

materiali

www.samuelbeckett.it

OMBRE TERMINALI

di Alessia Proietti Gaffi

Questo saggio, qui riprodotto per gentile concessione dell'autrice, è comparso su una raccolta del 2009, edita da Alboversorio, dal titolo «Samuel Beckett. Ultimo atto», curata da R. Colombo e G. Di Giacomo.

Alessia Proietti Gaffi è nata a Roma nel 1972, laureata presso l'Università di Roma La Sapienza, in Filosofia, cattedra di Estetica, con una tesi sui temi filosofici nell'opus beckettiano, e in Lettere, cattedra di Istituzioni di regia, con tesi sulle produzioni televisive di Beckett, con particolare riferimento alle regie di cui si occupò per la Sud Deutscher Rundfunk. Ha pubblicato «Samuel Beckett. La ricerca del silenzio perfetto» (Atheneum, Firenze, 2001).

Molto è stato detto, dell'opera beckettiana, probabilmente più di quanto lo stesso autore avrebbe potuto tollerare, se fosse ancora in vita. Permane tuttavia incessante una curiosità attorno alla sua arte, inestricabilmente aggrovigliata alla mitologia che i suoi estimatori hanno contribuito a creare, in complicità con i suoi detrattori. Le note difficoltà nel superare la figura materna, l'equivoco matrimonio con Suzanne, l'infinita

sequela di malattie, psicosomatiche o meno, che gli hanno minato la salute per l'intera esistenza, l'ortodossia che lo contraddistingueva negli atteggiamenti, sono la vulgata beckettiana, perennemente in bilico tra realtà e leggenda.

Certamente, Beckett fu uno scrittore *sui generis*, prendendo vagamente le mosse non dal solo Joyce, che conobbe e frequentò, ma anche dal movimento letterario del *nouveau roman*. Intendeva anch'egli opporsi fermamente alla tradizione di stampo più realistico, riformulando completamente la struttura del romanzo, dilatandola fino alle estreme conseguenze, sino a fagocitarla nell'esplosione di dettagli che avrebbero potuto ordinare compitamente il reale, ma che infine falliscono nell'intento, come testimonia Watt. Laddove per Sartre "l'inferno sono gli altri", per Beckett, l'origine della dannazione è altrove, in un luogo inevitabile e non identificabile che s'incontra all'interno dei protagonisti, coincide con la loro persona, la loro intimità. Da questa è impossibile fuggire, se non a prezzo dell'inganno al quale essi provvedono autonomamente, rinforzati poi nella loro scelta da quell'apparato societario che convoglia le identità personali, entro i confini dei ruoli, rendendo gli individui dei soggetti, in opposizione gli uni agli altri, come pure in contrasto con un mondo di oggetti, con cui i personaggi beckettiani mostrano di avere difficoltà al contatto¹. L'intero universo attorno a questi individui, che man mano si parcellizzano rendendo difficile la loro identificazione entro i confini del soggetto riconoscibile, muta progressivamente in un essenziale parafernalia entro cui ricercare le origini del proprio essere, incontrandovi nulla più che sbiaditi ricordi, i quali si consumano a ogni

¹ Si veda, tra gli altri, il rimestare di Winnie nella borsa, il rapporto mancato tra Watt e la sua opera, le complicazioni di Didi e Gogo con i pantaloni e gli stivali, nonché il tema dell'*Acte sans parole* (1956).

iterazione. Pur mantenendo intatta la loro forza dirompente, nel privato contesto di chi li ha vissuti non è possibile mantenere ricordi materiali che riproducano l'esperienza vissuta. Questa rimarrà tanto più dolorosa, quanto più si cercherà di replicarla sinteticamente attraverso stratagemmi, siano essi di natura tecnologica, come nel caso di Krapp, o un paradossale autoprocesso esistenziale come quello inscenato da Bam².

Questo è quanto resta dell'umanità nella poetica dell'ultimo Beckett: la messa in scena del ricordo³. Dopo Krapp, il tema diventa ossessivo nei videodrammi da lui composti e diretti per la televisione dal 1965 fino a pochi anni dalla morte (1989). Vent'anni di sperimentazione prima per la BBC, poi, per l'emittente televisiva tedesca SDR. A questi ultimi⁴, viene qui rivolta l'attenzione, accomunati dalla progressiva sottrazione di particolari realistici che rendono impossibile il riconoscimento delle figure. Nei filmati esse si possono soltanto indovinare, ridotte al rango di ombre. In questi piccoli drammi la personale tendenza stilistica alla riduzione all'osso, sembra raggiungere il suo apice. Scenografie estremamente scarse, illuminazione che lotta con il buio, suoni a malapena udibili, uomini vagamente riconoscibili.

