

materiali/articoli

www.samuelbeckett.it

IMPERATIVI ANATOMICI IN TESTI BECKETTIANI

di Laura Piccioni

Il testo che segue è apparso in "Figure della differenza" di E. Bonelli, L. Piccioni, B. Wagner e Ch. Zabus, n. 306-308 (settembre/dicembre 2001) della pubblicazione periodica del Centro Internazionale di Semiotica di Urbino.

Mi propongo di svolgere un delimitato esercizio filosofico su alcuni testi di Samuel Beckett, un Autore che continuo a leggere [i] poiché vi rinvengo una originale qualità di pensiero fusa con la sperimentazione di linguaggi. In particolare, leggendo alcuni testi composti a partire dagli anni '60 (per esempio Teste-morte, Immaginazione morta immaginate, Quello che è strano, via, L'immagine, Senza, Lo spopolatore, Quad I e II, Compagnia)[ii] mi sono posta, secondo un'ottica specifica, una domanda: quale è il modo di prendere in considerazione e di rappresentare la sessuazione dei soggetti?

Troviamo infatti una serie di osservazioni variate e pregnanti, che mostrano una considerazione della configurazione del maschile e del femminile, ora precisa ora nascosta, o non di immediata lettura, e in cui si manifesta la problematicità dei soggetti che vi si disegnano. Ne scaturisce un'ipotesi che può essere così formulata: nella produzione beckettiana si presenta una raffigurazione delle polarità maschile e femminile in un regime di ipoconnotazione e di sostanziale assenza di identità strutturale e predeterminata, senza che ciò peraltro si manifesti come riconduzione al neutro.

Questo mi pare un punto suscettibile di approfondimento perché può in qualche modo essere utile all'interno di un lavoro di riflessione riguardo a quella categoria così centrale, e al tempo stesso problematica, che è la categoria di differenza sessuale, esplorabile in una gamma di significati e di potenzialità a partire dalla

sua valenza come differenza produttiva di asimmetrie disvalorizzanti. L'ipotesi di poter leggere una significativa "rappresentazione" di identità sessuate non predefinite e prestrutturate mi induce a considerare perchè e come Beckett possa giungere a esprimere figuralmente e linguisticamente questo processo di trasformazione.

Perciò tenterò di illustrare, pur in rapida sintesi, un percorso di ricostruzione e di ricerca, che si snoda all'interno dei testi considerati, in cui appare la messa in scena da parte di Beckett di una condizione prima di pensabilità dei corpi nei vari testi teatrali, televisivi e in quelli che si muovono sul doppio registro del visivo e del letterario.

Fondamentalmente mi pare che si presenti in Beckett una concezione del corpo non fenomenologica, anzi antifenomenologica. Se assumiamo al riguardo la significatività dell'opera di Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, notiamo come l'esperienza del "corpo proprio" ci faccia riconoscere una imposizione di senso, che pur non essendo quella di una coscienza costituente universale, tuttavia consiste in certi contenuti. Semmai penso che la concezione complessiva che scaturisce dall'opera beckettiana sia più vicina a quella espressa in ambito di pensiero poststrutturalista, particolarmente da Gilles Deleuze, che parla della soggettività come di una rete di concatenamenti macchinici, e dunque indica una procedura tesa a deessenzializzare il corpo.

In Beckett ciò è connesso ad una esplorazione sempre lancinante del soggetto, dell'io, nucleo essenziale di "rappresentazione" nell'economia chiusa di pulsionalità irretite in complesse operazioni d'esperienza, irriducibili a un "senso", ma non ad un "ordine". Passaggi testuali e di immagini - le due cose per lo più non sono disgiungibili - sospendono un significato univoco del termine io e articolano la differenza tra io e Me, e quindi configurano un io soggettivo, punto di vista da cui viene guardato il Me, corporeità oggettivata. In ciò può rinvenirsi un'assonanza con il motivo specificamente sartriano della divaricazione della coscienza, in cui la distinzione tra Je e Moi - le due facce dell'Ego - finisce con il rivelarsi "meramente funzionale per non dire grammaticale", e con il dileguarsi nel processo di purificazione del campo trascendentale da ogni struttura egologica. Ma anche il motivo psicanalitico lacaniano della divaricazione tra il soggetto conscio, coincidente con la funzione speculare, ed il soggetto inconscio e nascosto, rispetto a cui si producono reificazione ed esperienza di spossamento e di rivalità mortale. [iii]

