

## DAL ROMANZO AL CORPO TEATRALE AL TEATRO DELLE VOCI

Passaggio dalla scrittura narrativa alla scrittura drammaturgica in Samuel Beckett.  
di Valeria Patera

A) Il cambio di scrittura.

Interrogato sulle ragioni che lo hanno spinto a scrivere per il teatro, a scrivere non per il teatro ma il suo teatro, Beckett risponde che:

“C'è uno spazio definito con dentro delle persone; e questo è rilassante” ma conferisce poi un significato ben più profondo al concetto di “spazio definito” e che fa intravedere la possibilità di individuare nel teatro la forma più consona alle possibilità di espressione artistica della nostra epoca.

“Ora non è più possibile sapere tutto, il legame tra l'io e le cose non esiste più. Ci si deve creare un proprio mondo per soddisfare il proprio bisogno di sapere, di capire, il proprio bisogno di ordine. Questo è il valore del teatro; uno crea un piccolo mondo, con le sue leggi e guida l'azione come su una scacchiera”.(1) “Il teatro è quel luogo del mondo che mi fa vedere il mondo”(2)

Questa affermazione è particolarmente appropriata a “Fin de partie” dove c'è una battuta che si ripete come un refrain “..qualcosa segue il suo corso...” “Perché qualcosa possa seguire il suo corso, occorre essere all'interno di un meccanismo prestabilito, come quello previsto dallo svolgimento di un rituale, nel quale i giochi sono già stati fatti e la rappresentazione teatrale riprende appunto il rituale sacrificale.”(3)

Se “il mondo è sempre l'evento di un mondo in figura”, (4), è l'emergere di un mondo che non può più essere in-scritto nella pagina, la spinta ad attraversare un altro spazio di scrittura .

“In Beckett l'uomo-attore compare, fin dalle prime opere dello scrittore, a cavallo tra romanzo e teatro, ancora impegnato nella scrittura ma già impegnato nel tentativo di evadere nella recitazione, facendo della scrittura un vero mimo scrittuario, non parole-idee ma parole-immagini, immagini “ma non per gli occhi”, fatte di parole “ma non per le orecchie” Immagini e parole impegnate in quel mimo primordiale su cui si fonda la scrittura”.(5)

Va precisato che la drammaturgia beckettiana si colloca agli antipodi di Genet e Pirandello: il teatro del mondo è pur sempre presente, ma è lo spazio vuoto di un spettacolo assente, offerto a uno sguardo che guarda se stesso e a voci che non sappiamo se provengono da fuori o da dentro, da qui, da altrove, da ovunque e da nessun luogo.

“Questi personaggi si sentono offerti su un vassoio, accerchiati da un vuoto che culmina dal lato del pubblico “sembra di essere ad uno spettacolo”(6).

“Come il clown rimane imprigionato tra due mondi, il teatro e il circo, come accade al personaggio beckettiano nello spazio intermedio fra la vita e la morte, fra il morire e la morte: il passaggio impercettibile dall'uno all'altro stato iscrive l'istante della più pura impossibilità.

Questo spazio intermedio, nel caso del passaggio da Mercier e Camier (romanzo tutto dialogato...) a Didi e Gogo, coincide con lo iato che separa romanzo e teatro, scrittura e recitazione, personaggio e attore.”(7)

Ma cosa accade alla pratica di scrittura in questo passaggio dalla pagina scritta alla scena?

Possiamo dire che accade una” ri-somatizzazione della scrittura .

In "Pratica e teoria del foglio mondo", Carlo Sini, chiarisce che "la prima condizione della scrittura è l'apertura del luogo di raffigurazione"(8). Ora, utilizzando lo schema teoretico attraverso il quale Sini indaga genealogicamente il gesto della scrittura, direi che ciò che primariamente accade nel passaggio dalla letteratura al teatro, è l'apertura di un altro luogo di raffigurazione.

Se il luogo di raffigurazione o supporto, della scrittura alfabeticamente intesa è il foglio, quello del teatro è il corpo. Il corpo a sua volta s'inscrive nello spazio attraverso la presenza e il gesto.

Di conseguenza il luogo di raffigurazione, diventa lo spazio della rappresentazione e la scrittura, alfabeticamente intesa diventa un intreccio di diverse scritture: parola ,corpo, voce ,l'uso della didascalìa, l'icona mimica.

"Nata in seno alla scrittura che la secerne tramite parole (il gesto nasce nella parola, la parola stessa è gesto) una gigantesca pantomima, gesto globale del corpo, rende il teatro onnipresente in quest'opera immensa e rarefatta, accompagna verso il finale questa figura giacente agonizzante, la conduce sul ciglio dell'immobilità, del silenzio, del nulla, riducendo all'infinito la distanza senza mai azzerarla.

