

materiali
www.samuelbeckett.it

Passi e percorsi beckettiani

di Laura Piccioni

Il testo che segue, qui proposto per gentile concessione dell'autrice, è apparso sul primo numero di "Thauma" (2007, pp.50-62), una nuova rivista annuale pubblicata da OCD, Roma.

Laura Piccioni insegna Antropologia Filosofica e Pratiche Filosofiche presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "Carlo Bo" di Urbino. Aree di interesse scientifico: Filosofia contemporanea (Sé, Azione, Immagine) - Post-human (ibridazione, meta-morphing) - Gender Studies (corpo, differenza).

Lo sguardo beckettiano, una volta allontanatosi da tradizione mimetica e innovazione joyciana, non può che dedicarsi a una sperimentazione che percorrerà la *via eccentrica* (la *exzentrische Bahn* di Hoelderlin) del corpo a corpo con una eckhartiana negatività. Balzac crede di poter dettare aforismi sul movimento umano e sui modi del camminare, indicandone perfino una *teoria* che mostri come il camminare sia “ pensiero in azione”: Beckett ne prende decisamente le distanze sin da quando dà forma al suo *Dream* rigettando il modo di rappresentare personaggi come “cavoli a molla”, che “resteranno fermi dove sarà necessario o che resteranno in movimento alla velocità e nella direzione che <lo scrittore, Balzac> stabilisce”. *Sedendo et quiescendo*, Belacqua-Beckett vuole al contrario attirare il lettore nel silenzio che s'interpone tra gli enunciati e negli intervalli tra antitetici, e pertanto

disegnerà, mediante una “punteggiatura di deiscenza”, un’esperienza come minaccia, miracolo e memoria di una “traiettoria indicibile”.

pas
à pas
nulle part
nul seul
ne sait comment
petits pas
nulle part pas à pas
obstinément

Il sipario si apre pertanto su una scena priva di ornamenti e accessori; non più luogo di enunciazione, essa si ridefinisce in quello dell’aporia di dialogo e azione, vuoto di tempo e di sensi. Esercizi di patopatie tra immaginario e agnosia, giocati dentro la gamma dei possibili nella congiunzione e disgiunzione degli opposti e dei contrari, e anche nelle diverse estensioni del linguaggio: radio, televisione, cinema.

Scontando la presunzione di imbrigliare gli interrogativi più essenziali sospesi nella densa struttura dell’opera beckettiana con ri-flessioni di natura concettuale, resta tuttavia l’attrazione che esercita nel lettore/spettatore l’incursione beckettiana nel “territorio” filosofico, allusiva o esplicita o sintomale. Questa si fa tanto più forte quanto più la scrittura tende alla rarefazione e distillazione delle sue forme e dei contenuti espressivi, come nelle opere degli anni ’70 e ’80, iscritte in un orizzonte di ricerca espressiva che rimodula e approfondisce gli interrogativi di sempre (uno stesso oggetto sempre si ha heideggerianamente da pensare...). Muoversi o fermarsi? Interrogativo che si traduce in quello “Où irais-je si je pouvais aller ? » che apre la trasposizione parodistica delle tre note domande kantiane per strappare una “risata dianoetica”, dopo aver assimilato l’indicazione di Arnold Geulincx: “Ubi nihil vales, ibi nihil velis”.

Prima di Bing e dopo di Bing, *mal vu mal dit*, i vari personaggi si presentano “figés. Puis un instant d’errance. Puis figés encore. Ainsi de suite” (p. 10).

Raramente essi *camminano*: sono invece interrati, seduti su una sedia meglio se a dondolo, si trascinano, strisciano, si spostano, si arrampicano. Winnie esclama: “Che maledizione la mobilità!”; Vladimiro e Estragone sospendono l’attesa

dicendosi l'un l'altro: "Andiamo". Ma: "Non si muovono". Nello spazio dello spaesamento e dell'esilio, la messa in questione dell'integrità e saldezza dell'io trova compimento nello sradicamento del corpo, catturato nell'ambiare di Watt, pura avventura di dislocazione fisica e mentale.

L'uomo di *Stirrings still*, che dapprima seduto al suo tavolo "vede se stesso alzarsi e andare", inizia a vagare e, messo alle strette tra la scelta di procedere o quella di abbandonare, conviene anch'egli con il "finir encore".