La messa in campo di un io carente di unità e di continuità quali propri caratteri intrinseci, e di un sé "individuale" non sufficientemente stabile da sostenere il flusso delle mutazioni, non suggerisce la concezione di una interconnessione costruita sotto la pressione di fattori esterni, né d'altronde si traduce in una dissolvenza o esplosione dell'io.

Di altro si tratta, cioè della presentazione in una sorta di laboratorio di una pluralità di figure e di dimensioni della soggettività, che segue il doppio percorso della a) larga variazione sperimentale escludente scansioni diacroniche o evolutive; b) riformulazione delle configurazioni acquisibili da parte di un

soggetto che esibisce la propria mancata immanente unità genealogica contestualmente alla ricerca di alterità, di un prossimo.

In un ambito espressivo scevro da impatto emozionale (fatte salve le rare interiezioni spiazzanti la grammatica testuale o visiva) è leggibile un processo di effrazione dell'Ego, dell'Uno, che assume queste sembianze: in *Testi per nulla*, il cui contenuto prelude intensamente a quello dei testi da me privilegiati, precisamente nel dodicesimo, continuando insistentemente a modulare il rapporto di mente e corpo sempre sfuggente e in bilico tra vita e morte, Beckett stringe in una la dissociazione tra "Chi parla, e di che cosa", "e uno che ascolta, muto, senza capire", "e corpi dappertutto, piegati, fermi" [iv]. In altri termini Beckett fa comparire, entro le coordinate di una ricerca ontologica, quel "joli trio" che ci esemplifica la decostruzione e disarticolazione dell'lo compreso sotto le specie del Cogito [v]. Le tre istanze dell'lo - enunciazione, sua componente passiva e persistenza del domandare - "in tutto non sono che uno, e quest'uno non è nulla, e quale nulla, non vale nulla" [vi].

La pluralità di figure e dimensioni della soggettività si manifesta anche nella problematicità della connessione tra *res cogitans* e *res extensa*, la quale appare punto focale della tematizzazione del corpo e della sua rappresentabilità. In *Testi per nulla* appare in evidenza la separazione di "anime" e corpi, e di testa e corpo, ma già Murphy fa fatica a tenere insieme spirito e fisico[vii]. Curiosamente mentre Beckett redige Murphy, gli capita di leggere l'Etica di Arnold Geulincx, come ci riferisce in *La fine*. [viii] E mentre inizia a leggere l'opera annota: "Mi sono accorto improvvisamente che Murphy è una sorta di collasso tra il suo "ubi nihil valet [etiam], ibi nihil velis" [...] (affermazione) e l'espressione di Malraux "il est difficile à celui qui vit hors du monde de ne pas rechercher le sien" [...] (negazione)". [ix] Segue un'altra indicazione: "Ho letto Geulincx al Trinity College di Dublino, senza sapere bene perché. Forse perché il testo è così difficile. Ma si tratta di razionalizzazione, e il mio istinto era giusto e il libro valeva lo sforzo per la sua ferma convinzione che la visione sub specie aeternitatis è la sola scusa per rimanere vivi". [x]

Che cosa può avere sollecitato l'interesse di Beckett per l'opera di Geulincx cui si affianca quella di Malebranche, sebbene più limitatamente citato e utilizzato? Credo che Beckett abbia avuto tra le mani l'edizione del 1891, [xi] e in particolare il II volume comprendente tutti i trattati e le *Adnotata latioria ai Principia philosophiae* di Cartesio. Questa Etica geulincxiana ci presenta in modo molto trasparente una concezione del corpo che per certi versi si colloca sicuramente sullo stesso piano di Malebranche, laddove sostanzialmente si nega la possibilità di comprendere un legame tra mente e corpo e si rinvia ad una analisi del corpo stesso che abbisogna, per la sua connessione necessaria con la mente, di un referente esterno che non può essere che Dio.

