Pensiero e corpo nel teatro di Samuel Beckett

Andrea Oppo
(Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna, Cagliari)
andreaoppo@pfts.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Thought and Body in Samuel Beckett's Theatre

Abstract: This article aims to examine some consequences of Beckett's choice, within his theatrical research, for an *aesthetics of the unword* and particularly the shift from an eminently linguistic *visual angle* – in which subjectivity, sight and thought are one single thing – toward the effective primacy of sound and music, and most of all of the *body* as the place of our true identity. In fact, Beckett's later major dramas emphasize the role of the body/object on stage and the author's continual interrogation of the act of representation. In Beckett's plays, the body, with its peculiar relationship with gestures, represents the true voice of subjectivity and an intrinsic act of rebellion. Ultimately, such a rebellion is not a form of liberation of "Self" but rather the *contrapuntal* element that confirms the absolute uncertainty of Beckett's final achievement.

Keywords: Beckett, Adorno, Theatre, Body, Endgame, Meaning

So they build up hypotheses that collapse on top of one another, it's human, a lobster couldn't do it.

Samuel Beckett, *The Unnamable*

1. *L'esaurimento della parola: la filosofia di fronte alla propria impossibilità*

L'opera di Samuel Beckett, a partire dagli anni '60 del secolo scorso, ha rappresentato una vera e propria sfida per la filosofia: trovare in essa un significato teorico forte e coerente è certamente un compito assai più difficile che mostrare le linee-guida della poetica beckettiana. Dopo il tentativo di Theodor Adorno di *capire l'incomprensibilità* strutturale della parola di Beckett, e dunque di offrire una risposta filosofica adeguata alla «insensatezza organizzata» (*organisierte Sinnlosigkeit*) di quest'ultima¹, c'è stato un

¹ È proprio questa la tesi di fondo del celebre saggio scritto da Adorno su *Finale di partita* di

ulteriore passaggio della critica filosofica nei confronti dell'autore irlandese a opera di Gilles Deleuze, seguito da vicino da Maurice Blanchot e Alain Badiou: tali operazioni volgono verso l'abbandono totale della fiducia nei confronti della parola². Si tratta certamente della parola filosofica chiamata a spiegare quella letteraria ma anche, da ultimo, della parola in quanto tale che, proprio come il protagonista di *Film*, si trova davanti a se stessa come di fronte alla propria contraddizione. In tal senso, *Finale di partita* (*Endgame*) è, a tutti gli effetti, un'antinomia. Allo sforzo di Adorno di trovare un significato a una simile e voluta mancanza di significato, si sovrappone il concetto deleuziano di *esaurimento*. Per Beckett il vero problema non sarebbe la fine, la crisi o la perdita della speranza ma piuttosto l'assenza. Come dice Deleuze nel suo scritto su Beckett intitolato *L'esausto*:

L'esausto è molto più dello stanco [...]. Lo stanco non dispone più di nessuna possibilità (soggettiva): e non può quindi mettere in atto la minima possibilità (oggettiva). Ma questa possibilità permane perché non si attua mai tutto il possibile, anzi lo si produce man mano che lo si va attuando. Lo stanco ha esaurito solo la messa in atto, mentre l'esausto esaurisce tutto il possibile. Lo stanco non può più realizzare, ma l'esausto non può più possibilizzare.³

Dall'*esaurimento* non discendono né il suicidio né la morte, né alcun dramma in senso tradizionale, ne consegue piuttosto la coscienza della fine, o meglio, di una fine che *non finisce*. Il buco nero al centro della poetica di Beckett riguarda l'intero universo della parola. *Esaurimento* vuol dire qui impossibilità originaria e assoluta di qualsivoglia forma espressiva o narrativa o drammaturgica, in un senso per certi versi analogo al *Bartleby* di Melville⁴. Se è vero che nei *Tre dialoghi con Georges Duthuit* del 1949⁵, e forse ancora in *Aspettando Godot*, esiste, usando l'espressione adorniana, un'intenzione *organizzata* di esprimere l'impossibilità di esprimere, cioè esiste almeno un punto di vista esterno al buco nero da cui osservare quest'ultimo, dopo *L'in-nominabile* e *Testi per nulla*, anche questa possibilità scompare, il collasso è

Beckett, contenuto in: T.W. Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, in Id., *Note sulla letteratura*, Einaudi, Torino 2012, pp. 94-131. Sulla tesi dell'insensatezza organizzata si veda: Ivi, p. 95.