Le fulminanti prose meta-sceniche che accompagnano le sceneggiature delle *pièces* ripropongono situazioni di chiusura e di essenzializzata riduzione di *atti senza parole*, ma introducono un ulteriore elemento di sperimentazione teatrale e linguistica: la struttura di percorsi perimetrati, passi come articolazioni di movimento tenuto rigidamente sotto controllo. Esperienze espressive che esplorano un variato *souffle*, un ritmo di respiro sia nel gesto che nella voce, e nel registro linguistico dell'avantesto si conformano al mezzo tecnico adoperato (parola/radio, sequenze visuali/televisione e cinema) in reciproca aderenza e compenetrazione. L'erranza cede il posto a un sistema di permutazioni spaziali, a una delineazione di stato dei luoghi in cui i personaggi eseguono *passi* lungo un tragitto predefinito geometricamente e mettono in scena un nuovo registro di percezione sensibile.

*de pied ferme
tout en n'attendant plus
il se passe devant
allant sans but*

In ciò si potrebbe vedere in prima istanza una topica che connetta in forme variate corporeità, movimento e luogo, e in tal modo replicare all'ossessione topografica dell'*Innommable* che descriverebbe luoghi senza saperli costruire e qualora li costruisse non riuscirebbe a *sentirli*.

Una trattazione topologica potrebbe altresì collocare Beckett in un ideale spazio ricavato tra Maurits Cornelis Escher e Giordano Bruno. Da un lato è la nettezza e determinazione degli spazi, fisici e virtuali - il cilindro, il parallelepipedo, il cranio-antro; dall'altro i fili invisibili eppur realissimi dei percorsi tracciati con il rigore degli "strambi diagrammi" bruniani epurati da Felice Tocco. Le figure (*signa*) che delineano la *dispositio* meticolosa dei personaggi forse

rappresentano *images agentes* su cui non si sviluppano “verificazioni”, sebbene Beckett non possa apparire come un “grammatico della geometria”.

Resta tuttavia che “Browne & Nolan” con la sua filosofia della coincidenza degli opposti trova risonanza sia nel *Work in Progress* di Joyce sia nelle *pièces e dramaticules* beckettiane: “Il principio (minimo) di un contrario prende l’avvio dal principio (massimo) di un altro. Pertanto, non solo i minimi coincidono con i minimi e i massimi con i massimi, ma, nel succedersi delle trasmutazioni, anche i minimi con i massimi. La velocità massima è uno stato di quiete”.

Beckett dimostra un’attenzione cartesiana alla riduzione del movimento al nulla, e accompagna la riduzione del movimento fisico alla riduzione ed essenzializzazione del linguaggio, ma il movimento come struttura drammatica, linguistica ed epistemologica ci mette di fronte a nuove situazioni-limite da analizzare. L’ipotesi per individuare ciò che è soggiacente ai gesti e alle parole è che i tracciati non siano solo funzionali, positivamente utilizzati per esemplificare, ma possano adombrare significati più intrinseci e da decifrare oltre la cabala, e il cui nucleo tematico pare essere la *sensibilità*. o meglio la percezione come soglia della conoscenza sensitiva.

Beckett pare infatti allungare lo sguardo su una aristotelica *orexis* che restituisca la peculiarità genetica del moto locale del vivente; su un camminare altro, cioè su tracciati (virtuali) che non son quelli apparentemente liberi della pratica quotidiana, nella morsa dell’inautentico e del mimetico.

Potenza e limite della finzione beckettiana, la modalità espressiva del mancato camminare si rivela esemplificatrice dell’assenza di mondo (più precisamente: “essere a corto di mondo, a corto di se stessi”, è la effettiva difficoltà, non “il mancare di prodotti fondamentali”) cui è spinta la solitudine e l’abdicazione del soggetto contemporaneo. Ma proprio nel momento in cui ne declina la desolata irriducibile distorsione, Beckett ci trattiene a guardarla con una residuale disincantata *appetitio* rivolta a una forma che potrebbe virtualmente proporsi dopo la sospensione - *epoché* - della attuale alienata dimensione del mondo e della ricerca di ogni consolazione e sfuggimento.. Operazione di “smontaggio della parvenza” (p.105), la definiva T.W. Adorno a proposito di *engagement* intellettuale, contrapponendo Beckett e Kafka a Sartre e Brecht., e non

conoscendo ovviamente le inesorabili contratte modulazioni dei testi rarefatti o singultanti dell'ultima fase creativa.

Ionesco colora di surrealtà e riveste di sarcasmo la rappresentazione dello sfaldamento della soggettività agente e percipiente, e fa dire a Berenger, *piéton de l'air*, che volare è “ un bisogno primordiale dell'uomo”, e “se non stiamo attenti disimpareremo a camminare”, perdendo per strada ad una ad una “tutte le nostre facoltà”. E costruisce sull'istanza di *apprendre à marcher* anche un'idea per un balletto: l'infermiera-ballerina insegna al giovane paralitico la rieducazione dei movimenti e i passi della danza ma il ballerino a passi di danza sparisce dalla clinica-palcoscenico sfuggendo alle braccia tese dell'infermiera. Come la pittura di Bram van Velde, l'arte di Beckett si tiene invece lontana dalle “bambocciate del surreale” e procede “senza risentimenti per la propria inesorabile indigenza” alla messa in scena di soggetti/*personae* nell'interazione sperimentale di corporeità/spazio/pratiche di significazione che ci impegna a ripensare i processi di individuazione e a tematizzare lo scacco dell'autoidentificazione.