Risulta che Beckett annotasse, scrivendo ben 50 pagine, l'Opera di Geulincx, sicuramente l'Etica, ma ritengo che abbia dato uno sguardo anche al secondo volume relativo alla Metafisica, poichè anche la Metafisica per Geulincx - e tutta la riflessione compresa sotto la duplice articolazione di Metafisica vera e Metafisica

peripatetica - comprende una parte relativa al soggetto, una Autologia e una Somatologia che culminano in una parte conclusiva dedicata a Dio, e dunque in una Teologia. Beckett ha così ricercato e trovato in Geulincx una serie di raffigurazioni del corpo e delle sue impossibilità e impotenze, oltre ad una messa in evidenza del corpo stesso, quale *res extensa*, che mi pare conservarsi in tantissime pagine delle sue opere.

Geulincx introduce la trattazione ampia del corpo parlando della “più alta virtù cardinale” che è l’umiltà e che comprende “introspezione e disprezzo di sè” e ritenendo che “il frutto più alto dell’introspezione è quello di distinguere rettamente se stesso dal proprio corpo”. Afferma quindi: “Vi è anche un certo corpo, che maggiormente è unito a me, soprattutto a questo scopo, che io percepisca per suo mezzo gli altri corpi [...] Siccome questo corpo è congiunto a me, sono solito chiamarlo “mio corpo””. Poco più avanti sottolinea: “Il mio corpo [...] ossia ciò che mi è d’occasione per percepire gli altri corpi di questo mondo [...] è una parte di questo mondo, abitante dalla quarta plaga, rivendica il suo luogo fra le specie comunicanti; io invece non sono affatto parte di questo mondo, sono privo affatto di ogni senso, e non posso né vedermi, né udirmi, né toccarmi. Tutto ciò si ferma nel mio corpo, e non giunge fino a me; io sono fuori di ogni specie, senza colore, senza figura, senza dimensione, non lungo, non largo: tutte queste cose appartengono al mio corpo. Io mi definisco con la sola cognizione e volizione”. [xii]

Ora, a Beckett manca quella connessione esterna e necessaria tra mente e corpo costituita per Geulincx da Dio, e la consapevolezza di ciò viene affermata apertamente in *Come è*, quando - per dare spiegazione di ciò che viene rappresentato sulla scena del testo, o di un possibile svolgimento scenico - parla di una ipotesi Dio che, tutto sommato, sarebbe la più breve ed economica [xiii]. Fatto tesoro dell’apporto occasionalista di Geulincx e di Malebranche, e fatti propri una serie di argomenti e spunti tradotti soprattutto in chiave parodica [xiv], Beckett configura il corpo nella valenza di una raffigurazione anatomica.

Anatomia che non si presenta in una qualche riduttiva accezione di dissezione di organi e funzioni, ma come incarnazione di altro tipo rispetto alla strutturazione del corpo significativa, cioè in primo luogo come pura estensione ed esposizione. Anatomia configura infatti la corporeità come insieme di parti e ne racchiude la capacità di movimento; essa appare come lo schema portante trascelto per mettere in scena un corpo che si determina nel suo assetto fisico senza rifiutare la “carne” di cui è “pieno” [xv], e soprattutto ne permette la scomponibilità.

La proposizione in volumi e segmenti certo sta a indicare che stati e affezioni, forze e flussi costitutivi del corpo non si solidificano nello spazio e consolidano nel tempo in modo da esibire una stabile identificazione del soggetto. Ma ancora vi si può leggere un altro tratto sperimentale beckettiano, che in prima istanza espelle la sostanza descrittiva dell’anatomia classicamente legata al processo della dissezione e illustrazione, e dunque alla “retorica della realtà”, nei termini di Martin Kemp, [xvi] e si smarca anche dalla costituzione di una morfologia: “L’anatomia è un tutto” - come insegna il lui di Basta [xvii] - che all’atto della

significazione fa subentrare quello della partizione, esposizione, estensione dei corpi. Queste, a loro volta, richiedono una iscrizione spaziale, una localizzazione che assume la forma della dimensionalità determinata, circoscritta e astratta. L'anatomia si coniuga pertanto con la geometria, e il tutto può apparire come un tentativo, da parte di Beckett, di depotenzializzare lo spazio e il corpo, e di predisporre una condizione ipotizzabile di riarticolazione, di riconnessione e di pensabilità del corpo stesso. [xviii] Nel processo di posizionamento e di disconnessione c'è posto anche per esperimenti sull'esibizione e il nascondimento della sessuazione, come ad esempio avviene in *Basta*, e poi in modo esteso in *Immaginazione morta* *immaginate* e *Lo spopolatore*.