Questo il repertorio dell'ultimo Beckett, già annunciato dalla sua prosa immediatamente successiva alla Trilogia. Al fiottare fluviale che forza le strutture del romanzo, tenta di raccogliere le schegge sparse sul pavimento ricostituendo l'insieme

² Les Essif fa risalire lo schema dell'interrogatorio alle pellicole degli anni '40 e alle tipologie dei loro dialoghi. (Les Essif, *Empty figure on an empty stage*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, p. 88)

³ Non a caso uno dei suoi primi scritti riguarda Marcel Proust, e la sua titanica opera sulla memoria

⁴ *He, Joe*, 1966 (in *Film, He, Joe, in drei Sprachen*, Suhrkamp, Frankfurt Am Mein, 1968), *Die Geister Trio*, 1977, *...nur noch Gewolk...*1977, *Quadrat I+II*, 1981, *Nacht und Traume*, 1983, *Was Wo*, 1985 (in *Quadrat. Stucke fur das Fernsehen*, Frankfurt Am Mein, 1996)

della figura, focalizzando l'attenzione sulle piccole concentrazioni di frammenti, entro cui s'inscrive la storia che vuole essere narrata. A partire dalla pubblicazione immediatamente seguente, *Nouvelle et Textes pour rien*⁵, emerge questa tendenza radicale, che vuole spazzare via il superfluo e raggiungere il cuore della situazione, l'evento da cui tutto sembra trarre origine. Le parole iniziano a essere lasciate davvero risuonare nella sospensione del buio e del vuoto, in cui cadono per tornare alla loro scaturigine. Il gusto dell'ultimo Beckett fu per la frammentazione totale del testo, una specie di Parmenide redivivo che a bella posta vuole confondere le acque, non autorizzando un senso unico da privilegiare, ma lanciandoli tutti sul tappeto, quantomeno, quelli di cui è capace, letteralmente stracciando il testo, impedendo così che le parole siano fatalmente legate l'una all'altra da una consequenzialità, per così dire, logica. I personaggi assumono la consistenza della nebulosa, una sorta di elettroni letterari, di cui è impossibile stabilire la *reale* posizione⁶. Fluttuano continuamente entro i confini della percezione. Il risultato ottenuto da questa sperimentazione del linguaggio fino alle conseguenze estreme, è, per l'appunto, una parola che puntualmente eccede il suo significato, conscia dell'impossibilità di circoscrivere con esattezza la percezione⁷. La finzione dell'oggettività del logos è quindi svelata. Le tracce di cui Beckett non riesce a disfarsi, sono quanto sopravvive alla selezione attraverso cui l'autore decimava i suoi testi. Questi assumono la concretezza astratta

⁵ *Nouvelle et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1955, ss

⁶ Uno dei problemi centrali per gli attori nel mettere in scena Beckett, è il dover affrontare il pubblico senza avere un'identità definita su cui appoggiarsi. (cfr. Lois Oppenheim, *Directing Beckett*, University of Michigan Press, 1997, pp. 178-179)

⁷ "Beckett è tanto dentro alle cose, da essere oltre." Annamaria Cascetta, *Il tragico e l'umorismo*, Firenze, Le Lettere, 2000, p. 169.

