

www.samuelbeckett.it materiali

Antonella Goi (Brescia, 1971) si è laureata con lode in Lingue e Letterature Straniere (Facoltà di Magistero dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia) nel 1997 (il 22 dicembre, anniversario della morte di Samuel Beckett). La sua tesi verteva proprio su Beckett e si intitolava «La questione dei valori nell'opera teatrale di Samuel Beckett». Da quella tesi è stato estratto il breve saggio che qui proponiamo, vincitore dell'edizione 2003 del Premio Letterario "Nuove Lettere" dell'Istituto Italiano di Cultura di Napoli (sez. saggistica inedita). Il testo può essere diffuso e citato liberamente a patto che si riporti sempre il nome dell'autrice.

SPUNTI PER UNO STUDIO DEL SIMBOLISMO LINGUISTICO IN *FIN DE PARTIE*

di Antonella Goi

Per arrivare a capire la complessità del simbolismo linguistico di *Fin de partie* (1956), è opportuno riferirsi brevemente a quello che caratterizza una *pièce* di pochi anni anteriore, indubbiamente la più famosa fra le opere di Beckett: *En attendant Godot* (1948-49). Esaminiamo, quindi, in primo luogo, *En attendant Godot* da questo punto di vista.

Il testo di *En attendant Godot* rivela un carattere simbolico non soltanto sul piano strettamente linguistico ma nella sua stessa struttura: l'andamento è ciclico, basato sulla deliberata ripetizione di elementi verbali e non verbali (parole, frasi, interi discorsi, atteggiamenti, gesti, situazioni, specularità quasi perfetta degli stessi due atti); è appunto tale ripetizione che, pur in assenza dei costituenti tradizionali della tensione drammatica (intreccio ben definito, spessore psicologico dei personaggi, forza esplicativa dei dialoghi), fornisce coesione all'opera. Se è vero, infatti, che, non esistendo un'azione vera e propria, il *pathos* diminuisce progressivamente fino alla stasi fisica e spirituale¹, è anche vero che l'uso *ripetuto* di particolari per quanto minimi (cioè la ripresentazione continua di tale stasi) crea poco a poco un ritmo regolare diventando

¹ Si vedano le battute finali, assolutamente uguali, di entrambi gli atti, e le relative indicazioni di regia: il sipario cala sui due protagonisti che, pur avendo deciso di andarsene, esasperati dalla noia della vana attesa di Godot, rimangono immobili ed in silenzio sulla scena.

esso stesso una fonte di *pathos*, elemento determinante per l'architettura interna di un testo teatrale:

[Godot] *may not be constructed along traditional lines [...] but it has a firm structure, albeit of a different kind, a structure based on repetition [...] and on the exact balancing of variable elements [...] The entire movement of the play, therefore, depends on balance.*²

Il ricorrere periodico di componenti linguistiche, sceniche, tematiche viene così a caratterizzare *Godot* come una sorta di grande leitmotiv pluridimensionale:

*Il s'agit, comme en musique, de la réapparition d'un thème, le thème étant ici représenté par toute la pièce.*³

A seguito di un'analisi più approfondita, si capisce però che la ciclicità con la quale le varie parti costitutive di *Godot* si ripresentano, intrecciandosi continuamente in modo solo apparentemente casuale, è molto più che un brillante artificio drammatico concernente la forma: il fatto, cioè, che la *pièce* «*does not definitely end*»⁴, che «*la situation finale nous ramène circulairement à la situation initiale*»⁵, non è soltanto «*un simple élément architectural placé hors du champ de la signification*»⁶ ma possiede anche un profondo valore *semantico*, volendo lasciar intendere che è la vita stessa a non avere sostanza, a non apparire altro, in ultima istanza, se non «*un éternel retour absurde et sans solution*»⁷, tanto più incomprensibile in questa sua naturale illogicità quanto più ci si sforza di darne ragione!

Godot, in altri termini, procede inevitabilmente in modo circolare, in quanto mette in scena non una storia, cioè una successione di fatti in evoluzione, ma una condizione universale, propria dell'uomo nella sua essenza, e, come tale, destinata a ricomparire eternamente, di pari passo all'eterno ricomparire dell'uomo, in una sorta di amaro seguito di corsi e ricorsi esistenziali.

² J. FLETCHER - J. SPURLING, *Beckett, A Study of His Plays*, Eyre Methuen, London, 1972, p. 65: «Pur non essendo costruito sulla base di canoni drammatici tradizionali, *Godot* ha una struttura solida, benché di diverso tipo, fondata sulla ripetizione e sul perfetto equilibrarsi l'un l'altro di elementi varî [...] Il movimento dell'intera opera, dunque, si basa sull'equilibrio.»