Il processo di depurazione dall'ornamento, di sottrazione e di astrazione che concentra sulla *extensio* e sulla modulazione di *partes extra partes* la raffigurabilità dei corpi [xix], divenuti da corpi-segno veri e propri corpi-luogo, li riconduce essenzialmente a posizione e movimento. Beckett si dispone a tematizzare una segmentabilità, una scomposizione dei corpi, senza togliere nulla alla pregnanza di questi corpi stessi - "carne silenziosa" (*Come è*) -, e procede dal punto di vista della scrittura e della scelta dei dispositivi narrativi ad una essenzializzazione del linguaggio, realizzando una mutazione vera e propria di dispositivi di scrittura che più adeguatamente corrisponde ai problemi che si viene ponendo.

Andando oltre la messa in scena del corpo monco o amputato, caratteristica della fase anteriore della sua produzione fin da *Smeraldina-Rima*, che "had been, sad and still, without limbs or paps in a great stillness of body", a *Hamm* di *Finale* di *partita*, passando per *A di Teatro I*. [xx], toglie ai personaggi i contenitori-involucro e le vesti lunghe e informi per agirli come corpi nudi ("sarà il luogo e l'ora finalmente della nostra messa in corpo" [xxi]) e *Bing* - "corpo nudo bianco fisso un metro hop fisso altrove" [xxii] inizia a percorrere le sue pseudometamorfosi.

Il corpo - soprattutto se ascritto, quale nuda superficie, a immemoriali e contratti ambiti di esistenza - eccede la propria forma tramite la localizzazione stessa e non rinvia a un "aldilà" di se stesso o a una sua qualche immagine originaria. Si offre in un'effettività svincolata dall'organicità e dall'espressività di una rappresentazione analitica, giocandosi in una sorta di "semantica della posizionalità" che assorbe e restituisce una combinatoria delle relazioni. Il gesto è la stessa messa in forma di posizioni, posture, caratteri fisici la cui organizzazione ha assunto la modalità della anatomizzazione.

Disarticolati, i corpi-luoghi possono esigere ancora, di nuovo, la loro creazione. Essi, infatti, svelano l'artificio e la superfluità dolorosamente o sarcasticamente avvertita di attribuzioni, funzioni, compensazioni, anche sotto il segno della polarità uomo-donna ("human man or women living" [xxiii]). "Imperativi anatomici"[xxiv], inesplicati quanto all'origine o causa e all'intenzionalità o scopo, tengono aperta la divaricazione, la frammentazione dei corpi, senza che queste precipitino nella dispersione, ma anche nella determinazione di una prevalente riconoscibile isotopia.

In primo luogo posture immaginabili e sempre varianti, in esadri losanghe

rettangoli, inseguono “la fable d'un autre avec toi dans le noir”, o meglio “la fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir” [xxv]. Il corpo singolo è infatti immerso in una ricerca di identificazione di sé che lo strappa dallo statuto anonimo e lo disloca sul piano dell'Altro in una forma sempre modificata di possibili, che comprende una pluralità di corpi che si nominano, magari solo en passant, e privilegiatamente sotto la forma del Due: Jolly e Draeger (Quello che è strano, via), M e W (Compagnie), Emma e il virtuale Emmo (Quello che è strano, via), al posto della “femme” e del “partenaire” di *Imagination morte imaginez*.