² Per una panoramica ragionata sull'interpretazione dell'estetica di Beckett data dai filosofi, inclusa la "non-posizione" di Derrida, ci si permette di rimandare ad A. Oppo, *Philosophical Aesthetics and Samuel Beckett*, Peter Lang, Oxford 2008. All'interno dei numerosi studi sul tema, si segnala l'importanza di *Beckett and Philosophy*, a cura di R. Lane, Palgrave, New York 2002. Tra gli studi più recenti, si veda in particolare: *Beckett/Philosophy*, a cura di M. Feldman e K. Mamdani, Ibidem press, Stoccarda e Hannover 2015.

³ G. Deleuze, *L'esausto*, Cronopio, Napoli 2005, p. 9.

⁴ Per un confronto tra la poetica di Beckett e il racconto *Bartleby lo scrivano* di Melville si veda: A. Oppo, "Black Holes". *A Philosophical Question on "Endgame"'s and "Bartleby"'s Stalemates*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», n. 23, a cura di Y. Mével, D. Rabaté and S. Houppermans, Rodopi, New York/Amsterdam 2011, pp. 307-317.

⁵ Vedi S. Beckett, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, John Calder Publishers, Londra 1999, pp. 95-126.

totale. La celebre frase «I can't go on, I'll go on»⁶ a chiusura del romanzo *L'innominabile*, e dunque dell'intera *Trilogia*, pone la questione del significato con grande forza drammatica e tuttavia indica che qualcosa proseguirà, *qualcosa là* (*Something There*), di cui non vi è parola, né si sa *come dire* (*Comment dire*), poiché la sfera dell'esprimibile si è già esaurita. Eppure si rimane ancora là, nulla è finito, tutto è ancora in piedi, giacché, se altrimenti fosse, un significato ci sarebbe, magari in termini di fine del significato, morte, termine, capolinea, e tutto questo, sì, sarebbe esprimibile. Ma una *fine senza fine* non è dicibile, anzi, non è neppure un evento. Il *collasso* di Beckett, propriamente, non *collassa*. Allora in che termini parlare di *fine* o di *buco nero*, se tutto è *già-da-sempre* inghiottito e nulla finisce?

Questa *impasse* originaria e strutturale è esplicita e ben presente all'interno dell'opera di Beckett, così come si evince dalle sue dichiarazioni e dai suoi scritti privati, in particolare dalla celebre *German Letter* del 1937, scritta al suo amico Axel Kaun⁷. Qui, accanto all'idea fondamentale che niente di vero si può esprimere a meno di creare un inganno, emerge costantemente, quasi come un autentico atto veritativo, una precisa intenzione di *disfare* ogni singolo aspetto di ciò che può essere definito un'espressione o una possibilità positiva; da ultimo, per Beckett, è necessario sabotare il linguaggio stesso⁸. In altre parole, se è vero che, in senso adorniano, ogni espressione è una sistemazione del non-identico e dunque un rendere identico ciò che non lo è, Beckett sceglie ciò che per lui è l'unica forma di espressione accettabile: il contro-inganno. Decostruisce, disintegra ogni forma per ripristinare, e *contrario*, la neutra (ma vera) non-identità.

Così, proprio perché ha il sospetto che ogni forma sia ingannevole, Beckett crea un mondo di *anti-forme* sul quale non si può dire più nulla. La progressiva *impotenza* della sua produzione artistica, in un processo che parte da *Aspettando Godot* per arrivare ai *dramaticules*, e dai primi romanzi *Murphy* e *Watt* fino alla cosiddetta "Seconda trilogia" e *Stirrings Still*, è certamente una necessità (come Beckett ha più volte dichiarato), ma è anche una scelta artistica deliberata. Come il doppio protagonista di *Film*, "E" (Eye) che insegue il suo alter ego "O" (Object), lo stesso Beckett sembra voler evitare ogni percezione o punto di vista esterno rispetto alla sua opera; così facendo, egli è prossimo al limite estremo di una realtà bidimensionale, laddove la terza dimensione da lui evitata è proprio quella del significato⁹.

⁶ S. Beckett, *The Unnamable*, in Id., *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, John Calder Publications, Londra, 1994, p. 418.

⁷ S. Beckett, *German Letter*, in Id., *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, a cura di R. Cohn, Calder Publications, Londra 2001, pp. 170-173.