³ E. JACQUART, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974, p. 178: «Si tratta, come nella musica, della riapparizione di un tema, che in questo caso è rappresentato da tutta la *pièce*.»

⁴ R. POUNTNEY- N. ZURBRUGG, *Notes on Waiting for Godot*, Longman York Press, Harlow, 1972, p. 56: «non finisca mai del tutto»

⁵ JACQUART, op. cit., p. 155: «la situazione finale ci riporti circolarmente alla situazione iniziale»

⁶ *Ibi*, p. 178: «un semplice elemento d'architettura estraneo al campo del significato»

⁷ *Ibidem*: «un eterno ritorno, assurdo e senza soluzioni»

In scena c'è la rappresentazione dell'identità Essere=Incomprensibile, che è tale *qualunque cosa si voglia intendere per «Essere»*, e tutto, forma e contenuto, concorre a questa rappresentazione!

Ecco perché, scrive Emmanuel Jacquart in uno studio sugli esponenti del cosiddetto Teatro dell'Assurdo e sul loro retroterra culturale (1972)⁸, Beckett si rivela estremamente coinvolgente pur dando voce al fallimento, ossia alle conseguenze, tutt'altro che edificanti, della presa di coscienza di una simile identità:

*Sartre et Camus se bornaient à disserter sur l'absurde tout en conservant la forme dramatique traditionnelle [mentre lo stile Beckett, nel quale] la forme épouse le fond et constitue avec lui un tout indissociable, [...], nous en donne la sensation physique.*⁹

Come è per *Godot*, anche *Fin de partie* ha una struttura basata sulla ripetizione ciclica di numerosi particolari di varia natura, i quali lasciano intuire significati simbolici proprio se analizzati alla luce del loro ripetersi. Un esempio: durante il primo scambio di battute con Clov, Hamm chiede a quest'ultimo di portargli il calmante che è solito prendere contro il dolore causatogli dai molteplici acciacchi:

HAMM: *Ce n'est pas l'heure de mon calmant?*

CLOV: *Non.*¹⁰

La sequenza si ripete poche battute dopo e ricorre poi altre tre volte in termini molto simili; quando compare per l'ultima volta, la risposta di Clov è finalmente affermativa. La gioia di Hamm, però, si spegne immediatamente alla notizia che i calmanti sono finiti:

HAMM: *Ce n'est pas l'heure de mon calmant?*

CLOV: *Si.*

HAMM: *Ah! Enfin! Donne vite!*

CLOV: *Il n'y a plus de calmant.*

Un temps.

HAMM (épouventé): *Mon...! (Un temps.) Plus de calmant!*

CLOV: *Plus de calmant. Tu n'auras jamais plus de calmant.*

⁸ Vedi nota 3.

⁹ JACQUART, op. cit., p. 179: «Sartre e Camus si limitavano a dissertare dell'assurdo mantenendo la forma drammatica tradizionale, mentre lo stile di Beckett, nel quale la forma sposa il contenuto e costituisce con esso un tutto inscindibile, ce ne dà la sensazione fisica.»

¹⁰ S. BECKETT, *Fin de partie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957, p. 21: HAMM: Non è ora del mio calmante? // CLOV: No.

[...]

HAMM (bas) : *Qu'est-ce que je vais faire? (Un temps. Hurlant.)*

*Qu'est-ce que je vais faire?*¹¹

Quest'ultimo episodio, indicativo di per sé soltanto dell'amarezza di Hamm per il protrarsi delle sue infermità, acquista un peso di gran lunga maggiore se lo si considera in una progressione di altri momenti di conversazione fra Hamm e Clov ugualmente segnati dalla constatazione di piccole perdite: Hamm chiede ruote di bicicletta per sostituire quelle della sua sedia a rotelle, ormai logore; chiede anche un plaid per coprirsi le gambe ed addirittura una bara per poter riposare in pace; Nagg e Nell, gli anziani genitori di Hamm, ridotti a larve rovinare dalla demenza senile, chiedono insistentemente del cibo; ogni richiesta, però, riceve sempre la stessa risposta: l'oggetto desiderato non esiste più, ed il ripetersi di una serie di scoperte che si fanno sempre più desolanti è sottolineato dal ripetersi dei medesimi elementi lessicali: «Il n'y a plus de roues de bicyclette», «Il n'y a plus de bouillie», «Il n'y a plus de dragées», «Il n'y a plus de plaids», «Il n'y a plus de cercueils».¹²

Ebbene: la valenza metaforica del mondo esterno che inaridisce progressivamente risulta rinforzata dal lievitare ininterrotto di un linguaggio sempre uguale a se stesso e che, per questo, finisce per autodistruggersi; inoltre, il ritorno *costante* di motivi di questo genere produce un crescendo ossessionante che rimanda al tema principale di *Fin de partie*, quella morte dell'essere che in *Godot* è appena adombrata e che qui è invece esplicitamente dichiarata già nel titolo e, soprattutto, nelle amare allusioni nascoste nei discorsi dei personaggi.