Nell'allestimento del Due Beckett presenta una concezione, forse anche un'etica, che distribuisce su due versanti i dati descrittivi essenziali di coppie oppostive: attivi vs passivi (carnefici vs vittime) in *Come è*, vinti vs grimpeurs in *Lo spopolatore*, contestualmente alle coppie: caduta-risalita, bianco-nero, luce-buio, caldo-freddo. Da *Basta a Compagnia*, da *Lo spopolatore* a *Quel che è strano, via* c'è una dynamis che anima la serie sempre variata degli spostamenti, dei riposizionamenti, delle posture, che si potrebbe dire una orexis. Le coppie fissità/erranza, immobilità/motilità dispiegano una kinesis che dell'accezione aristotelica conserva il significato di “realtà del possibile in quanto tale”, ma si priva del suo essere attribuito di una sostanza che pre-giace, e del suo essere pensato a partire dallo scopo [xxvi].

Beckett sembra sapere che l'immaginazione non muove il soggetto all'agire senza la tendenza (v. in particolare la plurima elaborazione di *Immaginazione morta immaginate*). La facoltà appetitiva dell'anima, per Aristotele motore unico di immaginazione e tendenza, richiede che “l'intelletto non muove senza la tendenza (poiché la volontà è una tendenza, e quando ci si muove in conformità della ragione ci si muove anche in conformità della volontà)” [xxvii].

Per Geulincx – come per Beckett –, “poiché siamo privi di valore nella condizione umana, così nulla dobbiamo volere”. O meglio, “il movimento dei corpi (per esempio del mio e degli altri) non ha, per sé e sua propria forza, alcuna proporzione a suscitare in me, che sono mente, un pensiero o un qualche modo di pensare”. Azione e passione si esauriscono in una intrinseca limitazione del corpo il quale “comporta, per sua natura, la divisibilità e la mobilità, ma non comporta affatto la divisione e il movimento attuale” [xxviii]. La necessità dell'assunzione da parte di Altri (Dio) del movimento stesso conduce all'assioma che secondo Geulincx salda insieme metafisica ed etica: “ubi nihil vales, ibi nihil velis”. Beckett mantiene ferma solo una delle due condizioni d'esistenza del corpo (esteso, divisibile, mobile) – l'impossibilità del vuoto – sullo sfondo di una sarcastica individuazione di libertà [xxix].

Beckett presenta nei diversi testi, anche televisivi e teatrali, le diverse conformazioni dell'essere Due e dell' "essere-insieme" in una alchimia di molteplici posizionamenti e in un enjeu tra attribuzione sessuale e ordine del discorso. In particolare in *Lo spopolatore* Beckett raffigura tutte le occorrenze, le posizioni, le congiunzioni in un processo di smarcamento dall'anonimia, e in prima istanza di singolarizzazione. È istituito lo spazio-séjour “où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur” [xxx], un cilindro dotato di elementi architettonici alla Escher –

uno dei tanti spazi geometrici beckettiani che non connotano alcuna figura stabilita del sensibile, ancorchè dentro di essi avvengano infinite svariate sperimentazioni. Da quella fototermica, che rinvia all'inferno dantesco, ai giochi complessi di messa in scena della pensabilità di ciò che non è individuabile come coppia oppositiva (bianco/nero, scuro/chiaro ecc.), essendo piuttosto configurabile come variazione tonale, sfumatura molecolare della luce e della parola: il grigio.

Ci sono due criteri per la tipologia dei soggetti: quello della ricerca (coloro che cercano opposti a quelli che hanno rinunciato a cercare – i vinti), e quello della coppia riposo-movimento (quelli che circolano senza posa e quelli che si riposano). E ci sono quattro specie di soggetti: quelli che circolano senza tregua, quelli che talora si fermano, quelli che sono immobili (che tuttavia continuano a cercare con gli occhi), quelli che non si riposano, i non ricercatori (i vinti). Tra gli estremi c'è la sedentarietà parziale o totale, che permette di circolare – tra immobilità parziale e totale – e consente il caso seppur raro del ritorno di un vinto nell' arena.