della cancellazione, ove il fenomeno lascia comunque trapelare *qualcosa*, anche se non definibile. L'importanza della prosa beckettiana giace invece sulla incredibile capacità di svuotare la letteratura, come il teatro, senza pretendere di attestare una verità, ma tentando di raggiungere il cuore delle situazioni esistenziali, ogni volta daccapo. Poiché quello che viene descritto da Beckett è, una volta di più, il processo attraverso cui si perviene a intravedere la nuda e gracile struttura delle cose. Infine, non c'è altro che l'essere umano nei suoi rapporti con il mondo, materiale o astratto⁸. Nelle sue prose più tarde non s'incontra più che un cranio che rilascia monconi di frasi, apparentemente prive di senso, o di difficile attribuzione, ma dotate di autonomia grammaticale e perizia stilistica, costantemente sospese tra quel che le precede e quanto le segue. L'essenzialità, spinta alle sue estreme conseguenze, è il dato caratteristico di quest'ultima fase di stesure, sempre in bilico tra il puro *nonsense* e la pregnanza semantica e semiotica⁹. L'insensatezza emerge naturalmente dal procedimento *en abyme*, che muove i passi all'interno delle strutture mentali più intime dei suoi personaggi. A questi vengono imputate colpe, reali o supposte, senza possibilità di assoluzione, momenti di felicità che svelano la loro ingannevole consistenza, laddove il dolore è un fedele compagno, o forse, parassita che non lascia mai il campo libero, sebbene si possa tuttavia imparare a renderlo meno lesivo, grazie a iterazioni continue,

⁸ John Kundert-Kibbs sostiene come le opere televisive di Beckett, mostrino la necessità e la centralità di supposte frange estremiste per cui risulti impossibile individuare una qualunque differenza tra soggetto e oggetto, o tra qualunque altra forma di dualità. (J. Kundert-Kibbs, *Samuel Beckett and the Arts. Music, visual arts and non-print media*, New York and London, Garland Publishing Press, 1999, p. 367)

⁹ Già Adorno nel suo noto saggio su *Fin de partie* del 1961, elogiava Beckett per essere riuscito a non cadere nella trappola che conduce all'assunzione del non senso come concetto cardine, riuscendo invece a lasciarlo affiorare presentandolo.

ripetizioni, riproposizioni, che in parte ne disinnescano il potenziale offensivo.

Benché la superficie dei dialoghi, soprattutto per quel che concerne la parte teatrale e affini, appaia come assolutamente quotidiana, la lingua beckettiana non è affatto “naturale”. Ciò è maggiormente evidente nella prosa ove l’obiettivo non è quello di raccontare una storia secondo lo statuto canonico del romanziere. Scompare l’intreccio che sostiene e dà struttura agli eventi della narrazione affinché emerga la parola, con tutte le sue implicazioni problematiche, sebbene completamente svuotata, scavata dall’interno, ormai simulacro di sé stessa. Scompare il pronome personale, declinato nella prima persona singolare, e qui, fin troppo ovvio, è il riferimento a *Not I*¹⁰. Parlando in prima persona, il narratore si autodenuncia, denunciando al contempo l’artificio della creazione, la nascita di sé quale parto dell’autore. Analogamente, la percezione di sé è frutto della medesima invenzione, per cui diviene impossibile determinare con esattezza i confini del sé, in quanto questi straborda incessantemente in alvei incontrollati di emotività, rinsaldata dalla memoria e repressa dalla logorante logica del delirio raziocinante. Si dura fatica a scorgere la frontiera che separa il vero dal falso, poiché nulla sembra essere effettivamente diverso da quel che si dice, sebbene tutto dichiari la sua assoluta improbabilità. Non tutto quindi può essere recepito con i parametri che invadono il mondo *reale*, anche perché è altrove che accadono gli eventi che hanno importanza.

Beckett denuncia da sempre l’artificio letterario, o artistico *tout court*, ma non in senso decostruttivo, bensì per sfruttarne la sua prerogativa di svelare il vuoto su cui si staglia l’arte stessa, come pure l’esistenza. Nel corso del tempo, conduce