"L'arte poetica è costretta a giocare costantemente con la propria morte, dimezzando all'infinito, come nel paradosso zenoniano, le distanze che la separano dal silenzio".(9)

"M.Ponty ha interpretato l'evento della parola sotto il profilo del "gesto ". La parola si intreccia col mondo e con le cose del mondo proprio come, e proprio perché, si intreccia anzitutto col corpo vivente e percipiente del locutore. Come il corpo, anche il linguaggio è ambiguo: è cosalità inerte ed è intenzionalità vivente e creativa, ha in sé la ripetizione meccanica e l'innovazione inventiva (è "parola parlata" ed è insieme "parola parlante", come dice M.P.).

Per questo M.P. si propose di "prendere in considerazione la parola prima che sia pronunciata, sullo sfondo del silenzio che la precede, che non cessa di accompagnarla e senza il quale essa non direbbe nula"; si tratta di rendersi "sensibili a quei fili di silenzio di cui il tessuto della parola è intramato".(10)

B)La sottrazione del corpo, il teatro delle voci.

Il percorso che la stessa scrittura drammaturgica beckettiana attua, è quello di una radicale scarnificazione fino alla sottrazione del corpo.

Dapprima il narratore viene estromesso dalla presenza in virtù della compresenza dello spettatore mentre i personaggi subiscono una radicale metamorfosi.

"In fondo, nel romanzo, quale che sia la pluralità dei personaggi, si rimane in sé, anche se questo sé è abitato: si può chiamare sé la voce narrativa nella quale sono iscritti, come in una casa, i personaggi a cominciare dall'io e dai suoi multipli e questo, questo non è rappresentabile. Tutto quello che si può vedere in Malone muore o nell'Innominabile sono degli inviati dell'io che vanno e vengono nel mondo sotto l'occhio della narrazione che è il loro spazio. Nell'Innominabile si è il più vicino possibile a questo in sé e tutti gli abitanti non sono altro che delle ipostasi, dei quasi niente. E' la stessa cosa nei Testi per nulla. Ma a teatro, è possibile porre come rappresentabili dei vettori, dei passeggiatori, dei camminatori che, soprattutto, non sono sé."(12)

"Fin dal primo giorno l'eterno espulso, il camminatore beckettiano con la sua strana andatura da morto vivente, che non arriva da nessuna parte e non va da nessuna parte, si mette in cammino verso la sua posizione finale di strisciante, giacente cadavere neonato, a cui non arriva mai, né nella scrittura del racconto, né nel mimo teatrale. Qualcuno lo osserva, da molto lontano o da molto vicino: da fuori o da dentro.

Espulso dalla pagina scritta, proiettato sulla scena, il mimo beckettiano si ferma sempre prima del termine, sospeso in uno spazio intermedio. Appeso a una voce, che in ogni caso non gli appartiene, gli viene “soffiata”( nella duplice accezione di Artaud) ovvero imposta dall'esterno, sottratta dall'interno.(13)

Se in “Giorni felici” il corpo di Winnie è già ingoiato dalla terra, ed è visibile solo parte del suo corpo, in “Commedia” che tratta di un triangolo sentimentale, dunque di quanto di più tradizionale possa darsi in teatro, dei tre personaggi sono visibili solo i volti che emergono da tre giare che ne nascondono il corpo, un proiettore li illumina a turno con violenza, ne fa emergere la voce che è sempre la voce di qualcuno che parla da solo, senza alcun nesso con ciò che dice l'altro. Del resto l'altro scompare non appena il proiettore gira, è sempre un monologo. In “Quella volta” è la voce del personaggio in diverse fasi spazio-temporali, che si concretizza attraverso brandelli di monologhi.

Sottraendo la presenza corporea al teatro viene a mancare completamente il “supporto”, dunque non resta che la voce che sola può fare del soggetto il soggetto.

In “Non io” vediamo solo una grande bocca che parla, e un Auditore appena percepibile nella penombra e incomincia:”...fuori...dentro a questo mondo...questo mondo...piccola minuscola cosa prima del tempo....

...Cosa?...chi?...no!..lei!...si rese conto..che le parole stavano arrivando...una voce che lei non riconobbe...lì per lì...era tanto tempo che non la sentiva...poi alla fine dovette ammettere...che non poteva essere che la sua stessa voce...certi suoni vocalici...che non aveva mai sentito...

...figurarsi!..nessuna idea di ciò che stava dicendo!...,finché non cominciò a tentare di illudersi..che non era affatto la sua...affatto la sua voce...

...sforzarsi di udire...una qualsiasi parola...farne qualcosa...tutto il corpo andato via...solo la bocca...come impazzita...”

E ancora in “Ohio improptu” dove i due personaggi intesi come ascoltatore e lettore altro non sono che le due metà dello stesso io.

“Beckett lascia intendere la nullità dell'io sotto forma di una voce, di voci che parlano le parole di un altro. Non si sa chi sia a pronunciarle, da dove arrivino, dove vadano, si riversano nel vuoto del personaggio e lo attraversano. Per la durata di questa traversata, quest'ultimo percepisce il proprio esistere. E noi anche.

E' il solo modo di esistere del personaggio. E' il solo modo di re-citare.

