

Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi
a cura di Fabio Fantuzzi

«A Poetry of Moving Images» La costruzione dell'immagine sulla scena beckettiana

Silvia De Min
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper investigates the principles of the construction of the dramatic image in Beckett's works. The starting point is the analysis of the short prose *L'image*. Following the suggestions of an ecfrastic theory, it is possible to identify the performative elements involved in the construction of the vision with the writing process. The same elements are then studied in the theatrical practice particularly focusing upon: the fragmentation of the textual image; the fragmentation of the body and of the subject on stage; the dynamic process between movement and frozen image.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La visione spezzata ne *L'image*. – 3 Il dubbio pronominale e la resa teatrale del corpo spezzato. – 4 Esiti di immobilità. – 5 Conclusione.

Keywords Samuel Beckett. *L'image*. Irish theatre. Modernism. *Ékphrasis*.

1 Introduzione

La mia prima lettura dell'opera di Samuel Beckett risale agli anni dell'università, durante uno dei corsi di Letteratura inglese del prof. Dario Calimani. Per me fu un incontro determinante con un autore complesso; fu un'immersione testuale, un'esperienza di studio faticosa e motivante. Andrebbero spese molte parole, ma tutto si riassume nella profonda gratitudine per la generosità di un professore che ha dato ai suoi studenti un metodo per lo studio della letteratura, tenendo sempre alta l'asticella del sapere; un professore che ha preteso fatica da chi lo seguiva, come presa di posizione forte contro la semplificazione del pensiero a tutti i costi.

Anni dopo, per una parte della tesi di dottorato, sono tornata a Beckett, conservando il ricordo delle lezioni di triennale e magistrale, ma con l'intento questa volta di assumere un approccio derivante da una teoria dell'*ékphrasis* performata.

Beckett è un autore che nel corso dell'intera vita riflette sullo statuto dell'immagine, con ricadute evidenti sul teatro. L'analisi proposta nella tesi muove da una serie di esperienze visive di Beckett, osservatore at-

Studi e Ricerche 7

DOI 10.14277/6969-156-0/SR-7-2 | Submission 2017-03-30
ISBN [ebook] 978-88-6969-156-0 | ISBN [print] 978-88-6969-157-7 | © 2017

tento di tanta arte antica e contemporanea che, in forma allusa, si ritrovano nei romanzi, nelle prose e nelle drammaturgie: frammenti di visione e cristalli di memoria visiva percorrono l'intera opera beckettiana. Ho studiato la cultura visuale dell'autore, che scaturisce da un'innata passione per l'arte, a partire dai saggi critici giovanili, nei quali emergono principi della visione che ritroviamo nei *dramaticules* degli anni Settanta. Ho analizzato le scritture ecfastiche che chiedono di essere performate, prose brevi il cui movimento testuale è dato dalla costruzione di immagini che hanno le stesse caratteristiche delle immagini 'quasi-immobili' che ritroviamo sulla scena: frammenti visivi sospesi, gesti in arresto, istanti congelati. Ho parlato di *ékphrasis* performata, in Beckett, come esposizione del dettaglio sulla scena, sia esso un oggetto, una parte del corpo umano o un micro-atteggiamento reiterato. Perno del discorso è una riflessione sul rapporto tra visuale e narrativo: proprio attraverso l'analisi del dettaglio, progressivamente spogliato del contesto che lo ha prodotto, ho cercato di comprendere quali aspetti della narrazione sopravvivano al dominio (se di dominio si tratta) del visuale. In secondo luogo, nelle prose brevi 'ad alto grado performativo' e nelle drammaturgie, ho trattato l'*ékphrasis* come esplicitazione dei processi di costruzione dell'immagine. La scrittura e la visione del dettaglio poggiano su una forte adesione al reale, indagato nell'intimo dallo sguardo di un autore che non concede la minima distrazione e che finisce per fissare la penetrazione visiva in una risultante figurativa di semi-immobilità. Ma più gli elementi della realtà vengono penetrati, più si scopre quanto essi si astraggano dal reale, mostrandone di fatto l'incomprensibilità.

L'intervento che verrà qui proposto è una riflessione che, pur non trovandosi nelle pagine beckettiane della mia tesi di dottorato, muove dai presupposti lì elaborati.

Per parlare della costruzione dell'immagine nel teatro di Samuel Beckett, verrà anzitutto proposto lo studio di un testo che non è pensato per la scena, *L'image*, una prosa breve in cui domina appunto la componente visiva.¹ Il testo, scritto tra il 1958 e il 1960, finì per essere parte del più ampio *Comment c'est*, ma di fatto ebbe una fortuna editoriale a sé stante.

L'analisi poggerà sul seguente presupposto teorico: si ritiene che le scritture ecfastiche, quelle scritture pensate cioè per porre dinnanzi agli occhi di un lettore - in maniera vivida - l'immagine descritta, si sostanzino

1 Si è scelto di analizzare questo testo, ma gli stessi meccanismi di scrittura si potrebbero trovare, per esempio, nelle prose brevi scritte tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, originariamente intitolate *Foirades*. Nel 1974 Beckett traduce i testi e aggiunge *Still e For to End Yet Again*. *Still* in particolare è un testo a dominante visiva che, già dal titolo, suggerisce l'idea che l'immagine prodotta dalla scrittura sia un'immagine immobile, ma la visione che il testo produce non è certo immobile perché, come vedremo anche per *L'image*, il linguaggio impone sempre alla visione un certo movimento, dispiegandosi nel tempo.

di principi performativi. Il lettore si fa spettatore di una performance visiva che si compie dinnanzi agli occhi della mente. L'immagine costruita attraverso la parola, necessariamente, prende forma nel tempo dello spettacolo testuale: alla dimensione spaziale propria del visivo, si affianca quindi la dimensione temporale, propria di ogni espressione linguistica.

Quello operato su *L'image* è dunque un esercizio di analisi testuale da cui far emergere alcuni principi della costruzione dell'immagine drammatica, principi poi ripresi e rielaborati negli altri paragrafi. Avremmo potuto analizzare un qualsiasi testo teatrale beckettiano, ma si è voluto accedere al teatro – e in particolare a quei piccoli drammi che Beckett scrive tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta a cui lui stesso dà il nome di *dramaticules* – attraverso una forma del discorso, l'*ékphrasis* appunto, che presuppone una pratica d'uso del linguaggio di matrice visiva e performativa.