¹⁰ *Not I*, London, Faber and Faber, 1973

all'alienazione massima le tecniche compositive, in qualunque campo le eserciti¹¹, forzando le strutture dall'interno, conducendole al collasso per usura. L'afasia si propone quale espressione dello sforzo artistico di sottrarre letteralmente le parole al nulla; con il risultato di lasciar risuonare il silenzio, senza volere in alcun modo riempirlo. Di rado si usano puntini sospensivi, poiché questi possono autorizzare inferenze deittiche e ricondurre entro confini di significazioni certe, attestabili. Si disperde l'univocità del senso, a favore di una polisemicità, che ambisce a tagliare fuori le certezze.¹² Privato del supporto più sicuro e disponibile per orientarsi nel mondo, quello cioè del modello linguistico, l'uomo si rivela nella sua natura più privata, in intima sospensione. Il senso viene meno, non per ideologia, ma per naturale emersione dell'evidenza dei fatti. L'esaurimento della fede nella capacità esaustiva della ragione conduce alla constatazione dell'irriducibilità del mondo fenomenico all'essere umano, che diviene quindi alienato sia dal mondo naturale, a cui apparterebbe, per così dire, naturalmente, sia da quello culturale, i cui modelli sono soltanto strumenti, non fini. L'intento di raggiungere il cuore della questione esistenziale che Beckett pone sempre in gioco, innesca un processo spiraliforme che non ha centro, a meno di non imporlo concettualmente. Da ciò il borbottio tipico delle figure beckettiane, come Bam in *Was wo*, o Joe in *Eh, Joe*, o il compulsivo ripetere lo stesso percorso in *Quadrat I+II*, sintomi di un rovello ricorrente che sembra essere l'unico motivo di vita.

¹¹ Probabilmente con la sola eccezione della poesia, arte che praticò in misura significativamente minore, rispetto alle altre.

¹² Secondo quanto afferma la voce di *Comment c'est* (1961): "tre certezze: il fango il buio ricapitoliamo il sacco le scatole il fango il buio il silenzio la solitudine tutto per il momento" (ed. it, *Come è*, Torino, Einaudi, 1965, p. 11)

La ripetizione, espediente largamente adoprato da Beckett, viene quindi in soccorso, affinché ci si possa calare efficacemente in sé. Il punto di partenza è chiaramente linguistico, sebbene la lingua debba essere, lo si è detto, in qualche modo *sfiduciata*, trovandosi priva del sostrato di referenti consueti. Le singole lettere si segnalano per la loro autonomia, prese in esame come puri suoni. Nella sua natura sonora, la parola costituisce il veicolo attraverso cui si riproduce il ritmo, elemento ancestrale ipnotico che favorisce l'astrazione dalla realtà¹³, e che non comporta direzione. Si pensi ai già citati incappucciati che solcano in ogni direzione, ben attenti a evitare il centro, l'area di azione entro cui si svolge *Quadrat I+II*. La ripetizione, ancora una volta, diviene il mezzo prediletto entro cui si snoda l'esistenza. Il percorso tracciato dalle quattro figure, sia in senso materiale, sia nella sua accezione astratta, termina con il diventare quasi sferico, laddove un passo in avanti è, contemporaneamente, uno indietro, nella totale assenza di meta. Ciò che accade è quindi soltanto il percorrere, l'atto nel momento in cui si compie, la sua percorribilità infinita, o per meglio dire, illimitata. Anche a diecimila anni di distanza, poiché questo sembra essere il presupposto di *Quadrat II*¹⁴, quegli esseri persevereranno nel tentativo di completare la loro opera, letteralmente esaurendo il campo delle probabilità, avendo spento il colore, il suono, la vigoria che li animava nella prima versione. Ridotti al minimo, insistono nel loro procedere, evidentemente più lento, appesantito dagli anni, o secoli, trascorsi nell'esercizio stesso.

¹³ Il ritmo, sebbene appaia come un succedaneo del tempo, in verità lo sconfessa, conoscendo potenzialmente infinite variazioni di sé, ognuna delle quali è legittima.

¹⁴ L'episodio viene narrato da Knowlson nella biografia, *Damned to fame*, London, Bloomsbury, 1996 (ed. it. *Samuel Beckett. Una vita*, Torino, Einaudi, 2001, p. 794)

Il passato, che nella prima stesura continua a donare loro suoni e colori, viene infine ridotto anch'esso ai minimi termini, inglobato nelle bolle mentali in cui risuona ancora, spingendoli al moto. Sulla scena restano soltanto i coreuti, che continuano a danzare muti, non avendo più interlocutori a cui rivolgersi. La tragedia viene così demolita, disperdendo quello che ne era il potenziale più distruttivo, il tragico *tout court*. Non c'è legge violata da emendare, un ideale di giustizia cui fare riferimento. Sussistono unicamente queste presenze chiuse nel silenzio della loro pena, non espiabile, in quanto non ha connotati sociali, ma esclusivamente privati¹⁵. Il loro ossessivo ripetere questo percorso all'interno del quadrato, nella disperata speranza di esaurire il loro compito, è consapevolmente fallimentare, sebbene questo fallimento non abbia connotati tragici, essendo la tragedia già alle spalle. La prospettiva catartica non pertiene a questo universo privato ove protagonisti e deuteragonisti si assommano sulla stessa *persona*. Il logos ordinatore ha fallito tanto quanto il mythos classico e/o religioso¹⁶. L'auspicio di una esistenza silenziosa, immota, cui si riferisce Clov¹⁷, viene deluso dall'incapacità di esaurire la possibilità d'esistenza. Nel migliore dei casi si può giungere ad essere *esausti*, come acutamente indicato da Deleuze¹⁸, senza mai avere la