Raggiungere l'io come essenza e sfuggire all'esistenza. Il personaggio è nato da questa duplice impossibilità, dalla quale scaturisce la sua teatralità.”(14)

Filosoficamente, il fatto di “sentirsi” è stato trattato da Derrida che sottolinea come “Il sentirsi- non è l'interiorità di un dentro chiuso su di sé, è l'apertura irriducibile nel dentro, l'occhio e il mondo nella parola”.

Palesamente Beckett procede ad un'estrema interiorizzazione del teatro, ad un rovesciamento dei rapporti segnici e la voce si fa gesto vocale, secondo la definizione di Derrida.

“La voce è l'essere accanto a sé nella forma dell'universalità, come co-scienza. La voce è la coscienza; Nel colloquio, la propagazione dei significanti sembra non incontrare alcun ostacolo perché mette in rapporto due origini fenomenologiche dell'auto-affezione pura. Parlare a qualcuno è senz'altro sentirsi parlare, essere sentiti da sé, ma anche e nello stesso tempo, se si è sentiti dall'altro, fare che questi ripeta immediatamente in sé il sentirsi-parlare nella forma stessa in cui io l'ho prodotto.

Lo ripeta immediatamente, cioè riproduca l'auto-affezione pura senza l'aiuto di alcuna exteriorità. Questa possibilità di riproduzione, la cui struttura è assolutamente unica, si dà come il fenomeno di un dominio e di un potere senza limiti sul significante, poiché questo

ha la forma della non-esteriorità stessa. Idealmente nell'essenza teleologica della parola, sarebbe quindi possibile che il significante fosse assolutamente vicino al significato preso di mira dall'intuizione e che guida il voler-dire. Il significante diverrebbe perfettamente diafano in ragione stessa della prossimità assoluta del significato. Questa prossimità è rotta quando, invece di sentirmi parlare, io vedo me stesso scrivere o significare attraverso gesti".(15)

## Conclusione

Concluderei che se ,come ho detto più sopra, nella prima fase, cioè nel passaggio dalla scrittura letteraria a quella drammaturgica si tratta di una "ri-somatizzazione della scrittura", in questa fase si coglie una dichiarata de-somatizzazione del teatro, la privazione cioè del "supporto" del teatro stesso. (Forse l'immagine dell'anello di Moebius rimanderebbe l'immagine di questo paradosso).

Eppure benché Derrida scriva che "la voce è la coscienza" , si ha il sospetto in Beckett che i personaggi non arrivino mai ad una completa coscienza di sé.

Ma il passo estremo Beckett lo compie con "Respiro" dove in scena è "l'originarietà del ritmo e del respiro osmosi primaria del mondo in se stesso"(16)

## RESPIRO

di Samuel Beckett

## SIPARIO

- 1.Luce fioca sulla scena cosparsa di rifiuti eterogenei. Tenere circa cinque secondi.
- 2.Piccolo grido fioco e immediatamente inspirazione e insieme lento crescere della luce fino a raggiungere insieme il massimo in circa dieci secondi. Silenzio e tenere circa cinque secondi.
- 3.Espirazione e insieme lento decresce della luce fino a raggiungere il minimo (luce come al n.1) in circa dieci secondi e immediatamente il grido come prima. Silenzio e tenere circa cinque secondi.

## SIPARIO

## RIFIUTI

Nessun oggetto verticale, tutti giacenti e sparsi.

## GRIDO

Attimo di vagito registrato. Importante che i due gridi siano identici, e inseriscano e interrompano luce e respiro esattamente sincronizzati.

## LUCE

Mai intensa. Se 0=buio e 10=massimo luminosità, la luce dovrebbe crescere da 3 a 6 e tornare a 3.

“Pensare la chiusura della rappresentazione, è pensare il tragico: non come rappresentazione del destino ma come destino della rappresentazione. La sua necessità gratuita e senza fondo.  
E' pensare perché nella sua chiusura sia fatale che la rappresentazione continui”(17).

Valeria patera  
Roma, 3 novembre 2002

#### Note bibliografiche

- S.Beckett, Intervista.  
C.Sini, Pratica del foglio-mondo ed. Cuem '94  
A.Tagliaferri, Agone e agonia in Finale di partita, in Teatro completo, Einaudi/Gallimard '96  
C.Sini, Pratica del foglio-mondo ed Cuem '94  
A.Simon, in "Revue d'Esthétique, Parigi '86  
A.Tagliaferri, Agone e agonia in Finale di partita.  
A.Simon, in Revue d'Esthétique, Parigi '86  
C.Sini, Pratica del foglio mondo.  
A.Simon, Revue d'Esthétique.  
A.Tagliaferri, G.Barbaglia, Uno e Due. Indagini su tetro dell'onnipotenza, ed; Sipiell '98  
C.Sini, Il silenzio e la parola, Marietti '89  
L.Janvier, Pour S.Beckett, Editions de minuit, Paris'66  
A.Simon, Revue d'Esthetique  
Idem  
Jacques Derrida, La voce e il fenomeno, Jaca Book '96  
S.Beckett, Respiro, in Teatro completo, Einaudi/Gallimard '96  
J.Derrida, inrod.a "Il teatro e il suo doppio" di A. Artaud, ed. Einaudi'78