Dalla topografia della ricerca sospinta da un unico tendere o desiderare scaturisce una distribuzione mai accidentale delle figure e si profila una differenza in cui si deposita l'esito dei posizionamenti: dunque "(...) esiste un nord rappresentato da un vinto o meglio da una vinta o meglio ancora dalla vinta. (...) Lei e non un vinto qualsiasi perchè la sua fissità è maggiore". D'altro canto "trova finalmente il suo posto e la sua posizione anche lui" "ammesso che si tratti di un uomo" [xxxii].

Comune matrice di pensiero, diversa produzione di modalità figurali del soggetto troviamo in *Come è*. Qui si danno quattro tipologie: l'errare nel buio con il proprio sacco, l'incontrare qualcuno in posizione attiva piombandogli addosso (la posizione detta "del carnefice"), l'essere abbandonato immobile da colui che si è incontrato, l'essere incontrato da qualcuno in posizione passiva (la posizione detta "della vittima"). Presupposta una equivalenza delle figure, una loro eguaglianza ontologica, che non è smentita dalla presenza di vittima e carnefice – nomi convenzionali e ricondotti entrambi allo stato esistenziale di "felicità" –, Beckett sviluppa un'ulteriore combinatoria di funzioni e posizionamenti. I corpi sono immessi nel circuito movimento-immobilità e incontrano il "prossimo", il proprio "simile più o meno ma uomo donna ragazza ragazzo i gridi non hanno nè per lo meno certi gridi nè sesso nè età" [xxxiii]. Ne emergono due "teoremi esistenziali" [xxxiii] secondo cui a) chi viaggia è una donna; b) chi è immobile è un uomo. Dunque una sessuazione non predefinita dalla configurazione fisica ma risultante da una processualità. Il maschile e il femminile escono da uno stato di latenza e si rivelano tali quando avviene l' incontro in cui si annodano. Ma tutto d'altronde è a rischio di perdita: il sacco, la voce, il viaggio, nell'"aria buia che circola attraverso le nostre schiene e incastra come in una tebaide le nostre coppie e le nostre solitudini sia del viaggio che dell'abbandono" [xxxiv]. Il Due non si consolida, giacchè è chiaro che "le due coppie quella in cui io figuro a nord come carnefice e quella in cui figuro a sud come vittima compongono esattamente lo stesso spettacolo". E pertanto uno sforzo di immaginazione fa riscrivere

“l'episodio coppia”, “la favola” di “accoppiamenti viaggi e abbandoni”. La serie del due si apre su tutte quelle successive e la coppia uomo-donna si ricostituisce fino a enumerare un milione di individui concatenati nella relazione carnefice-vittima. In questo incontro si esprime inoltre il “bisogno di qualcuno non dei nostri una intelligenza in qualche posto un amore che lungo tutta la pista nei posti giusti a mano a mano secondo i nostri bisogni depositi i nostri sacchi” [xxxv]. Anche Murphy aveva detto: “Incontrarsi come io lo intendo, ciò oltrepassa tutto ciò che può il sentimento per quanto sia potente, e tutto ciò che sa il corpo, quale che sia la scienza” [xxxvi]. Ora si rileva come, non presupposta una differenza primaria che orienti l'incontro e ne raccolga l'esito, si prospetti una concezione di amore che in-siste sul patire l'illusione del sentimento-rifugio per un verso, e per l'altro la necessità di “un certo essere senza fine” [xxxvii].

Le serie numeriche che appaiono in *Come è* non sembrano avere la stessa funzionalità rivestita in *Watt*, poichè sono implicate in un processo creativo che può leggersi in complementarietà con le disposizioni figurali messe in scena in *Immagine morta* e in *Quello che è strano*, via: sono rifrazioni di un soggetto non solipsistico che Beckett esplora in un campo largo di specificazioni, inclusa la differenza dei sessi. Anche contro i limiti della fusionalità e le insidie della cattura, egli si spinge sul terreno di produzione del molteplice avendo assunto come modalità espressiva la sottrazione, la sospensione delle configurazioni esistenti (moralì, culturali, linguistiche), probabilmente riuscendo ora ad aderire alle “indicazioni topografiche e anatomiche” [xxxviii] che invece all'Innominabile “non pervenivano”.