¹⁵ “*A chacun son petit enfer*”, secondo quanto scrisse Beckett in una lettera ad Alan Schneider del 7 novembre 1962, *No author better served, The correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, a cura di Maurice Harmon, Cambridge, Harvard University Press, 1998, p. 131

¹⁶ Beckett riesce ad assommare i due fallimenti; quello del mythos utilizzando la religione come referente culturale generico desacralizzandola (*Christianity is a mythology with which I am familiar, so I naturally use it*, come ebbe a dire), e quello del logos che esaspera fino agli estremi autistici di Bam, Watt o Bocca.

¹⁷ “Io amo l'ordine. È il mio sogno. Un mondo in cui tutto sia silenzioso e immobile e ogni cosa al suo posto, sotto la polvere estrema”, *Fin de partie* (1956), ed. it. *Teatro completo*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, 1994, p. 117

¹⁸ Gilles Deleuze, *L'épuisé*, Les Edition de Minuit, 1992 (*L'esausto*, a cura di Ginevra Bompiani, Cronopio, 1999)

possibilità di finire. Muta però lo scenario, radicalmente, poiché le opportunità di finire il possibile attuate nella scrittura beckettiana sono prese in esame principalmente come attività intellettuali, con scarse occasioni di ripercussione nella vita quotidiana, dove si procede incessantemente alla stessa opera di esaurimento. Questa immancabile attività si accompagna a un certo sfinimento fisico, a cagione della inarrestabile natura dell'esaurire, che si pone come attività senza scopo alcuno, quasi come una sorta di malevolo diletto, che sfianca.

L'incombere della vecchiaia o l'incipiente fallimento, non si pongono quindi in contrasto a questa attività, ma la corroborano, rinsaldandone le intenzioni. I vecchi seduti, con la testa tra le mani, come il sognatore di *Nacht und Traume* o l'uomo di ... *nur noch Gewolk...*, non hanno più alcuna attività da svolgere nel mondo dell'immanente, possono liberamente dedicarsi all'esercizio in cui si dimostrano maggiormente abili. L'attitudine combinatoria¹⁹, unica occupazione a cui sono dediti, fornisce risultati via via migliori. Le continue ricapitolazioni, le enumerazioni successive degli elementi che compongono la storia, non sono però rivolte a un fine narrativo, in senso più proprio. La scena della memoria, che nelle produzioni televisive s'identifica con il cono di luce, sotto cui si muovono i *residua* mnemonici di un passato che si ricapitola ancora una volta, è l'artificio che innesca i personaggi obbligandoli a reagire, proprio quando avrebbero trovato quiete nella postura prediletta. Il palco che s'illumina è quello della mente, l'unico possibile. La vita trascorsa viene passata al setaccio, alla ricerca di qualcosa che si possa ingannevolmente trattenere per proseguire

¹⁹ “*L'art de combiner ou combinatoire n'est pas ma faute. C'est une tuile du ciel*”, *Assez*, Paris, Minuit, 1966 (ed. it. *Teste morte*, Torino, Einaudi, 1969, p. 44)

nell'inganno del senso compiuto.