⁸ Così si esprime Beckett e non potrebbe essere più esplicito: «And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at things (or the Nothingness) behind it [...] As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute [...] I cannot imagine a higher goal for a writer today» (*Ivi*, pp. 171-172). Sul tema del «disfare la parola» è datato ma sempre attuale lo studio di Carla Locatelli dedicato a questo tema (C. Locatelli, *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works after the Nobel Prize*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990).

⁹ *Film* è l'unica avventura di Beckett nel mondo del cinema. L'opera, scritta nel 1963 e girata a

In tal modo, non solo disintegra ogni interpretazione esterna positiva della sua opera, ma anche la *possibilità* stessa che essa riceva qualsiasi tipo di lettura o ricezione. Sempre più, dall'*Innominabile* in poi, questa tendenza va aumentando, fino al punto in cui verrà a mancare la scrittura stessa, e resterà, nella forma di un oggetto mancante, la sola *parola* in quanto tale: significativamente l'ultimo testo da lui scritto si intitola *What is the Word* (titolo francese: *Comment dire*, 1989¹⁰).

Ma che cosa potrà mai esistere di ulteriore rispetto ad un *finale* (intraducibile, estraneo a qualunque metalinguaggio e perfino divergente rispetto a se stesso) che *non finisce*?

Una risposta possibile è quella di Adorno, che considera *Finale di partita* come la *summa* dell'arte e del pensiero di Beckett in quanto esposizione e riassunto della storia finale del problema. In quest'opera, che per Adorno è il capolavoro di Beckett, la questione delle questioni, il senso dell'Io, è mostrata nella sua essenza ultima. *Finale di partita* termina con questo stallo: Hamm e Clov, scrive Adorno, vengono «contrappuntati» come in una doppia fuga musicale «per il fatto che la volontà di morte di Hamm è tutt'uno con il suo principio vitale, mentre la volontà di vivere di Clov potrebbe provocare la morte di entrambi»¹¹. Da ciò la conclusione che, in realtà, l'inizio coincide con la stessa fine, come Hamm riassume con le sue stesse parole: «[...] Now as always, time was never and time is over, reckoning closed and story ended»¹². La fine è contenuta nell'inizio, nondimeno, proprio come nell'*Innominabile*, è necessario andare avanti. Così, *Finale di partita* è seguito dal mimo di un attore solista nel pezzo intitolato *Atto senza parole*: un'azione in musica prolunga l'*impasse* della storia e delle parole, vale a dire l'*impasse* del soggetto. Da qui il ruolo e la funzione di questo mimo, nonché lo spostamento del *focus* della ricerca estetica beckettiana del sé dal *linguaggio* al *corpo*. Perfino Martin Esslin, nel suo celebre e pionieristico studio sul teatro dell'assurdo, afferma che l'utilizzo da parte di Beckett di un simile espediente drammatico «shows that he has tried to

New York nell'estate del 1964 con la regia di Alan Schneider e con Buster Keaton quale attore protagonista, è una declinazione filmica dell'*esse est percipi* berkeleyano, ovvero il dilemma del rapporto tra percezione e realtà, risolto infine in una drammatica rivelazione dell'autopercezione dell'Io quale unica realtà. Beckett si illude, all'inizio di *Film*, di trovare una verità oggettiva eliminando tutte le terze dimensioni (cioè le percezioni esterne) per poi scoprire che la dimensione non è neppure doppia, ma è una sola, e nulla di quello che si credeva *esteriore*, cioè oggetto del nostro pensiero, era tale. Pertanto, l'oggetto "O" è il nostro unico "Io" ("I", che per Beckett equivale al suo omofono "Eye", Occhio).

¹⁰ Su questo aspetto si veda: C. Ackerley, *The Uncertainty of Self: Samuel Beckett and the Location of the Voice*, in «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», vol. 14, n. 1, 2004, pp. 39-52. Secondo Ackerley, l'incapacità di Beckett di superare l'*impasse* finale dell'*Innominabile* è la conseguenza di un'antinomia che non può essere mai risolta definitivamente, vale a dire l'impossibilità di localizzare e identificare la "Voce" (che è l'"Io", ovvero il "Non-Io"). Da ultimo, questa antinomia riflette un principio fondamentale di incertezza.

¹¹ T.W. Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, cit., p. 126.