*Galileo how are you
and his consecutive thirds!
The vile old Copernican lead-swinging son of a sutler!
We're moving he said we're off – Porca Madonna!
The way a boatswain would be, or a sack-of-potatoey
Charging Pretender.
That's not moving, that's moving.*

Lo spazio di *Footfalls* è una striscia parallela al proscenio lunga sette passi, il cui percorso si racchiude nella formula:

```

      d s d s d s d
S  -----  D
      s d s d s d s

```

Nella posizione scenica e nel suono del vai - e - vieni si profila una sorta di coreografia testo -passi che si disegna materialmente nei diagrammi che accompagnano le annotazioni per la messa in scena curata dallo stesso Beckett. Ne risalta una stretta imbricazione di parole - passi nella narratività del rapporto

madre - figlia, sì che la struttura ritmica fattasi integralmente linguaggio esprime il rapporto proprio attraverso la scansione dei passi nelle sezioni del percorso e la spazialità del suono della voce delocalizzata e dei passi. “E la madre: che cosa significa, May, non basta? E May: Voglio dire, mamma, che devo *sentir* cadere i passi, per quanto leggeri siano. E la madre: E il movimento solo non basta? E May: no, mamma, il movimento solo non basta, devo *sentir* <corsivi miei> cadere i passi, per quanto leggeri siano” .Il suono ritmico “soffocato ma chiaramente udibile” dei passi si unisce al succedersi di minimi interventi operativi, di estroflessioni e depressioni, di luce e di ombra.

La sensorialità si esteriorizza in rigorose delimitate visualizzazioni e audizioni, portata da una corporeità vulnerata anche quando si mostra come forma in movimento. O vulnerabile, come quando cerca di sottrarsi alla percezione di sé (*Film*), braccata da ogni lato dall’occhio (Oc) e sempre a rischio di “entrare in *percipi*” quando la cinepresa alle sue spalle supera un angolo di 45°. Ma Berkley ci fa calare nell’operazione beckettiana più ambiziosa: mettere a tema la percezione ricorrendo alla narratività filmica e alla sua strumentazione tecnica. Scena iniziale: tutte le persone compaiono nella necessaria usuale condizione di relazionalità percettiva pluriforme, di adesione irriflessiva alla doppia reciproca situazione di *percipere* e *percipi*. Scatta rapidamente il mutamento: il camminare di Og diventa un irruente muoversi per sfuggire alla presa di Oc, urtando e schivando quanti si presentano sul suo percorso. L’intenzionale “atmosfera comica e irreale” del film non è che l’equivalente di un piano di analisi dell’ineluttabilità della percezione e della sua angoscia distillato entro i parametri e gli espedienti gestuali e scenici della pellicola.

Beckett esplora sempre di nuovo e con mutate inflessioni e declinazioni quel che mi pare costituire il terreno nevralgico di rappresentazione di un soggetto *épuisé*: un individuo eroso nella propria dimensionalità di essere sensibile e percipiente, spinto fino al bordo di una dolenza afasica estrema e tuttavia non ultima. Così lo vediamo in *Quad* mettere in scena con il mezzo televisivo anche una variazione di movimenti accompagnati da percussioni (tamburo, gong, triangolo, wood-block) con interpreti che lasciano il color grigio cenere degli abiti per vestire di bianco, giallo, azzurro e rosso, e con “qualche esperienza di danza”. I quattro interpreti (“sesso indifferente”) percorrono lo spazio quadrato seguendo ciascuno il proprio prefissato percorso: ognuno muove passi con un proprio suono particolare e ognuno ha la sua percussione come anche la sua luce

personale. Rivelandosi impossibile tecnicamente allestire tale trama-composizione ritmica e visiva, l'esito sarà: "Niente colore, tutti e quattro in identiche vesti lunghe bianche, niente percussioni, solo il rumore dei passi, tempo lento, solo serie I" (*Quad II*). Precipita l'allestimento sensibile percettivo per un problema chiaramente enunciato: "Come risolvere la questione del punto E < il centro del quadrato > senza interruzione del ritmo quando tre o quattro interpreti si incrociano in quel punto". Essendo E il punto di incontro delle diagonali, ossia dei percorsi direzionati, esso è ritenuto esplicitamente "zona pericolosa", tale da indurre deviazione e delimitazione di percorso. Dalla sintassi figurativa incline a rappresentare un regime polisensoriale dell'esperienza, appare evidente come non intervenga alcun fattore cogente esteriore a deprimere la capacità di azione e la relazionalità, ma sia nella stessa dinamica dei soggetti, de-psicologizzati, la chiave del loro individuale depotenziamento. Il ricorso alla danza come estensione e affinamento del movimento nonché superamento della solitudine spaziale subisce lo scacco cui va incontro la divaricazione di movimenti psichici e corporei in quelle che Aby Warburg denominava *Pathosformeln*.