2 La visione spezzata ne *L'image*

Renato Oliva, nel commento all'edizione italiana, contestualizza come segue *L'image*:

Nel contesto di *Comment c'est*, dove compare con scansione diversa e numerose varianti, *L'immagine* è, appunto, una delle immagini che Bom, il narratore («Belacqua su un fianco»), vede per brevi istanti illuminarsi lassù in alto, sopra il buio girone di fango (ma è anche un fango umido, dissestante e forse nutriente, un tiepido «fango originale», una *prima materia* indifferenziata che mentre minaccia di inghiottire l'identità del narratore continua tuttavia ad alimentarlo) in cui vive e striscia. Queste immagini rimandano alla vita precedente di Bom, la vita in cui andava rasente i muri tra i suoi simili, e la ripercorrono a tappe. (cit. in Beckett 1989, 104)²

La prosa breve, quattro paginette scritte senza segni di interpunzione che qui dunque considereremo estrapolate da *Comment c'est*, si apre mostrando i movimenti di un uomo prono, con il volto nel fango. La prima immagine è un'immagine di caduta, una postura che ritroviamo spesso in Beckett per rendere la derealizzazione dell'uomo che, probabilmente dopo la guerra, non conosce più vie per l'ascesa e la realizzazione dell'io. La lingua esce dalla bocca e si carica di fango («La langue se charge de boue»), aprendo al primo dilemma senza soluzione: inghiottire o sputare? L'io, che fa capolino nel testo, si chiede se il fango lo possa nutrire. Alla domanda non si trova risposta e, repentinamente, si passa ad altro.

2 L'edizione italiana de *L'image* (Beckett 1989) riporta, a fronte, il testo in lingua originale. A questa edizione faranno quindi riferimento le citazioni che seguono.

Il linguaggio, che mima i movimenti dello sguardo, scivola allora su quel corpo schiacciato a terra, lo percorre e sosta sulle mani. Prima la mano sinistra, poi la destra: la sinistra stringe una borsa («un sac»), «nous l'avons vu» dice il testo, stabilendo una sorta di complicità con il lettore sulla base di una comune pre-conoscenza visiva; la destra invece si apre e si chiude nel fango. Ma sulla destra l'io narrante si sofferma: essa si trova in fondo al 'suo' braccio («au bout de son bras»), con un uso del possessivo che suggerisce un distacco quasi completo degli elementi che formano il corpo dal corpo stesso. Con una certa dose di ironia, l'io immagina l'autonomia della propria mano che, ad un certo punto, pare essere dotata di vita propria:

elle ne doit pas être bien loin un mètre à peine mais je la sens loin un jour elle s'en ira toute seule sur ses quatre doigts en comptant la pouce car il en manque un pas le pouce et me quittera je la vois qui jette ses quatre doigts en avant comme des grappins les bouts s'enfoncent tirent et ainsi elle s'éloigne par petits rétablissements horizontaux c'est que j'aime m'en aller comme ça par petit bouts. (Beckett 1989, 2-4)

Linguisticamente assistiamo all'atto di mutilazione di un membro, la mano appunto, che è a sua volta mutilo. Di mutilazione in mutilazione, il testo mostra uno dei principi del suo procedere: il precipitare nella spezzatura della visione che precipita nel dettaglio. Dalla mano si passa alle gambe, dalle gambe agli occhi e, quando crediamo di aver compreso il movimento frenetico del testo da un membro all'altro, ci rendiamo conto che in realtà di gambe e di occhi non ci viene detto nulla. Non tutti i dettagli sono degni di attenzione, ma il principio che regola il soffermarsi su certi dettagli a scapito di altri non è esplicitato. In un quadro il dettaglio è «un moment qui fait événement [...], qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours» (Arasse 1996, 12). Daniel Arasse, a cui dobbiamo questa definizione, individua una differenza interessante tra i particolari e i dettagli in un quadro: mentre il particolare è parte di una narrazione a cui contribuisce, il dettaglio sembra staccarsi dalla narrazione in cui è prodotto, rendendosi autonomo, isolandosi, sottraendosi ai processi narrativi dominanti per aprirne di nuovi. La scrittura beckettiana è una scrittura di costruzione e decostruzione per emersione di dettagli. Nonostante non tutti i dettagli producano micro-narrazioni, tutti potrebbero potenzialmente produrle. In ogni caso, su gambe e occhi lo sguardo del testo non si sofferma, trattandoli alla stregua di particolari poco utili.

Il testo scompone il corpo ma l'io, pur smembrato, non scompare del tutto: quelle che sono delle piccole trazioni della mano diventano movimenti dell'io, in un'ipotetica ritrovata unità. Ma ecco che, non appena ritroviamo l'io, anche questa certezza viene meno:

je me vois je dis me comme je dis je comme je dirais il parce que ça m'amuse je me donne dans le seize ans. (Beckett 1989, 4)

La questione si complica non poco. Siamo dinnanzi a un testo che si dà per incompletezza di informazioni, raccontato da una voce che dice io, ma che si diverte a dichiarare, tra le righe, il suo essere menzognero: la confusione pronominale rimette in questione ogni cosa. Questo io che dice io, ma che può parlare di sé anche in terza persona e che può scorporare da sé parti del proprio corpo, è un io che non può essere trattato come *unicum*, come essere intero. È un io che tenta di guardarsi dall'esterno, oggettivamente, ma che per farlo deve accettare il suo essere corpo spezzato, oggetto franto. La confusione pronominale, quindi, è indice dell'incapacità di trattare l'io integro: si tratta di un tema ricorrente della scrittura beckettiana che, come vedremo, ha importanti ricadute visive sulla messa in scena.

L'io, menzognero e divertito, a questo punto, rivela una seconda presenza: egli tiene per mano una ragazza. Quel *sac* che ci aveva detto tenere con la mano destra, potrebbe essere riferito al corpo di questa donna, reso oggetto dall'uso familiare della lingua.³ La presenza della ragazza è tutt'altro che determinante; è un particolare come un altro, una piccola storia potenziale come un'altra.

L'incertezza regge un testo insofferente, incapace di soffermarsi troppo a lungo su un dettaglio, desideroso di passare repentinamente ad altro, restituendo, anche linguisticamente, la visione spezzata. Si aggiunga che l'assenza di punteggiatura rende fluida la scrittura e lascia aperte le varie possibilità di spezzatura delle stesse frasi. Leggiamo l'esempio che segue:

nous sommes au mois d'avril ou de mai j'ignore et avec quelle joie d'où je tiens ces histoires de fleurs et de saisons je les tiens un point. (4)

Se leghiamo la «joie» che troviamo al centro della frase all'ignoranza temporale, penseremo a un io che gode del non potersi collocare secondo coordinate precise: alla precisione con cui l'io descrive sé stesso e i propri movimenti, farebbe da contraltare l'assoluta vaghezza, l'impossibilità di collocarsi in un contesto spazio-temporale definito. Se leghiamo quella gioia all'ignoranza di non sapere da dove vengano le storie di cui l'io si

3 Leggiamo dal Centre National de Ressources Textuelles et Lexical (CNRTL), all'altezza della terza variante d'uso del termine *sac*: «C. – [À propos d'une pers., plus rarement d'un animal] 1. *Fam.* Corps d'une personne. *Le bonhomme décline, il y a quelque chose dans son sac qui sonne mal, l'œil est triste, le mouvement de son bras s'affaiblit* (Balzac, *Cous. Pons*, 1847, 57). *Dans ce vieux sac tanné, avons-nous fait entrer des plaisirs et des peines, des malices, facéties, expériences et folies* (Rolland, *C. Breugnon*, 1919, 17)» (<http://www.cnrtl.fr/definition/sac>, 2017-04-19).

riempie la bocca, potremmo invece parlare di un io che gode delle proprie risorse immaginative, a garanzia di una costante compagnia.