Le figure che faticosamente emergono dal buio, esemplare in tal senso quella del Sognatore in *...nur noch Gewolk...*, si scorgono come masse, pura forma che lotta contro la luce, opponendovi delle linee curve su cui quest'ultima scivola via quasi senza creare contrasti. L'appagamento nella quiete è possibile soltanto a patto che si spengano i fervori che innervano coloro che ancora credono che qualcosa sia possibile, che esista una maniera, pur dolorosa, per espiare le colpe, gli errori, emendare un passato che sembra essere lì soltanto per accusare. Ma, come ben sanno questi uomini liminari che Beckett dipinge, la vita è sostanzialmente indifferente ai suoi partecipanti, che non riuscendo a farsene ragione, cercano di costruirla una, riproducendola sinteticamente attraverso l'esercizio del ricordo. Chiedere agli dei perché proprio Edipo o Macbeth siano stati scelti per patire il loro destino, secondo Steiner, sarebbe come chiedere "ragione o giustificazione alla notte. Non c'è ragione". Non si può, invece, porre rimedio a nulla poiché "le ferite non si cicatrizzano e lo spirito affranto non si solleva; la tragedia non ammette compensi".²⁰ Prive dell'aura eroica, le figure beckettiane agiscono in ambienti degni della loro condizione di reiette, malferme e prive del fascino che accompagna generalmente le evocazioni del passato. Gli affetti, che pure sembrano in qualche modo emergere e stimolarne gli impercettibili fremiti, da cogliere nella staticità, non sono niente più che vagheggiamenti disposti ad arte per rendere congruente quanto non lo è. Con il procedere della disgregazione dell'esperienza passata, le creature di Beckett si rinchiudono in ambienti sempre più

²⁰ George Steiner, *The death of tragedy*, 1961 (ed. it. *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1992, p.112)

poveri, scarni, dimessi. Le stanze in cui compaiono i personaggi inizialmente, perdono i connotati di realtà: da quella squallida, in cui tenta di trovare riparo Keaton in *Film*²¹, attraverso le nude pareti in cui si protegge Joe, o l'uomo di *Geister Trio*, per giungere sino alla camera della quale s'indovina la finestra in *Nacht und Traume*. I locali abitati da questi vecchi evanescenti assomigliano sempre di più alle stanze della mente in cui essi s'incontra la solitudine del pensiero, in cui si rinserrano eludendo i contatti con il mondo esterno che nel passato li ha illusi. La ricerca del significato, della precipuità del momento nella rievocazione dei momenti topici non ha perciò effetto sul presente. Gli errori commessi, piccoli peccati veniali che potrebbero avere sconvolto le altrui esistenze, non sono emendabili. Le colpe di cui si fa carico Joe, differendosi nella voce della donna che ha moralmente tradito, forse uccidendola, o forse no, ma questo non importa, non hanno più senso, ammesso che in origine ne avessero uno. Non c'è alternativa al tentare. La voce che risuona nella sua mente lo riaggancia al passato di cui non riesce tuttavia a liberarsi, nonostante il suo strenuo impegno. La decrepitezza, tratto comune a tutti i protagonisti dell'ultimo Beckett, è l'epoca migliore per esaurire fino in fondo il novero delle possibilità che la parola ci offre. Dopo averne esaurito le possibilità di significazione, lasciandola infine sospesa su un vuoto, il silenzio, che la lascia mutamente risuonare, la conduce un passo oltre, fino a rendere perfettamente plausibile l'assoluta assenza di riferimenti correvi, quali il principio di verità o plausibilità. Non importa che lo strozzamento di cui è stata fatta oggetto la voce in *Eh, Joe*, sia realmente un omicidio, oppure lo sia soltanto nella metafora linguistica entro cui viene plasmato. Quell'uomo ricoperto di cenci che deve assincerarsi di essere solo,

²¹ *Film*, diretto da Alan Schneider, produzione Evergreen Theatre Inc., 1964

prima di sedersi e godere del proprio declino, diviene infine a malapena percettibile. Pressoché indistinto dall'informe massa di stracci che giacciono a strati sul letto, ancora non è pervenuto all'autosufficienza, conserva la memoria dell'altro quale elemento possibile. Sebbene l'illuminazione appaia già molto fioca, non ha ancora raggiunto l'autonomia che proviene dall'esclusione dello sguardo sul mondo fenomenologico. La straniante percezione dell'altrui sguardo su di sé viene tuttavia annoverata come elemento esterno, quando non si è consapevoli che l'unico occhio impietoso che osserva null'altri è che quello della mente. Il controllo dell'efficienza corporea, come nel caso dei danzatori di *Quad*, o dello stesso Joe, è quindi ostensione di una residua fiducia nella capacità comunicativa del linguaggio, della possibilità di condivisione della lingua, sebbene certamente non come pratica sociale. La fase estrema che ci illustra *Was wo*, è la comprensione ultima della impossibilità di tale occasione, precisamente la fissazione una volta per tutte di risposdenze esatte tra le parole e gli oggetti, come pure delle combinazioni possibili per narrare una storia. Niente ha più importanza nel mondo della penombra, da cui si esce soltanto per episodici esercizi di esaurimento. Si deve procedere con cautela sul ciglio del paradosso, quale Beckett intendeva l'esistenza stessa. Pian piano l'emotività che increspa le voci scompare del tutto, fino a raggiungere una quasi totale assenza di colore, di tono, di vita o di morte.