Anche in *Fin de partie*, dunque, si realizza il "matrimonio" «*forme-fond*» di cui scrive Jacquart¹³: l'associazione del minimizzarsi del linguaggio all'impovertirsi del mondo carica il linguaggio stesso di un profondo valore simbolico, rendendolo il veicolo di significati che non avrebbe se fosse esaminato in sé (dal punto di vista puramente lessicale le sequenze presentate non sono altro che banali tiritere); viceversa, la forza delle immagini risulta, a seguito di questa associazione, molto più drammatica e coinvolgente.

Un'altra fondamentale implicazione simbolica del linguaggio di *Fin de partie* riguarda la capacità di caratterizzazione dei personaggi: il loro parlare quasi esclusivamente per battute insulse è povero sul piano del significante ma efficacissimo su quello del significato poiché riproduce, nella propria piattezza, la povertà estrema e l'incoerenza intellettuale dei soggetti che lo utilizzano.

¹¹ *Ibi*, pp. 93-94: HAMM: Non è ora del mio calmante? // CLOV: Sì. // HAMM: Ah! Finalmente! Dammelo, forza! // CLOV: Non ci sono più calmanti. (Pausa.) // HAMM (terrorizzato): Il mio ...! (Pausa.) Non ce ne sono più! // CLOV: No. Non avrai mai più calmanti. // [...] // HAMM (fra sé): E adesso che faccio? (Pausa. *Urlando*.) E adesso che faccio?

¹² *Ibi*, passim: «Non ci sono più ruote di bicicletta, non c'è più pappa, non ci sono più confetti, non ci sono più plaid, non ci sono più bare.»

Hamm e Clov, infatti, così come Nagg e Nell, sono coscienti di essere giunti all'“finale di partita”(parecchie volte alludono a questo nel corso della *pièce*¹⁴), e di aver perso questa partita, ma non hanno la fermezza d'animo di accettare la sconfitta, di ammettere, cioè, che quando le illusioni di felicità che la nostra ragione si crea vacillano (il progressivo venir meno degli oggetti) la vita si rivela per quella che è la sua natura genuina: povera, caduca ed inafferrabile, e questa, che lo si voglia o no, è anche la nostra natura!

Non ha senso, pertanto, da parte di Hamm e degli altri, continuare ad interrogarsi su ciò che è ancora rimasto, perché si tratta di qualcosa che prima o poi è destinato comunque a sparire: «*starsene immobili, in silenzio assoluto, sarebbe l'atteggiamento più saggio e decoroso, data la situazione; ma si sa, le povere larve [...] non sono all'altezza di tanto rigore*»¹⁵ e preferiscono rimanere schiave delle loro piccole ipocrisie:

*HAMM: Assez, il est temps que cela finisse, dans le refuge aussi. (Un temps.) Et cependant j'hésite, j'hésite à ... à finir. Oui, c'est bien ça, il est temps que cela finisse et cependant j'hésite encore à (baillements) à finir.*¹⁶

*CLOV: [...] Mais je me sens trop vieux, et trop loin, pour pouvoir former de nouvelles habitudes. Bon, ça ne finira donc jamais, je ne partirai donc jamais.*¹⁷

I personaggi di *Fin de partie*, dunque, non sono esseri unitari, dotati di un'indole invariabile e, soprattutto, artisticamente ben delineata; essi sono, al contrario, esseri che si fanno e disfanno continuamente, esseri che paiono definirsi ma che immediatamente dopo piombano nell'autonegazione: in una parola, esseri problematici. Per il lettore-spettatore, ma spesso anche per loro stessi:

*CLOV: (tristement) Personne au monde n'a jamais pensé aussi tordu que nous.*¹⁸

¹³ Vedi nota 9

¹⁴ Ad esempio, la battuta iniziale, detta da Clov, recita così: «Fine, è finita, sta per finire, forse sta per finire. I granelli si aggiungono l'uno all'altro e un giorno, all'improvviso, ecco un mucchio, un mucchietto, un mucchio impossibile.»