¹² S. Beckett, *Endgame*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, Londra 1990, p. 133. Così in traduzione italiana: «Attimi nulli, sempre nulli, ma che fanno il conto, che fanno che il conto torni, che la storia si chiuda» (S. Beckett, *Finale di partita*, in Id., *Teatro*, a cura di P. Bertinetti, Einaudi, Torino 2002, p. 153).

find means of expression beyond language»¹³ e che sul palcoscenico «one can reveal the reality behind the words, as when the actions of the characters contradict their verbal expression»¹⁴. In generale, per Esslin, mentre il linguaggio, in quanto tale, nelle opere di Beckett serve a esprimere il *breakdown* del senso, l'azione della disintegrazione del linguaggio, ovvero il suo utilizzo nella scena, «is an attempt to reduce the gap between the limitations of language and the intuition of being»¹⁵.

A dispetto di tutto quanto sostenuto sinora, nel suo importante studio sulla prosa di Beckett, Daniel Katz sostiene che la fine della narrazione nell'autore irlandese sia *ancora* una parola, sebbene indistinguibile e incomprensibile in quanto tale, e aggiunge che nei testi beckettiani della maturità la *materialità* della soggettività può essere fruita solo *linguisticamente*, poiché, in senso materiale, «the subject *is* language»¹⁶. Dal momento che l'intera opera di Beckett, come Martin Esslin ha ben rilevato, «can be seen as a search for the reality that lies behind mere reasoning in conceptual terms»¹⁷ è anche fuor di dubbio che «in the theatre he [Beckett] has been able to add a new dimension to language»¹⁸. Ne consegue che, per Beckett, la prosa e il teatro non sono due mezzi equivalenti per esaminare il problema del soggetto. La suggestione di Katz a questo proposito è che, «the structuring role often occupied by the “subject” in the prose is taken by the literal materiality of the scenic space in the theatre»¹⁹, ma anche che «the “subject” of the prose is replaced not by the “character” but by the *stage* in the theatre»²⁰. Katz lascia ancora in piedi l'ipotesi di una ricerca sullo spazio scenico in quanto *cogito* linguistico e, soprattutto, apre a ciò che si può trovare *dietro* o *oltre* la realtà linguistica. È proprio qui che, in un senso più ampio, il palcoscenico beckettiano o, in altri termini, l'“Io” nel teatro di Beckett può essere costruito.

2. *Pensare in maniera diversa dal pensiero: il corpo nel teatro dell'ultimo Beckett*

Se il soggetto beckettiano, come ha sostenuto Daniel Katz, non coincide con i personaggi ma con la scena nel suo insieme, va detto che questa appare soprattutto come uno spazio aperto sull'oscurità dell'identità umana. Si tratta di un elemento sempre presente nelle opere di Beckett, dal quale trae origine qualunque immagine o discorso. In generale, come ha notato un commentatore autorevole come Steven Connor, sulla scena di Beckett lo spazio agisce sia come cornice che rimane sem-

¹³ M. Esslin, *Samuel Beckett: The Search for the Self*, in *The Theatre of the Absurd*, Methuen Londra 2001, p. 85. Questo saggio fu pubblicato per la prima volta nel 1961.

¹⁴ *Ivi*, p. 86.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ D. Katz, *Saying I No More. Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 1999, p. 182.

¹⁷ M. Esslin, *Samuel Beckett: The Search for the Self*, cit., p. 88.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ D. Katz, *Saying I No More. Subjectivity and Consciousness in the Prose of Samuel Beckett*, cit., p. 182.

²⁰ *Ibidem*.

pre, qualunque cosa accada ai personaggi («the stage representing itself as stage, as performance», scrive Connor²¹), sia come richiamo costante all'assenza, ovvero a ciò che sfugge allo schema della rappresentazione. Vi sono dunque due livelli di rappresentazione (e, per estensione, di soggettività rappresentata) che sono quello verbale e quello scenico. Anche l'attore – che già in *Film* era composto da due parti: Occhio/*Eye* (inseguitore/percipiente) e Oggetto/*Object* (inseguito/percepito) – nella maggior parte degli ultimi lavori teatrali beckettiani è diviso in voce (o voci) e corpo. I corpi nelle opere di Beckett sono allegoricamente subordinati a rapporti di autorità interni all'apparato teatrale (testo, autore, regista, pubblico), per cui sono soggetti a leggi di disciplina e spesso anche a restrizioni fisiche (non possono cioè muoversi o allontanarsi dallo spazio scenico, almeno per la durata della rappresentazione). In alcuni casi, sono ostacolati anche da disabilità fisiche; altre volte, i corpi tendono a essere frammentati e denaturalizzati – bocche e teste sospese nell'oscurità, costumi e gesti stilizzati; donde emerge un uso del corpo da parte di Beckett come puro oggetto di percezione piuttosto che come strumento di costruzione di una qualsivoglia forma di identità personale.