Quel che conviene è la creazione, per quanto impossibile, di immagini: pure, incontaminate, perfette. La figura dell'uomo chino sul tavolo in *...nur noch Gewolk...*, riavvolge il nastro dell'esperienza, rimandandolo ancora una volta a beneficio della sua pulsione scopica, che non ricerca più soddisfazione volgendosi all'esterno, ma

chiudendosi su di sé nell'infinito tentativo di chiudere infine con tutto, nell'empito di attestare l'impossibile fine a cui nessuno è destinato, ma verso cui tutti tendono la mano. Con la perizia da anatomopatologo di cui è capace, nei drammi televisivi, Beckett, seziona più che mai il microcosmo, riproducendolo in porzioni infinitesimali, poste sotto la lente microscopica che le ingigantisce, lasciando i personaggi alla mercé della luce inquisitoria, che qui viene identificata nella camera, il *savage eye*, quale l'autore la intendeva. A questo stillicidio è impossibile sottrarsi, poiché l'occhio non è esterno ai personaggi, o, per meglio dire, alle *personae*, ma è l'inevitabile sguardo che ognuno ha su di sé, la percezione di *essere*²², senza scampo. L'immagine che si osserva resta quindi sospesa in quello spazio, che si percepisce come vuoto, ma è in realtà completamente praticabile, lo si crea con il mutare dell'immagine stessa, che è tuttavia lungi dall'essere ineffabile. Il mutismo della forma che si plasma non è poi tale, poiché vi sono modi che eccedono la natura sonora della parola. Il tacere della voce non implica che quella voce non ci sia, semplicemente che abbia determinato di sottrarsi al suo fenomeno, cancellando la possibilità di apparire, che pure resta contemplata. La musica, il suono dei passi, le andature dinoccolate, in una parola il denso potenziale concentrato in quelle immagini come un ordigno sul punto di esplodere, rappresenta la colonna sonora di quel che è stato creato. Tacere un suono vuol dire soltanto che si decide di non emetterlo. Ovviamente, la presenza della musica, quale unico indizio sonoro, vuole significare una conversione al silenzio, una stilizzazione estrema del significante che non può più essere epurato da ulteriori contenuti, essendo

²² Ricordiamo la citazione del famoso motto berkleiano nella premessa di *Film*: esse est percipi, ovvero, essere è essere percepiti, con tutto quel che ne consegue nel mondo beckettiano.

sopravvissuto soltanto nella sua astrazione formale. In quelle note giace, puro e intoccabile, il sentimento, qualunque esso sia. Nulla a cui appigliarsi resta ormai, nemmeno la fine, l'impossibile fine che non si può determinare, che non si può accelerare, che non si può decidere con un gesto. Darsi la morte non conduce alla fine, ma ad *una* fine, soltanto una delle possibilità che si dispiegano nell'esistenza. L'eroe tragico si oppone alla *tuke* invano, sapendo che ne pagherà lo scotto; quello shakespeariano sceglie il tragico come correttivo a un'ingiustizia; qui la morte è già passata, non ci si salva *in extremis* assoggettandosi a una legge morale che può solo concedere una bella morte. Qualcosa di più importante dei singoli personaggi che agiscono è ormai obsoleto, precisamente quel tragico di cui non riescono più a essere capaci i rappresentanti della società contemporanea, anestetizzata, "etherized upon the table"²³. L'individuo stesso, nella sua accezione più intima, non ha corso, disperso nelle singole componenti che lo formano. Il dolore della vita non si può eliminare: ci si impegna per assottigliarlo, ma nulla lo finirà completamente. I milioni di ostacoli presenti, malattie, deformità, indecisioni, designano l'incapacità costitutiva di questi figure alle gesta eroiche, che, puntualmente, finiscono in una risata che ride di sé, della sua velleità di volere essere quel che non si può più essere. Le voci presenti nei drammi televisivi, la donna di Joe, la solerte voce off nel *Geister Trio*, il grande inquisitore Bam, che si s-doppia in uno sconcertante gioco al differimento, come l'impassibile volto che scandisce "*nur noch Gewolk*"²⁴, sono ostensioni di quanto non ha