¹⁵ C. FRUTTERO, «Nel silenzio di Beckett», in S. BECKETT, *Teatro completo*, Einaudi, Torino, 1994, pp. XI-XV: XI

¹⁶ BECKETT, *Fin de partie*, cit., p. 17: HAMM: Basta, è ora di finirla, anche nel rifugio. (*Pausa*) E tuttavia esito, esito a... farla finita. Sì, proprio così, è ora di finirla e tuttavia esito a ... (*sbadiglia*) a farla finita. (Il "rifugio" è la stanza in cui Hamm si trova con tutti gli altri.)

¹⁷ *Ibi*, p. 108: CLOV: [...] Ma mi sento troppo vecchio, e troppo lontano mentalmente, per potermi formare nuove abitudini. Bene, e allora non finirà proprio mai, non partirò proprio mai.

HAMM: *Clov!*

CLOV: (agacé) *Qu'est-ce que c'est?*

HAMM: *On n'est pas en train de ... de ... signifier quelque chose?*

CLOV: *Signifier? Nous, signifier! (Rire bref.) Ah elle est bonne!*¹⁹

Un'ultima precisazione. Si è evidenziato che il linguaggio di *Fin de partie* è il mezzo espressivo di personaggi dall'essenza impenetrabile, causa la contraddittorietà di pensieri, parole ed azioni. Ciò, in una dimensione, per così dire, metafisica, al di là della rappresentazione scenica pura, lo rende il veicolo del Sé, il quale si caratterizza come un qualcosa di non ben definito, sempre in divenire e, soprattutto, sempre al di fuori di qualsiasi possibilità di comprensione:

*The flow of time confronts us with the basic problem of being – the problem of the nature of the self, which, being subject to constant change in time, is in constant flux and therefore ever outside our grasp.*²⁰

Le parole, in sostanza, appaiono vuote perché ritraggono il vuoto; i discorsi appaiono senza senso perché sono l'espressione di un'identità priva di senso (o, quantomeno, dotata di un senso impossibile a scoprirsi); ma è proprio l'insistenza nel dar voce al *nonsense* a costituire, paradossalmente, il senso di *Fin de partie*, in quanto si pone come una sorta di obbligo morale, un imperativo etico nel compiere il quale risiede l'unica vera *chance* per l'uomo di nobilitare se stesso (vale a dire fuggire e vincere il *nonsense*). Perché, come Beckett stesso scrisse in epigrafe alla versione inglese di *Fin de partie* (*Endgame*, 1957):

[...] *it really has meaning, the others are only everyday.*²¹

¹⁸ *Ibi*, p. 25: CLOV: (*triste*) Nessun altro essere vivente ha mai avuto dei pensieri sballati quanto i nostri.

¹⁹ *Ibi*, p. 49: HAMM: Clov! // CLOV: (*infastidito*) Cosa vuoi? // HAMM: Non è che noi due si comincia ... si comincia ... ad avere un significato? // CLOV: Un significato! Tu ed io, un significato! (*Risatina.*) Ah, questa sì che è buona!

²⁰ M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, London, 1980 (fourth edition), p. 70: «Lo scorrere del tempo ci mette a confronto col problema fondamentale dell'essere, il problema della natura dell'io; questa, essendo soggetta al continuo cambiare del tempo, è sempre in divenire ed è quindi sempre al di fuori della nostra portata.»

²¹ Beckett tradusse in inglese *Fin de partie* e la dedicò al regista francese suo amico Roger Blin (che diresse la prima mondiale, a Londra, il 3 aprile 1957, interpretando anche la parte di Hamm). La dedica completa recitava così: «*For you, if you really want it, but only if you really want it.*

Bibliografia essenziale

OPERE DI SAMUEL BECKETT

BECKETT, S., *Fin de partie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1957

BECKETT, S., *Teatro completo*, Einaudi, Torino, 1994

BECKETT, S., *The complete Dramatic Works*, Faber&Faber, London, 1986

STUDI SUL TEATRO DI SAMUEL BECKETT

ESSLIN, M., *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, London, 1980 (4th ed.)

FLETCHER, J. - SPURLING, J., *Beckett, A Study of His Plays*, Eyre Methuen, London, 1972

JACQUART, E., *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1974

POUNTNEY, R. - ZURBRUGG, N., *Notes on Waiting for Godot*, Longman York Press, Harlow (England), 1972

Because it really has meaning, the others are only everyday.» («Per te, se veramente lo vuoi, ma soltanto se lo vuoi veramente. Perché questo solo ha veramente senso, il resto è cosa di tutti i giorni.»)