. Spaventato. Aveva visto soltanto ceneri. Lui solo era sopravvissuto. Dimenticato. Sembra che questi casi non siano... non fossero... così rari» (p. 147).

Dunque l'assurdità del mondo sarebbe il prodotto di una pazzia.

E da tutto il dramma appare chiaro che, se una simile pazzia esiste, essa è generata, come ogni altra pazzia, da un rinchiuersi in sé stessi, che ha l'intima sostanza di una negatività morale, almeno oggettiva.

Coiui che si chiude agli altri, alle loro sofferenze, all'amore e alla solidarietà è il pazzo che, di tutto il grano, il verde, la bellezza del mondo, vede solo ceneri. E si considera un sopravvissuto in attesa della fine.

VI

Intermezzo.

Dall'amore può nascere la felicità

Teatro dell'assurdo e nichilismo spirituale

Leggere in chiave direttamente religiosa l'opera drammatica di Beckett potrebbe parere facile: riferimenti, almeno nominali, a Dio e al mondo del sacro, soprattutto cristiano, non sono infrequenti nella sua opera a cominciare dal titolo e dalla strutturazione di *Aspettando Godot*.

Ancora più frequente è il ricorrere di simboli che, in qualche modo, rimandano al vissuto religioso.

Ma il contesto concreto in cui sono inseriti questi riferimenti nominali e utilizzati questi simboli conferisce loro una particolare ambiguità: non è quasi mai chiaro fino a che punto questi riferimenti si sottraggono al gusto dissacratorio, al denudamento di tutti i simulacri e alla smentita di tutte le speranze e di tutte le attese di riscatto che attraversano da cima a fondo l'opera di Beckett.

Egli stesso ha messo in guardia contro il rischio di attribuire troppa importanza a questi riferimenti più o meno espliciti al divino, per quanto invitanti possano sembrare.

La condizione umana, come si rivela nei suoi drammi, non è solo miserabile in se stessa, nel suo presente e nella memoria del suo passato, è ancora più miserabile nelle sue prospettive di futuro.

Non ha sbocchi su nulla: Godot è atteso invano da sempre; la fine del nostro vecchio mondo – una fine lenta, per consunzione e asfissia – incombe sul personaggio di *Finale di partita* e, ancora di più, per contrasto paradossale col titolo, su quelli di *Giorni felici*.