Alla domanda se o dove si arresti la sperimentazione beckettiana anche in riferimento specifico alla anatomizzazione dei corpi, si può rispondere: sul ciglio della riduzione annichilatrice. Beckett non progredisce su una ipotetica via di rappresentazione nichilistica (da *Aspettando Godot* a *Respiro*). Esplora il minimum, “il meno che non può mai essere nulla” [xxxix]; pratica “l'arte o la scienza di esaurire (épuiser) il possibile” [xl] e propone sempre nuove “stesure”, poichè, tra l'altro, “tutti noi dall'impensabile primo fino al non meno impensabile ultimo siamo appiccicati gli uni agli altri in un'imbricazioni delle carni senza iato” [xli].

Note

- [i] Cfr. Beckett e l'immagine possibile, in Laura Piccioni e Renata Viti Cavaliere (a cura di), *Il pensiero e l'immagine*, Edizioni Associate, Roma 2001, pp. 220-232.
- [ii] *Teste-morte*, Einaudi, Torino 1980; *Quad I e II*, in *Teatro completo*, trad. a cura di Carlo Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino 1994; *L'immagine Senza Lo spopolatore*, a cura di Renato Oliva, Einaudi, Torino 1989, p. 9.
- [iii] Cfr. Jean-Paul Sartre, *La trascendenza dell'Ego. Una descrizione fenomenologica*, trad. it. di Rocco Ronchi, Milano EGEA, p. 37; e Jacques Lacan, *Le Seminaire livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Ed. du Seuil, Paris 1978.
- [iv] *Testi per nulla*, trad. di Franco Quadri e Carlo Cignetti, Einaudi, Torino 1979, p. 157.
- [v] Non è influente anche il dato biografico di un Beckett giovane normalien che nel periodo parigino studia Cartesio (e i tardi cartesiani) sui libri dell'amico Jean Beaufret (cfr. James Knowlson, *Samuel Beckett, una vita*, Einaudi, Torino 1996, trad. it. di Gabriele Frasca, pp. 116, 133-34). Ne trae la poesia *Whoroscope*, sfida erudita e giocosa al lettore specialista di Cartesio (*Le poesie*, a cura di Gabriele Frasca, Einaudi, Torino 1999, pp. 4-11).
- [vi] *Testi per nulla*, cit., p. 157.
- [vii] Per *Testi per nulla*, cit., cfr. pp.114, 147, 150. Per *Murphy*, trad. di Franco Quadri, Einaudi, Torino 1962, v. passim e in particolare la parte finale.
- [viii] Cfr. *La fine*, in *Primo amore Novelle. Testi per nulla*, trad. di Franco Quadri e Carlo Cignetti, Einaudi, Torino 1979, p. 92.
- [ix] Lettera del 16.1.'36 a Tom Mac Greevy, in J. Knowlson, cit, p. 259.
- [x] Lettera 5.3.'36 a T.M., ibid. p. 260.
- [xi] *Opera philosophica, Recognovit J.P.N. Land*, voll. 3, Hagae Comitum, apud Martinum Nijhoff, 1891-93. I nomi di questi due filosofi, Nicholas Malebranche e Arnold Geulincx, compaiono direttamente in varie opere di Beckett. Malebranche in *Come è*, cit., pp. 32, 132, 136, e *L'immagine*, cit., p. 7; Geulincx in *Murphy*, cit., p. 136, *Novelle (La fine)*, cit., p.92).
- [xii] *Etica e Metafisica*, a cura di Italo Mancini, Zanichelli, Bologna 1965, cfr. Ann. 36, p. 108, Ann. 8, p. 109, Ann. 44, p. 198.
- [xiii] *Come è*, trad. it. di Franco Quadri, Einaudi, Torino 1980, p. 75. Del resto già nel dodicesimo dei *Testi per nulla* Beckett scriveva: "[...] in capo ai bilioni ci vorrebbe un dio, testimone dei testimoni, senza testimoni, per fortuna è andato a vuoto", cit., p. 158.
- [xiv] Da questo punto di vista si potrebbe raccogliere una summa dei motivi, pur molto pensati, di questa parodia della filosofia, che Beckett ha avuto modo di studiare a Parigi e di discutere con il suo amico J. Beaufret), il quarto dei *Testi per nulla* inizia dicendo: "Dove andrei se potessi andare? che cosa sarei se potessi essere? Cosa direi se avessi una voce?". Poi prosegue rincarando la dose: "Chi parla così dicendo sì me? Rispondete semplicemente".
- [xv] *Quello che è strano, via*, cit., p. 53.
- [xvi] *Immagine e verità*, ed. it. a cura di Marina Wallace e Luca Zucchi, Il Saggiatore, Milano 1999, p. 70.
- [xvii] *Op. cit.*, p. 47.
- [xviii] Si può qui pensare a un'altra modalità di messa a tema della anatomizzazione del corpo, quella di Antonin Artaud e del suo "teatro della crudeltà". Artaud oppone alla metafisica dualista di anima e corpo, parola ed esistenza un tipo di teatro negatore di imitazione e ripetizione e riduttore della differenza tra la forza e la forma. Essendo l'articolazione struttura del corpo, e quest'ultima sempre struttura di espropriazione, egli propone la ricostituzione di un corpo senza organi e una