Ma procediamo perché un movimento è avvenuto (o immaginato). Il soggetto e la ragazza non sono più proni ma guardano il cielo:

la tête rejetée en arrière nous regardons j'imagine droit devant nous
immobilité de statue à part les bras aux mains entrelacées qui se
balancent dans ma main libre ou gauche un objet indéfinissable et par
conséquent dans sa droite à elle l'extrémité d'une courte laisse conduisant
à un chien terrier couleur de cendre de bonne taille assis de guingois
tête basse immobilité de ces mains-ci et des bras correspondants. (4)

L'immagine che l'io propone ha l'immobilità di una statua: egli stesso si è fatto per buona parte statua ed è solo quell'impercettibile movimento delle braccia, più o meno ampio, che sembra tenerlo legato alla vita. Il linguaggio prevale sulla situazione, ha vita propria, si distrae e si autoalimenta seguendo imprevisi percorsi dello sguardo o dell'immaginazione: è così che, rivolgendosi per la prima volta al paesaggio, scorgeremo macchie grigie e bianche che possono diventare storie di agnelli, poi di animali, quindi di cani; e poi ancora una montagna da guardare, il movimento necessario del capo per poterlo fare. Il procedere spezzato del testo si sofferma a questo punto sulla minuziosa descrizione dei micro-movimenti della coppia, una descrizione che tanto ricorda la scrittura didascalica beckettiana:

comme mus d'un seul et même ressort ou si l'on veut de deux synchronisés
nous nous lâchons la main et faisons demi-tour moi dextrorsum elle
senestro elle transfère la laisse à sa main gauche et mi au même instant
à ma droite l'objet maintenant un petit paquet blanchâtre en forme
de brique des sandwiches peut-être bien histoire sans dout de pouvoir
mêler nos mains de nouveau ce que nous faisons les bras se balancent
le chien n'a pas bougé j'ai l'absurde impression que nous me regardons
je rentre la langue ferme la bouche et souris. (6)

Ogni movimento è descritto con un alto livello di dettaglio didascalico perché l'immagine si componga precisa sullo schermo della mente. Per quanto riguarda le drammaturgie, è risaputo che Beckett provava meticolosamente le azioni dei suoi drammi, definiva immagini e movimenti con precisione estrema, maniacale, facendo confluire questa sua precisione in quell'apparato didascalico che diventa parte essenziale – in certi casi persino unica – del suo teatro: il tempo è misurato in secondi, lo spazio in piedi, la luce e la musica secondo una scala di gradi di emissione molto dettagliata. Una chiave di lettura de *L'Image* potrebbe essere proprio questa attitudine didascalica.

Nella parte finale del frammento ora riportato, l'io ha l'impressione di sentire su di sé lo sguardo di un 'noi', includendo in quel pronome la

ragazza, forse il lettore, sicuramente sé stesso: l'io sta producendo una scrittura che lo fonda testualmente e visivamente, dal momento che ciò che esiste è un fatto di puro linguaggio.

Finalmente l'io descrive con rapide pennellate la ragazza, nonostante dichiararsi di non essere interessato a lei; poi passa ai movimenti che li vedono coinvolti entrambi, indicando i gradi di rotazione dei corpi negli spostamenti che intraprendono: mezzo giro, rotazione di novanta gradi e partenza. I due partono e con loro c'è un cane:

le chien suit tête basse queue sur le cuilles rien à voir avec nous il a eu la même idée au même instant du Malebranche en moins rose les lettres que j'avais alors s'il pisse il le fera sans s'arrêter j'ai envie de crier plaque-là et cours r'ouvrir les veines trois heures de pas cadencé et nous voilà au sommet. (8)

Tre ore di passo cadenzato in cui il pensiero del lettore potrebbe perdersi e seguire interminabili piste per interpretare un testo che, scivolando da un frammento all'altro, scivolando da un registro all'altro, da una potenziale riflessione filosofica alla pisciata in corsa di un cane, sembra chiedere di non fermarsi su nulla. Eppure quel riferimento a Malebranche non può passare inosservato. Nicolas Malebranche era un filosofo francese, esponente dell'occasionalismo, che interessò molto Beckett in età giovanile perché trovava nei suoi scritti una convincente trattazione del problema dell'assoluta separazione di mente e corpo. Secondo l'occasionalismo, anima e corpo, vengono messi in relazione soltanto da Dio, che solo può creare unità tra sostanza materiale e sostanza spirituale. Scrive Oliva:

Nella meno ottimistica versione beckettiana dell'occasionalismo («du Malebranche en moins rose», secondo l'ironica formula de *Limage*), scomparsa la fede in quel Dio, disgregato l'io, spenta o ridotta ai minimi termini la vita psichica, non resta che il meccanismo senza causa apparente dei movimenti sincronizzati, non resta che lo spettacolo complesso ed esattissimo di un orologio universale senza Orologiaio né orologiaio. (cit. in Beckett 1989, 107)

La tentazione è di cercare in quel nome, Malebranche, una chiave di lettura del testo, ma la rapidità con cui si passa ad altro suggerisce di avanzare.

La gita dell'io e della ragazza, questo percorso performativo tra i dettagli di due corpi appena in movimento, si conclude sulla cima di un luogo che forse era l'altura scorta dalla posizione distesa nel fango. C'è il tempo di un panino e di qualche tenerezza; poi i due prendono la via del ritorno:

et nous revoilà qui nous éloignons de nouveau à travers champs la main dans la main les bras se balançant la tête haute vers les sommets de

plus en plus petits je ne vois plus le chien je ne nuos vois plus scène est débarassée quelques bêtes les moutons qu'on dirait du granit qui affleure un cheval que je n'avais pas vu debout immobile. (Beckett 1989, 8).

Davanti agli occhi dell'io, le cose si allontanano fino a sparire, come lui stesso fosse parte della scena da cui una telecamera lentamente si allontana, lasciando che i soggetti sfumino all'orizzonte. Una nuova immagine tenta di far capolino, un cavallo immobile, ma ormai la scena si spegne («c'est fini c'est fait ça s'éteint la scène reste vide»). Il testo giunge alla conclusione:

à présent c'est fait j'ai fait l'image. (10)

L'io disteso nel fango, riguadagnata la propria posizione di caduta, dichiara raggiunto il proprio obiettivo: si è trattato di costruire un'immagine. Ma che tipo di immagine ha costruito il testo?

La visione, lo abbiamo detto, si è costruita per spezzatura del discorso, per caduta nel dettaglio e, soprattutto, per impossibilità di ricomposizione della visione unitaria. L'io che si descrive si spezza, il suo corpo è un oggetto scomposto: l'immagine si dà per frammenti e il corpo è frammentato.