In una simile situazione, il corpo, dissociato dalla sua normale conformazione organica, sembra diventare un campo di battaglia in cui si affrontano impulsi ambivalenti: esso è contemporaneamente un oggetto da manipolare attraverso disciplina e sottomissione, ma anche una linea di fuga incarnata che resiste al controllo linguistico. Esso appare come un'autentica soglia tra il sé e l'altro, tra interno ed esterno, una zona di confine tra soggetto e oggetto che spesso viene messa in scena circondata dall'oscurità, la cui immagine non viene mai mostrata compiutamente ma sempre percepita come instabile e bisognosa di definizione. Il corpo in quanto *punto di intersezione*, che non è né sé né altro – o, come dice Katz, è il soggetto nello spazio, il soggetto che ha acquisito la sua dimensione spaziale – non è un'entità statica, stabile e unitaria, ma, al suo interno, tutto è destabilizzato e ambiguo. In breve, il corpo sulla scena di Beckett è sia il luogo della lotta per il controllo e il dominio, sia la zona *tra gli spazi* di massima instabilità percettiva del dramma.

Anna McMullan ha studiato l'uso dello spazio scenico negli ultimi drammi di Beckett, prendendo in considerazione *Commedia* (*Play*, 1962-1963) – nel quale tre teste sono costrette a narrare i loro testi sotto interrogatorio da parte della Luce – come punto di partenza significativo. In particolare, scrive McMullan, «Beckett's presentation of the body in *Play* and in subsequent plays belies any stable or unitary concept of self which the narratives may attempt to establish»²². L'illusione dell'unità, la padronanza di sé, la fuga dal caos, che possono essere annoverate tra le condizioni di possibilità della formazione di una soggettività stabile, vengono sopraffatte, nel testo e nella struttura di *Commedia*, dalla consapevolezza della fondamentale disunità o abisso che sta al fondo di ogni apparente totalità. Le immagini frammentate del corpo lo trasformano letteralmente in

²¹ S. Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Blackwell, Oxford 1988, p. 124.

²² A. McMullan, *Theatre on Trial. Samuel Beckett's Later Drama*, Routledge, Londra 1993, p. 18.

oggetto separato e isolato. Inoltre, nello svolgersi dell'intera commedia, il potere della Luce sembra essere sottoposto a cicli di ripetizione, così che non riesce a crearsi una narrazione ordinata e significativa, e alla fine, osserva McMullan, «becomes indistinguishable from the *activity* of narration, or uttering»²³. In tal senso, continua Anna McMullan, «the referential value of the verbal text is therefore increasingly undermined, as the speech of the figures becomes materialized as utterance»²⁴. La ripetizione della commedia, parola per parola, enfatizza il fatto che il testo divenga progressivamente suono senza significato, così come il fatto che le storie e i pensieri individuali siano ridotti a mere *cose*; in tal modo avviene il primo completo superamento del corpo rispetto al linguaggio in tutto il teatro di Beckett. In conclusione, scrive McMullan, «the hell of judgement and the search for meaning becomes a meaningless *play* or replay»²⁵.

Stan Gontarski sostiene che, nelle sue ultime opere drammatiche, Beckett concepisca i suoi personaggi teatrali quasi in antitesi rispetto alla narrazione, ossia in un'azione scenica giocata contro la parola o il testo²⁶. A modo loro – cioè non con l'abilità del linguaggio, bensì con la fisicità della loro presenza – i corpi dei personaggi resistono al testo, e lo fanno tautologicamente, unicamente in virtù di se stessi. Alla potenza del pensiero e della ragione, all'autorità della parola e del significato, essi si oppongono in quanto presenza, per così dire, attraverso il pensiero del *non pensare*, cioè del *non significare*: ciò che non rimanda a nulla né tende ad essere altro da ciò che è.

Se il pensiero è una pretesa di *in-formare* le infinite materie del mondo e, attraverso la narrazione, di conferire loro, dall'esterno, un significato in modo tale da catalogarle e descriverle come identità e differenze, e infine trarre dalla narrazione della storia una "Storia", e dalla descrizione dell'identico una "Identità" (soggetto); se il pensiero è tutto questo, i corpi, al contrario, sono le vittime, le controparti, gli *oggetti* di questo processo. Ne deriva quindi un netto contrasto in termini di autorità. Perciò il corpo beckettiano, nella sua conformazione paradossale, è agente attivo di una ribellione passiva.