- “rappresentazione” che ritma una ricostruzione capace di “far danzare le palpebre in coppia con i gomiti, con le rotule, i femori, gli alluci”: *Le théâtre de la cruauté*, in “84”, n. 5-6, 1948, p. 101.
- [xix] Processo dietro il quale si può sentire anche l'eco del passaggio geulincxiano: “Ogni parte di un corpo è corpo; o, anche, ogni parte di un esteso è cosa estesa: pertanto non si può avere un corpo, senza averne insieme molti”, op. cit., p.234.
- [xx] *Dream of fair to middling women*, edited by Eoin O' Brien and Edith Fournier, The Black Cat Press, Dublin 1992, p. 23.
- [xxi] Testi per nulla, cit., p; 149.
- [xxii] Bing, in *Teste-morte*, cit., p. 83.
- [xxiii] Quello che è strano, via, cit., p. 52.
- [xxiv] Basta, in *Teste-morte*, cit., p. 55.
- [xxv] *Compagnie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, pp. 87-88.
- [xxvi] *Aristotele, Fisica*, a cura di Antonio Russo, Laterza, Bari 1968, 201a, p.10.
- [xxvii] *Aristotele, L'anima*, a cura di Giancarlo Movia, Rusconi, Milano 1996, Libro Terzo, 10, 433 a 20, pp. 235-237.
- [xxviii] *Etica e metafisica*, cit., pp. 236, 201, 258.
- [xxix] Molloy confessa: “Mi era piaciuta l'immagine di quel vecchio Geulincx, morto giovane, che m'accordava la libertà sulla nera nave di Ulisse, di trascinarci verso levante, sulla coperta. È una grande libertà per chi non ha l'animo dei pionieri. E a poppa, chino sui flutti, schiavo tristemente ilare, contemplo l'orgogliosa e inutile scia. Che non allontanandomi da nessuna patria, non mi conduce verso nessun naufragio”. *Trilogia*, trad. e cura di Aldo Tagliaferri, Einaudi, Torino 1996, pp.53-54. Cfr. anche *Murphy*, cit., p. 136.
- [xxx] *Lo spopolatore*, cit., p. 33.
- [xxxii] *Ib.*, cit., pp. 85, 91, 89.
- [xxxiii] *Come è*, cit., pp. 64 e 56.
- [xxxiiii] Alain Badiou, *L'écriture du générique: Samuel Beckett*, in *Conditions*, Éditions du Seuil, Paris 1992, p. 356.
- [xxxv] *Come è*, cit. p. 139.
- [xxxvi] *Ib.*, pp. 130-31, 137.
- [xxxvii] *Murphy*, cit., p. 100.
- [xxxviii] *Come è*, cit., p. 138.
- [xxxix] *Trilogia*, cit., p. 461.
- [xl] *Cap au pire*, Éditions de Minuit, Paris 1983, p. 53.
- [xli] Gilles Deleuze, *L'esauisto*, a cura di Ginevra Bompiani, Cronopio, Napoli 1999, p. 13.
- [xlii] *Come è*, cit., pp. 132 e 139.