C'è poi un'oscillazione del testo, tra la stasi e il movimento, che è propriamente beckettiana: si coglie cioè un'esitazione profonda tra il movimento che è della parola e la stasi, la fissità, che è dell'immagine. Di questa stessa esitazione, lo vedremo, sembrano essere impregnati i *dramaticules*. Del resto, se testualmente *L'image* si produce secondo il passaggio repentino di frammento in frammento, la frase finale, esito del testo, riconduce proprio alla fissità dell'immagine. Ma, a ben vedere, si tratta di una fissità precaria: quell'immagine a cui l'io fa riferimento, scopo delle sue peregrinazioni forse solo mentali, sembra pronta a muoversi nuovamente, non appena qualcuno le dia voce, immettendola nel flusso del linguaggio.

3 Il dubbio pronominale e la resa teatrale del corpo spezzato

Come già si può intuire da questa prosa breve, nell'opera beckettiana lo statuto dell'io è quanto mai complesso. Nelle drammaturgie, l'io, a cui si dovrebbe poter ricondurre l'istanza monologante, può finire per dire paradossalmente 'non io' (si pensi a *Not I*) o può presentarsi come presenza che percepisce una voce che, sebbene gli appartenga, risulta comunque a lui esterna (si pensi a *Krapp's Last Tape*, a *That Time* o a *Eh Joe*). L'io, difficilmente afferrabile, si perde sulla scena e la sua frantumazione coincide con la scena stessa: si tratta, come vedremo, di una prima risultante visiva.

Ad essere interessata è, in primo luogo, la relazione tra l'io e la 'voce'. In *That Time* (1976) ci si imbatte immediatamente in una separazione tra i

due poli. In scena, il personaggio che dice io è Ascoltatore di sé stesso: egli sente la propria voce, divisa in tre gradi (A, B, C), provenire da tre parti distinte della scena. L'io è motore di una situazione comunicativa paradossale: è colui che produce il linguaggio, che pure non gli appartiene più perché è fuori da sé, ma è anche colui che riceve il messaggio, senza avere però voce diretta in grado di intervenire sulla voce registrata. Ognuna delle tre voci si fa carico in modo segmentato di una porzione memoriale; le tre voci si intervallano spezzando vicendevolmente gli interventi e anche la forma non è di facile comprensione. Come ne *L'Image* non c'è punteggiatura, in *That Time* la sintassi si costruisce su anacoluti dell'oralità: i frammenti di vocalità sembrano sorgere dal nulla, senza premesse narrative da un lato o allusioni a possibili esiti narrativi dall'altro.

Il principio di *That Time* è lo stesso di *Krapp's Last Tape* con la differenza che, a distanza di più di un decennio (*Krapp* è del 1958, mentre *That Time* è del 1974), Beckett priva il personaggio in carne ed ossa di qualsiasi controllo sulla propria voce e sulla propria memoria: se in *Krapp's Last Tape* Krapp gestisce i propri frammenti vocali azionando o bloccando un mangiacassette, in *That Time* il personaggio in scena si limita infatti ad un ascolto immobile delle sue voci memoriali. Di fatto però, benché Krapp possa fermare o mandare avanti i suoi nastri, anch'essi varianti di un archivio memoriale, non è comunque in grado di dare uno sviluppo narrativo coeso alle proprie vicende: le porzioni di passato affidate a un io che proviene da altre fonti sonore, il nastro nel caso di Krapp e il fuori scena della memoria nel caso di *That Time*, non fanno che contribuire all'ulteriore scissione dell'io.

Dove conduce il ricordo delle tre voci di *That Time*? Benché si muovano ad incastro e non producano fili di racconto, si riconosce un'identità vocale in ciascuna di loro. Scrive a questo proposito Hart:

That Time is a variant of the classic three-acter, the three parts echoing the three main phases of life: childhood, young heterosexual manhood, and old age. (Hart 1986, 8)

C è la voce dell'io da vecchio' che rievoca una sorta di perdita del sé all'interno di una Galleria di Ritratti; B è la voce della gioventù legata all'incontro con una donna su una pietra; A è la voce anziana che ricorda momenti infantili. Il tu a cui si rivolge la voce è evidentemente l'Ascoltatore e poiché una didascalia iniziale ci ha informati del fatto che le voci gli appartengono, siamo dinnanzi a una voce che si sta rendendo autonoma rispetto all'io, mentre l'io, di fatto, si trova definitivamente scisso in corpo e voce/voci.

Not I (1973) è un ulteriore esempio della frantumazione fisica e pronomiale: una Bocca - con la B maiuscola perché protagonista del dramma - vomita un flusso di parole in scena per una decina di minuti. La sintassi del discorso è inesistente, il flusso irregolare dell'oralità e della mente narrante confusa e disgregata sono resi in modo mimetico. Eppure c'è un percorso

che si può cogliere nelle parole di Bocca, che parla di una lei, alla terza persona singolare. Di questa lei, Bocca non fa un vero e proprio racconto, ma vengono a galla cellule narrative che lascia comunque inesplorate. Cercando di seguire, bene o male, le fila del discorso, cogliamo cenni narrativi: una bambina orfana di entrambi i genitori, cresciuta in un istituto religioso, si trova a settant'anni bloccata, insensibilizzata, con la percezione di un solo ronzio. Accade però un evento destabilizzante: il soggetto di cui si narra sente, come fatto raro e straordinario, una voce, la sua:

realized... words were coming... imagine!.. words were coming... a voice she did not recognize...at first... so long since it had sounded... than finally had to admit... could be none other... than her own... certain vowels sounds... she had never heard... elsewhere... so that people would stare... the rare occasion... once or twice a year... always winter some strange reason... stare at her uncomprehending... and now this stream... steady stream... she who had never... on the contrary... practically speechless... all her days... how she survived! (Beckett 1986, 379)

Quella voce e quel fiume di parole sono il residuo del personaggio, ormai soltanto Bocca, che dà voce a sé stessa e parla di sé in terza persona. Ne abbiamo una conferma quando Bocca descrive le sensazioni improvvise di una quasi rinnovata sensibilità, tutta concentrata sulle proprie labbra:

whole body like gone... just the mouth... lips... cheeks... jaws... never... what?... tongue?... yes... yes... lips...cheeks... jaws... tongue... never still a second... mouth on fire... stream of words... in her ear... practically in her ear... not catching the half... not the quarter... no idea what she's saying... imagine!... no idea what she's saying... and can't stop... no stopping it... (Beckett 1986, 380)

Il flusso di parole è ormai inarrestabile, così come già per i protagonisti dei romanzi beckettiani. La fisicità è ridotta all'osso: in scena c'è solo una bocca che si muove.