Lo spazio di *Quad* rifugge da una conformazione odologica, essendo solcato da strade e rotaie che anziché connettere, slacciano percezione e azione di fronte alla paura e alla minaccia di uno svilupparsi della locomozione fisica in quella psicologica che attinga l'interdipendenza e la relazione con l'altro sotto il segno della violenza o della tortura (Comment est; *Le dépeupleur*). Il grafo quadrato beckettiano fa semmai evocare la Prigione centrale (quadrata) di Beaulieu descritta meticolosamente da Pierre Rivière-Foucault con al centro il corpo di fabbrica contenente le "celle senza ferri", all'incrocio fra il quartiere degli uomini e quello delle donne.

Il camminare è in relazione alla concezione beckettiana della nascita: espulsione, non ingresso nel mondo, e la vita "un lungo ritorno a tentoni" (p 11), come dice Murphy, permettendosi soltanto "piccoli movimenti locali". Questo orienta il senso della sua ricerca complessiva: se camminare è forma massimamente significativa dell'umano, atto motorio adattativo e pratico di un corpo che è - Marcel Mauss ha insegnato - montaggio semiologico-simbolico, Beckett ne registra e scandaglia un'impasse irreversibile sul piano dell'autonomia individuale e della capacità di esperienza nel mondo. Fuori da una *ratio*

strumentale e gramaticale dello spazio che si sottrae quanto il tempo della memoria alla capacità e aspirazione di coglimento, l'individuo beckettiano è *Weltlos* e *Umweltlos*, in una sorta di epoché allusiva di un corpo *prima* o *fuori* del corpo poligrafo e polifono, di una estesia *prima* o *fuori* di una estetica. Il camminare disarticolato e impedito non è che segno e paradigma di un sottrarsi beckettiano alla metafisica della simulazione o del gioco al rialzo artificiale dell'esistenza. La virtualità performativa del testo beckettiano ci esibisce un'impotenza e una negatività irriducibili a schemi usuali di delineazione del nichilismo; all'ellissi dell'oggetto discorsivo corrisponde un soggetto impossibile, Not I, ma Bocca persiste nell'interrogare e nel parlare in terza persona, in tal modo sporgendosi su un *altro* dire, immanente forse alla processualità di un pensiero dell'essere come scarto e virtualità, una dimensione al di là dell'identità e dell'unità.

Non dunque espressione di una rinuncia o di un assurdo esistenziale, ma intaglio in una ascesi negativa come forma formans del desiderio che va a chiudersi nella ripetitività della dannazione dantesca, pur sempre continuando a praticare i bordi del *less is more* - "pour en finir avec ce confort nihiliste" (Guy Debord).

*à peine à bien mené
le dernier pas le pied
repose en attendant
comme le veut l'usage
que l'autre en fasse autant
comme le veut l'usage
et porte ainsi le faix
encore de l'avant
comme le veut l'usage
enfin jusqu'à présent*

Testi

Samuel Beckett, *Dream of fair to middling women*, Ed. E. O'Brien and E. Fournier, The Black cat Press, Dublin 1992

Samuel Beckett, *Disiecta*, trad. it. A. Tagliaferri, Egea, Milano 1991

Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, trad. it. R. Guidieri, Einaudi, Torino 1994

Samuel Beckett, *Murphy*, trad. it. F. Quadri, Einaudi, Torino 1980

Samuel Beckett, *Teatro completo*, trad. it. C. Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino 1994

Samuel Beckett, *Molloy, Malone meurt, L'Innomable*, trad. it. A. Tagliaferri, Einaudi, Torino 1996

Samuel Beckett, *Le poesie*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 1999

T.W. Adorno, *Noten zur Literatur (1965 e 1974)*, trad. it. E. De Angelis, Einaudi, Torino 1979

Aristotele, *L'anima*, trad. it. G. Movia, Rusconi, Milano 1996

Honoré de Balzac, *Théorie de la demarche (1833)*, trad. it. S. Viviani, SugarCo, Varese s.d.

Giordano Bruno, *Il sigillo dei sigilli e I diagrammi ermetici*, a cura di U. Nicola, Mimesis, Milano 1995

Eugène Ionesco, *Apprendre à marcher; Le piéton de l'air*, trad. it. G.R.Morteo, *Teatro 2*, Einaudi, Torino 1972