²³ T. S. Eliot, *The Love song of J. Alfred Prufrock*, in *Complete poems and plays of T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1969, ss

²⁴ Il gioco del differimento è evidente anche nella continua evocazione delle stesse figure, affinché appaia l'esatta immagine che si ricerca; quel volto, in quel suo proprio modo d'essere. (cfr. Enoch Brater, *Beyond minimalis. Beckett's late style in the theater*, New York, Oxford University Press, 1987,

fondamento, apparati protesici di quello che fino a Beckett era considerato emendabile, o più quotidianamente, vero. Sulla scena della mente si verificano ancora una volta i piccoli eventi di cui nessuno custodisce memoria, si mimano a esclusivo beneficio dello sguardo che li produce, per verificare il loro stato di consunzione. Le parole, quelle che tuttavia si pronunciano, non vogliono esprimere alcun senso compiuto, non pretendono di avere ancora significati riconducibili a un potenziale bacino di utenze, perciò bisogna disfarsene. L'immagine, il prodotto che tanti sforzi richiede, nonostante le codificazioni di cui è stata oggetto nel corso della storia umana (arte, architettura etc...), è meno corrotta dalla quotidianità dell'uso, non ha ancora la pretesa di esaustività che si arroga la parola.

In questo ultimo atto è l'immagine l'approdo prediletto verso cui si fa rotta senza indugi. Il linguaggio, nelle sue consecutive stratificazioni, ha assommato su di sé calcoli, intenzioni, abitudini d'uso, che lo rendono quasi impossibile da scalfire senza che questi trovi modo di rimarginare la ferita. Con la televisione Beckett giunge laddove non gli era stato possibile arrivare su carta. Le parole, le poche che si conservano, sono frammentate, intervallate dai movimenti dei personaggi o da quelli della macchina da presa, nell'unico modo possibile per cui possano ancora essere capaci di racchiudere l'immagine, la determinazione dell'indeterminazione.

Ancora una volta conviene ricordare che si parla però di un'immagine peculiare: una sorta di anelito, un moto, una improvvisa radura di luce che compare nell'ombra totale. La sua epifania è inattesa, quanto ricercata, impossibile da creare soltanto perché la si evoca. La sua comparizione è immediatamente precedente alla sua sottrazione, in

pp. 74-110)

un soffio che la spegne, ma la sua intensità non è comparabile a nulla che si possa esperire per altra via. L'ineffabilità di cui è depositaria la conduce oltre l'abitudine alla ripetizione che sembra non esaurirsi mai, poiché la comparsa è legata all'agnizione terminale che dà la consapevolezza della fine. Le nuvole che solcano il cielo sulle teste, il pallore della donna di Joe e i suoi occhi, il sogno che svanisce con il sopraggiungere della luce a dimostrare che soltanto nel buio accade quello che importa, si disfano subito dopo essere state plasmate. Ciò è indice del successo di quella stessa immagine, della sua significazione estrema, irriproducibile. Analogamente alla pittura di Francis Bacon l'immagine beckettiana ricerca la riproduzione dell'attimo in cui la figura possa esplodere, deformarsi, distruggersi, cosciente della sua essenza terminale, pur conservando tratti tuttavia ascrivibili al genere umano. Ecco come, *imagination dead* *image*, si può finire la propria vita, artisticamente e umanamente, arrovellati dal dubbio "qual è la parola"²⁵, sebbene mal vista, mal detta, mal sentita, e persino mal scritta.

²⁵ "Quale- quale è la parola- visto tutto questo- tutto questo questo qui- smania di vedere quale- intravedere- credere d'intravedere- voler credere d'intravedere- là lontano laggiù a fioco quale- smania di volervi credere d'intravedere quale- quale- qual è la parola- qual è la parola", in *Poesie*, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 1999, p. 265