Originariamente Beckett immagina che in scena, defilato, vi sia anche un personaggio Acollatore, che non parla mai, ma che scandisce il monologo di Bocca con quattro movimenti che impongono una pausa al fluire delle parole. Il monologo risulterebbe così misurato in cinque parti, una suddivisione sulla base della quale Hart parla di «a frozen Beckettian version of Senecan five-act tragedy» (1986, 10). I punti in cui l'Ascoltatore agisce bloccando Bocca corrispondono sempre alla seguente battuta, massima espressione del dubbio pronominale: «what?...who?...no!...she...». Questo dubbio pronominale consente di accennare al processo compositivo per sottrazione proprio della pratica beckettiana. Dirk Van Hulle (2010, 146) ricorda che «dans le cas de *Pas moi* il avait d'abord besoin d'un *moi* pour

pouvoir l'abstraire ou l'effacer ensuite». Lo studioso ripercorre le fasi della scrittura del monologo, mettendo appunto in evidenza le auto-correzioni, o meglio sarebbe parlare di esitazioni, nell'uso che Beckett faceva dei pronomi:

Dans la version publiée, il n'y a pas de première personne du singulier, contrairement à la première version. Dans la première couche du premier brouillon, Beckett emploie la troisième personne du singulier: «*she found herself in the dark*» (RUL MS 1227/7/12/1, F.1r). Mais ensuite Beckett biffe cette troisième personne du singulier et la remplace par la première personne: «she 'I' found her 'my' self in the dark» [...]. Ce remplacement est littéralement thématiqué dans la deuxième version, où la personne est remplacée à nouveau par la troisième: «she found herself in the... what?... I?... no... no!... she found herself in the dark» [...]. Dans la troisième version, la première personne est vraiment biffée: «she found herself in the - ... what?... I? 'who?... what?'... no... no! She...» [...]. Finalement, dans le texte publié, le passage devient: «she found herself in the - ... what?... who?... no!... she.» (Van Hulle 2010, 146)

Un'esitazione fonda il testo e l'io deflagra. Scrive Hart:

Monologue is not quite the right word, since, although we hear only one voice, the speaking mind hears another, prompting her from time to time, reminding her of points about her past which she repeatedly overlooks, and urging her, at the end of each act, to admit that the "she" of the story is herself. (Hart 1986, 10)

Il monologo della bocca narrante è il risultato della relazione tra Bocca e la mente narrante, a cui la prima sembra rivolgersi con domande sparse per tutta la *pièce*. Il contatto tra mente e bocca è però solo parziale: la scissione è avvenuta anche in tal senso. La voce risulta qualcosa di esterno ed estraneo alla donna che la produce, muta dalla nascita:

The speaking person is perceived with astonishment by the woman who had been virtually mute since birth. The act of speech is something perceived from outside, distinct from the self, a self which is merely, and to some degree comfortably, a functioning body. Once established, the duality refuses to collapse back into unity. This is a dramatic account of the origin of the mind-body split that so tortures the Unnamable, an extended metaphor of the distress of the insomniac plagued by irrepensible cogitation. (Hart 1986, 11)

L'esplosione dell'io narrante in una coscienza molteplice che finisce per non riconoscersi più nella prima persona si trovava dunque, come sugge-

risce Hart, già nella *Trilogia*. L'opera postbellica di Beckett, in effetti, si muove tutta su questo sentiero. Scrive Frasca:

L'«io» beckettiano non incontrerà più, e già dalla seconda metà degli anni Trenta in poi, la «joycity» (la «gioia gioiosa» della parola-cosa joyciana) nascosta nel «paesaggio interiore» ma si abituerà a fermentare in quello spazio intermedio fra interno ed esterno, ad allogarsi insomma nell'interstizio in cui il flusso della monotona «frasetta interiore» incontra quello dell'assordante cicaleccio esteriore, che è la terra di nessuno dove effettivamente ciascuno di noi (disperso e confuso nelle proprie lingue) vive. Conseguenzialmente, alla onniscienza di stampo realista (e del suo contraltare simbolista), così come all'onnipotenza joyciana (e modernista) Beckett opporrà, a partire dalla sua produzione postbellica, la consapevolezza dell'istupidimento percettivo in cui frantuma il soggetto dell'uomo nato nella guerra, sovraeccitato *sur place*. (cit. in Beckett 1999, XXVII-XXVIII)

La confusione pronominale, la spezzatura dell'io che abbiamo incontrato ne *Limage* hanno dunque una ricaduta scenica nella costruzione di un teatro che separa corpo e voce, ma anche nella deflagrazione di una corporeità che fatica a riconoscere i brandelli per ricondurli all'unità.

Ad essere centrale è la relazione soggetto-oggetto, tema filosofico dominante nella produzione beckettiana, la cui rottura Beckett aveva già messo chiaramente in luce nel saggio del 1934 dal titolo «Recent Irish Poetry»:

I propose, as rough principle of individuation in this essay, the degree in which the younger Irish poets evince awareness of the new thing that has happened, or the old thing that has happened again, namely the breakdown of the object, whether current, historical, mythical or spook. The thermometers - and they pullulate in Ireland - adoring the stuff of song as incorruptible, uninjurable and unchangeable, never at a loss to know when they are in the Presence, would no doubt like this amended to breakdown of the subject. It comes to the same thing - rupture of the lines of communication.

The artist who is aware of this may state the space that intervenes between him and the world of objects; he may state it as no-man's-land, Hellsport or vacuum, according as he happens to be feeling resentful, nostalgic or merely depressed. A picture by Mr Jack Yeats, Mer Eliot's 'Waste Land' are notable statements of this kind. (Beckett 1984, 70)

La recente poesia irlandese avrebbe dunque preso coscienza dell'avvenuto crollo dell'oggetto («breakdown of the object») in tutte le sue sfaccettature: l'oggetto quotidiano, storico, mitico o fantasmatico non è più dicibile semplicemente; esso si è fatto complesso, sottraendosi alla logica

razionalizzante e ordinatrice che da sempre lo rendeva comprensibile. Nel periodo tra le due guerre, Beckett sta denunciando la perdita della corrispondenza tra uomo e mondo. L'intera sua opera teatrale potrebbe essere letta come una messa in evidenza di questa frattura delle linee di comunicazione («rupture of the lines of the communication») che finisce per esprimere, allo stesso tempo, il mistero dell'oggetto e quello del soggetto: frammenti di umanità, di ricordi, di immagini vengono posti direttamente davanti allo sguardo, senza che venga fornita prima una spiegazione per poter comprendere che cosa li abbia portati a quello stato; a questo si aggiunga che il soggetto - e *l'Innomable* è il caso estremo - non trova più modo di definire sé stesso, nemmeno nominalmente. E così due uomini in perenne attesa sotto un albero, una bocca sospesa nel vuoto o una donna in parte interrata diventano, tra le altre, immagini dal potere ipnotico, travolgente ed enigmatico che esprimono tutta l'afflizione di un uomo scisso. In un profondo abisso sono piombati sia l'oggetto che il soggetto, al punto che sarà pressoché impossibile definire i confini dell'uno e dell'altro per avere accesso a una qualche forma di conoscenza della realtà.

4 Esiti di immobilità

In una delle critiche d'arte scritte da un Beckett molto giovane,⁴ si trova forse la più complessa e organica riflessione sull'immagine. Riportiamo dunque un passaggio del saggio dedicato ai due fratelli van Velde, «Le monde et le pantalon», che riassume, con estrema lucidità, i principi ecfrastici a cui giunge la scrittura beckettiana, teatrale e non solo. Le opere di Bram van Velde, forse il preferito tra i due fratelli, si inseriscono nella tradizione fauvista e post-cubista e, confrontando queste forme di pittura astratta del XX secolo con i principi del realismo, Beckett scrive:

A quoi les arts représentatifs se sont-ils acharnés, depuis toujours? A vouloir arrêter le temps, en le représentant.

Que de vols, de courses, de fleuves, de flèches. Que de chutes et d'ascensions. Que de fumée. Nous avons eu jusqu'au jet d'urine (brebis du divin Potter), symbole par excellence de la fuite des heures.

Nous n'en serons jamais assez reconnaissants.

4 Beckett, tra il 1945 e il 1954, gli stessi anni cioè in cui intrattiene una delle corrispondenze più importanti per la riflessione sull'immagine, quella con George Duthuit, scrive i seguenti scritti, raccolti poi in *Disjecta* da Ruby Cohn (Beckett 1984), che sono normalmente considerati vere e proprie critiche d'arte: *Mac Greavy on Yeats* (1945), *La Peinture des Van Velde ou le Monde et le Pantalon* (1946), *Peintres de l'Empêchement* (1948), *Three Dialogues* (1949), *Henri Hayden, homme-peintre* (1955), *Hommage à Jack B. Yeats* (1954).

Mais il était peut-être temps que l'objet se retirât, par ci par là, du monde dit visible.

Le 'réaliste', suant devant sa cascade et pestant contre les nuages, n'a pas cessé de nous enchanter. Mais qu'il ne vienne plus nous emmerder avec ses histoires d'objectivité et de choses vues. De toutes les choses que personne n'a jamais vues, ses cascades sont assurément les plus énormes. Et s'il existe un milieu où l'on ferait mieux de ne pas parler d'objectivité, c'est bien celui qu'il sillonne, sous son chapeau parasol.

La peinture de A. van Velde serait donc premièrement une peinture de la chose en suspens, je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n'avait pas de si fâcheuses associations.

C'est-à-dire que la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule, isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre.

La boîte crânienne a le monopole de cet article.

C'est là que parfois le temps s'assoupit, comme la roue du compteur quand la dernière ampoule s'éteint.

C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit. (Beckett 1984, 126)

È straordinario come in queste parole, che sintetizzano il pensiero di Beckett su una certa pittura, si trovi una vera e propria proposizione, in termini teorici, del suo pensiero visivo. Si tratta innanzitutto di una presa di distanza dal realismo pittorico, in linea con i movimenti d'avanguardia della prima metà del XX secolo. Dalla rottura delle linee di comunicazione tra soggetto e oggetto, giungiamo qui alla visualizzazione dell'oggetto allo stato puro: l'oggetto si dà come tale non entrando in relazione con il soggetto ma palesandosi nella sua visibilità. La visione rimane un atto necessario che si realizza concretamente soltanto di fronte a un oggetto isolato, immobile, nel vuoto. È come se Beckett ipotizzasse, con molti anni d'anticipo, le sue realizzazioni teatrali più tarde: la scena non ospiterà la visione complessa e complessiva di una relazione, se non tra soggetti e oggetti, quantomeno tra oggetti, ma in essa appariranno frammenti di visione, oggetti puri che usciranno dal buio, immagini sulla soglia di due dimensioni: visibile e invisibile, conoscibile e inconoscibile, vita e morte. Tutta l'attenzione dello spettatore sarà concentrata su quella bocca di donna che, aprendosi e chiudendosi nel buio, incessantemente, vomiterà frammenti del suo passato in *Not I* (1972); o sui movimenti di apertura e chiusura delle palpebre, in corrispondenza di una voce che giunge dal fuori scena, sul volto di un uomo che, solo, emergerà dal buio in *That Time* (1976); o su quel corpo fatiscente, reso

oggetto, che percorrerà avanti e indietro la scena in un rettangolo di luce ben determinato in *Footfalls* (1976); o ancora sui frammenti di corpo, sul volto e sulle mani di vecchia che seguiranno il movimento oscillatorio del dondolo in *Rockaby* (1981) e via di seguito. Soprattutto nei *dramaticules*, insomma, queste riflessioni critiche di Beckett prendono forma e l'immagine che occupa la scena, progressivamente, si ferma, si rapprende. Il buio è elemento fondamentale della visione residuale che la scena propone come doppio della scatola cranica («boîte crânienne»), quasi a dire che l'unica visione possibile dell'oggetto puro, del resto necessaria, è visione della mente. Il principio ecfrastrico, secondo cui la visione avviene nel buio come spazio della mente, quello spazio in cui si muove il narratore de *L'image*, è già tutto espresso in questo saggio giovanile sui fratelli van Velde. Beckett ha sempre scritto ricreando il buio, nei romanzi, nei racconti e sulla scena: sono le menti narranti e le voci che nascono dal buio a dar vita a quei residui di narrazione dai quali si costruiscono visioni, attraverso un linguaggio che non potrà che mostrare la propria limitatezza.

La ricerca dei van Velde è rivolta a una visione che non è data secondo i normali riferimenti spazio-temporali: i due, in ogni modo, cercano di «forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose» (Beckett 1984, 130). La visione è dunque davvero ineffabile? Beckett riflette sul linguaggio e sul divorzio tra parola e realtà: a ridosso di una guerra appena conclusasi, il linguaggio sempre più si rivolge a sé stesso come unica realtà esistente. Se anche consideriamo la visione ineffabile, la parola, sembra dirci Beckett nel passaggio riportato, non può smettere di tentare un dialogo con essa: l'uomo proverà sempre un desiderio continuo, destinato a rimanere inappagato, di dare un senso - senza pretesa di verità - a ciò che vede. Il linguaggio entra in relazione con la visione e con l'azione, ma anche tra parola e atto è avvenuto un divorzio come quello avvenuto tra i primi due poli: l'esempio più celebre si trova nel finale di *Godot* quando alla battuta di Estragon «Allons-y», risponde una didascalica che dichiara che «Ils ne bougent pas». La parola del personaggio dichiara cioè un'azione contraddetta dalla parola didascalica a cui attribuiamo il ruolo non solo di fare l'immagine ma, in questo caso, anche di fissarla in una performatività semi-immobile. Il linguaggio consente la contraddizione tra parola e azione, la scrittura lo consente e, di conseguenza, anche la realtà, dal momento che tutto ciò che della realtà si conosce è ciò che di essa può essere detto per via linguistica. Il linguaggio si autocostruisce, si autofonda e, autodeterminandosi, dichiara la possibilità di aderire alla realtà ma, allo stesso tempo, la possibilità di non aderirvi: la parola non è necessariamente una parola di verità e il linguaggio si autolegittima più per la forma che assume che per il contesto a cui si riferisce. Beckett usa il linguaggio come unica forma vocale possibile, come *medium* non necessariamente portatore di significati e di senso, perso com'è nella vertigine dei dettagli.

Ne *Limage* il testo produce un grande quadro per gli occhi della mente, un quadro che tende costantemente a isolare i dettagli in uno stato di fissità. Anche colui che dice io, di fatto, finisce per risultare bloccato, immobile nella sua posa prona con il volto nel fango. L'esito di immobilità, così come il finale di *En attendant Godot*, non può che far pensare a un esito pittorico.

Vediamo allora come si conclude uno degli ultimi lavori teatrali di Beckett, *Ohio Impromptu*, a partire da una riflessione di Italo Calvino sui finali delle opere letterarie, dove l'autore rievoca proprio la *pièce* beckettiana:

Per chiudere la rassegna dei finali, ricorderò una delle ultime *pièces* di Samuel Beckett, *Ohio Impromptu*. Due vecchi identici con lunghi capelli bianchi, vestiti con lunghi mantelli neri, siedono a una tavola. Uno ha in mano un logoro libro e legge. L'altro ascolta, tace e talvolta lo interrompe con un ticchettio di nocche sul tavolo. «Little is left to tell» [Poco resta da dire], e racconta una storia di lutto e solitudine e d'un uomo che dev'essere l'uomo che ascolta quella storia fino all'arrivo dell'uomo che legge e rilegge quella storia, letta e riletta chissà quante volte fino alla frase finale: «Little is left to tell», ma sempre ancora qualcosa forse resta da dire in attesa di quella frase. Forse per la prima volta al mondo c'è un autore che racconta l'esaurirsi di tutte le storie. Ma per esaurite che siano, per poco che sia rimasto da raccontare, si continua a raccontare ancora. (Calvino 2007, 753)

Con questo paragrafo si conclude la riflessione calviniana su *incipit* e finali, in appendice alle *Lezioni Americane*. Per il finale di questo saggio Calvino si rifà a Beckett, ma commette un errore - certamente con coscienza e forse per dare maggior effetto al suo di finale - perché le parole che concludono *Ohio Impromptu* non sono quelle citate da Calvino, bensì «nothing is left to tell».

La storia della recezione calviniana dell'opera di Beckett negli anni Sessanta è molto interessante: dallo scetticismo iniziale espresso in *Sfida al Labirinto* (1962), a una rivalutazione positiva in un saggio in memoria di Vittorini del 1967, arriviamo a questa riformulazione del finale beckettiano che Daniela Caselli commenta così:

Calvino's misquotation in his last unfinished masterclass, however, is indicative of the way in which even one of the main figures of twentieth-century Italian letters needs to keep alive Beckett, Samuel Beckett's humanism, emphasizing the «shall go on» over the «can't go on», and to resort to a quotation much loved by readers and scholars of Beckett (not only Italians ones). (Caselli 2009, 216)

Calvino vuole concludere il suo saggio con una vena di speranza, con l'affermazione che la narrazione deve poter sopravvivere; per farlo cambia

qualcosa del finale beckettiano, sul quale conviene invece riflettere per una serie di motivi. Beckett scrive *Ohio Impromptu*, nel 1980, su richiesta dell'Ohio State University, in occasione di un convegno internazionale per il suo settantacinquesimo compleanno che si sarebbe tenuto la primavera successiva. La prima si tenne dunque il 9 maggio 1981 allo Stadium 2 Theater, nella stessa università, per la regia di Alan Schneider. In scena, seduti ad angolo retto a un lungo tavolo bianco, ci sono un Lettore e un Ascoltatore quanto mai simili nell'aspetto: entrambi vestono lunghi cappotti neri e hanno lunghi capelli bianchi. Il Lettore, dalle ultime pagine di un libro che ha davanti a sé, legge la storia di un uomo che ha lasciato un luogo familiare in riva al fiume per trasferirsi sulla riva opposta. Capiamo che l'uomo vive la sofferenza di una perdita, la nostalgia di un passato che non c'è più e il Lettore legge di un messaggero che giunge presso di lui per raccontargli una storia consolatoria:

One night as he sat trembling head in hands from head to foot a man appeared to him and said, I have been sent by - and here he named the dear name - to comfort you. Then drawing a worn volume from the pocket of his long black coat he sat and read till dawn. Then disappeared without a word. (Beckett 1986, 447)

Come le micro-storie che si racconta quell'io disteso nel fango ne *L'Image*, si tratta di una storia letta per compagnia, fino all'alba, per molte volte, finché c'è qualcosa da raccontare. Il contenuto del libro coincide con quanto vediamo in scena: la parola è immagine e l'Ascoltatore è lo stesso uomo di cui il Lettore sta leggendo. Ad un certo punto però il libro finisce, la triste storia si conclude e il Lettore legge:

So the sad tale a last time told they sat on as though turned to stone. Through the single window dawn shed no light. From the street no sound of reawakening. Or was it that buried in who knows what thoughts they paid no heed? To light of day. To sound of reawakening. What thoughts who knows. Thoughts, no, not thoughts. Profounds of mind. Buried in who knows what profounds of mind. Of mindlessness. Whither no light can reach. No sound. So sat on as though turned to stone. The sad tale a last time told.

[Pause]

Nothing is left to tell.

[Pause. R makes to close book. Knock. Book half closed]

Nothing is left to tell.

[Pause. R closes book. Knock. Silence. Five seconds. Simultaneously they lower their right hands to table, raise their heads and look at each other. Unblinking. Expressionless. Ten seconds. Fade out.] (Beckett 1986, 447-8)

«Nulla resta da raccontare» e avviene un incantesimo meduseo: al concludersi della narrazione il messaggero e l'uomo rimangono seduti «come mutati in pietra» (*though turned to stone*), «come sepolti» (*buried*) nei loro pensieri, negli abissi della loro mente (*profounds of mind*), nella loro incoscienza (*mindlessness*). Per lo spettatore si tratta di una scena rivelatrice: se fino a quel momento Lettore e Ascoltatore, con il gomito destro appoggiato al tavolo, nascondevano con la mano i rispettivi volti, questi stessi si rivelano per la prima volta nel finale. I due, così simili nell'aspetto, sono la stessa persona. Il vecchio libro è la storia raccontata da una mente narrante a sé stessa. Portata fuori dalla mente la parola, in scena, si fa immagine: l'ékphrasis si spettacolarizza nella messa in scena di una forma narrativa generata per compagnia. Ma la narrazione è impossibile perché «nulla resta da raccontare». Quando la narrazione si conclude resta l'immagine e, impassibili e privi di espressione, Lettore e Ascoltatore diventano due statue. A ben guardare, proprio come per *L'immagine*, l'intera storia che il Lettore ha letto non è stata altro che la costruzione dell'immagine che abbiamo visto in scena: una sorta di didascalia nascosta in un principio narrativo che si stava esaurendo.⁵

Calvino riprende una frase che è contenuta nel *dramaticule* ma che non è la frase finale: «Little is left to tell» viene ripetuto a più riprese nel *continuum* della lettura. Nel finale, però, questa frase muta per dichiarare la fine di ogni narrazione. Si tratta di un aspetto di non poco conto se si guarda al complesso della produzione beckettiana, nella quale scorgiamo una tendenza alla circolarità, alla ripetizione, il cui principio è contenuto in genere proprio nelle ultime battute dei drammi che quasi mai mutano drasticamente l'evoluzione della *pièce*, lasciandola potenzialmente non-conclusa e reiterabile. In *Ohio Impromptu*, invece, Beckett mette in luce un'evoluzione del percorso narrativo del suo dramma, un percorso di 'denarrativizzazione' che porta all'assolutizzazione dell'immagine.

La lettura ad alta voce diventa una forma rituale che chiede un Ascoltatore, nato dalla stessa costola del Lettore. Ma quando i contenuti narrativi si perdono o diventano semplice esposizione dei propri meccanismi rituali, quello che resta non può essere che l'immagine, lo *schema* della lettura riprodotto da due funzioni, il Lettore e l'Ascoltatore, che sono la stessa *persona*. La voce suggerisce visioni a sé stessa e con *Ohio Impromptu* vediamo un teatro della mente reso immagine dalla sua stessa

5 Leggiamo le parole conclusive di una recensione in cui Gontarski descriveva la prima messa in scena del *dramaticule* con la regia di Alan Schneider: «The play contains almost no movement, yet the final impression was balletic, precarious, the gesture suspended, the play balanced on its margin. Each knock, each turn of page, Listeners's one arresting gesture, especially the climatic recognition - the slightest movement gained prominence against the stasis. Schneider's direction was understated, attentive, confident, allowing time for silence, for absence. The busyness of earlier work gone, Schneider has become a deft miniaturist» (Gontarski 1982, 133-6).

evocazione. Colui che legge sta leggendo un logoro volume che contiene l'evocazione visiva di ciò che accade sotto i nostri occhi: l'ékphrasis performata è la messa in scena del teatro della mente e della memoria, fino alla sua fissazione finale, fino al congelamento del gesto, nell'apparizione del *tableau*.

5 Conclusione

Per concludere si ritornerà ai due principali aspetti trattati in questo intervento.

In primo luogo, andrà ribadito che molte delle prose brevi beckettiane, di cui *Limage* è un esempio, chiedono di ipotizzare un'immagine secondo il percorso indicato dalla scrittura. Analizzare questi testi è quindi interessante per rintracciare, in un atto linguistico, i processi beckettiani di costruzione dell'immagine, i cui esiti prendono poi concretamente forma sulle scene.

Martin Esslin, in un intervento della fine degli anni Ottanta, definisce il teatro di Beckett «a poetry of moving images» (Esslin 1987, 65-76), una definizione forse più interessante di quel concetto di assurdo, elaborato dallo studioso, che pure è divenuto l'etichetta preferita per le opere beckettiane. Nel romanzo *Comment c'est*, cioè nel momento stesso di composizione de *Limage*, Esslin individua un momento di transizione: le voci, di cui era impregnata tutta la scrittura precedente, cessano di cercare affannosamente e invano di dare un senso a se stesse, per abbandonarsi a un io definitivamente scisso. È come se, da una scrittura che ancora tentava una distinzione di ruoli per la realizzazione di una qualche dialettica interna ai testi, si passi a una scrittura che accetta la vocalità di un corpo non più integro. Alla frantumazione dell'io, che in scena abbiamo visto assumere forma visiva, corrisponde un discorso franto capace solo di costruire brandelli di immagini:

How It Is marks a transition: it is still in the form of an internal monologue, but the painting voice no longer pursues an endless quest to catch up with its true Self; as it progresses, it paints a picture, an image of a state of affairs, an unending, static condition. (Esslin 1987, 66)

In particolar modo, dagli anni Sessanta, proseguendo un processo di sgretolamento dell'io in atto fin dai primi testi, potremmo dire che le voci beckettiane - nel romanzo, nelle prose brevi e nelle opere teatrali - diventano puri contenitori di *ékphrasis*.

L'altro aspetto emerso a più riprese è l'oscillazione, sempre presente nelle scritture beckettiane, tra movimento e fissità. La «poetry of moving images» di cui parla Esslin potrà essere pensata da una parte come movimento del linguaggio che conduce l'immaginazione alla costruzione di

immagini, dall'altra come il movimento attuato dai frammenti di umanità sparsi per la scena beckettiana. In questa seconda accezione sarebbe forse più corretto parlare di semi-movimento, trattandosi di brandelli di immagini tenute in leggero movimento da un principio narrativo che si sta esaurendo. L'esito di staticità, che trova forse in *Ohio Impromptu* la realizzazione estrema, dipende dunque dal venir meno di un qualche afflato narrativo dell'io. Ma prima dell'esaurimento finale, qual è il motore di questi ultimi sussulti di narrazione?

Beckett sembra dire che si tratta di un bisogno di compagnia. Non a caso, il titolo della prosa breve con il cui incipit concluderemo l'intervento è *Company* (1979). Il testo inizia con un pentametro giambico, quasi un invito alla vocalizzazione ad alta voce di una scrittura che, fin dal principio, allude a una necessità performativa:

A voice comes to one in the dark. Imagine. (Beckett 1980, 3)

C'è una voce, c'è l'ascoltatore: forse due istanze della stessa persona. C'è quel buio, spazio reale o della mente da cui escono le immagini. C'è ciò che la voce produce: l'immagine o l'immaginazione, una visione mentale o materiale. Il titolo, infine, motiva il processo che genera, in una prosa breve di natura ecfraistica, una «poetry of moving images»: la voce agisce, semplicemente, per compagnia.

Bibliografia

- Arasse, Daniel (1996). *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- Beckett, Samuel (1980). *Company*. London: John Calder.
- Beckett, Samuel (1984). *Disjecta. Miscellaneous Writings and Dramatic Fragment*. Ed. by Ruby Cohn. New York: Grove Press.
- Beckett, Samuel (1986). *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber.
- Beckett, Samuel (1989). *L'immagine, Senza, Lo spopolatore*. Edizione a cura di Renato Oliva. Torino: Einaudi.
- Beckett, Samuel (1999). *Le poesie*. Edizione a cura di Gabriele Frasca. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo (2007). *Saggi 1945-1985*. Milano: Mondadori.
- Caselli, Daniela (2009). «Thinking of a 'Rhyme for "Euganean"': Beckett in Italy». Nixon, Mark; Feldman, Matthew (eds.), *The International Reception of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury Academic, 209-33. Continuum Reception Studies.

- Esslin, Martin (1987). «A Poetry of Moving Images». Friedman, Alan; Rossman, Charles; Sherzer, Dina (eds.), *Beckett Translating / Translating Beckett*. University Park (PA): Pennsylvania State University Press.
- Gontarski, Stanley E. (1982). «Review: The World Première of 'Ohio impromptu', directed by Alan Schneider at Columbus, Ohio». *Journal of Beckett Studies*, 8, 133-6.
- Hart, Clive (1986). *Language and Structure in Beckett's Plays*. Buckinghamshire: Colin Smythe. Princess Grace Irish Library Lectures series 2.
- Van Hulle, Dirk (2010). «L'Obscène et la (dé)composition textuelle dans l'oeuvre théâtrale de Samuel Beckett». Grésillon, Almuth; Mervants-Roux, Marie-Madeleine; Budor, Dominique (éds.), *Genèses théâtrales*. Paris: CNRS Éditions, 143-55.