In *Quella volta* (*That Time*, 1975) e *Un pezzo di monologo* (*A Piece of Monologue*, 1979), l'obiettivo polemico di Beckett coincide precisamente con le strutture dell'identità. Il cuore di questi lavori è, soprattutto, la destabilizzazione di dispositivi testuali e visuali normalmente utilizzati per dare forma al soggetto. L'identità individuale e storica è ridotta a una serie di maschere intercambiabili e di cornici discontinue di esistenza, dove è impossibile percepire altro che un'ambiguità generale. Come sottolinea James Knowlson, Beckett è pienamente consapevole che *Quella volta* si trova «on the very edge of what was possible in the theatre»²⁷. L'in-

²³ *Ivi*, p. 23.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 24.

²⁶ Si veda, in particolare, S. E. Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press, Bloomington 1985, p. 173.

²⁷ Vedi J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, John Calder, Londra 1979, p. 219.

debolimento della tradizionale configurazione identitaria del soggetto risulta dalla giustapposizione di forme e spazi scenici e testuali contrastanti, così che assenza e presenza, passato e presente, spazio e tempo sono, in definitiva, indistinguibili. In *Quella volta*, in particolare, questa giustapposizione di elementi opposti è paradossalmente ottenuta attraverso la separazione della voce, o delle voci, dall'ascoltatore che non può udirle. Questa divisione tra voce e testo – porta d'accesso alla storia, alla memoria, alla narrazione e alla descrizione – diviene l'unico strumento per cercare un significato, sebbene un significato non appaia mai.

In *Un pezzo di monologo*, la vasta gamma di identità che emergono in *Quella volta* si riduce a una serie di riflessioni molto simili tra loro; anche l'immagine scenica rivela un intero corpo umano piuttosto che i suoi semplici frammenti, come avviene invece in *Non io* (*Not I*, 1972) o in *Quella volta*. In generale, la cifra caratteristica di *Un pezzo di monologo* deriva da una serie di opposizioni (nascita/morte, luce/oscurità e movimento/immobilità) che vengono giustapposte in modo da generare una sensazione generale di instabilità. In *Un pezzo di monologo*, la figura umana è posta in mezzo a due oggetti: una lampada a forma di globo e il pagliericcio di un letto. Sebbene la voce, in questo caso, sia *dentro* il corpo, la sua immobilità sulla scena e la sua stessa forma evidenziano la differenza tra il soggetto della parola e il corpo-oggetto. La completa stasi del corpo contrasta con la vivacità assunta dalla lampada nel suo variare di intensità e, significativamente, l'unico movimento in scena, a parte le labbra dell'attore, è il graduale affievolirsi della luce della lampada al termine dello spettacolo.

Le ultime opere teatrali di Beckett, *Catastrofe* (*Catastrophe*, 1982) e *Cosa dove* (*What Where*, 1983), scritte circa due decenni dopo *Commedia*, ritornano sulle questioni della rappresentazione, dell'autorità e della coercizione esercitate sul corpo individuale. In particolare, *Catastrofe* è ambientata in un teatro e mostra l'allenamento di un attore per rappresentare un'immagine della catastrofe al pubblico. Lo spettacolo in preparazione consiste nella rivelazione del corpo del Protagonista come oggetto visibile, progressivamente esposto e sezionato, posto su un piedistallo immobile come una statua. Questo corpo diviene infine incarnazione della sofferenza umana in senso catastrofico. A differenza di molte altre opere di Beckett, da *Giorni felici* in poi, in *Catastrofe* lo spazio scenico è completamente illuminato, come se, qui più che altrove, l'opera si concentrasse sulle possibilità del visibile, là dove questo *visibile* è, implacabilmente, il corpo muto del Protagonista. Inoltre, progressivamente, il corpo della vittima manifesta alcune espressioni di rivolta che prefigurano il gesto finale: dopo essere stato oggetto dello sguardo del pubblico per tutta la *pièce*, il Protagonista alza finalmente la testa e fissa il pubblico con il suo sguardo, finché la fine dello spettacolo non è scandita dagli applausi. Lo stesso pubblico appare, attraverso questo gesto, strumento della scena nella sua concezione globale e, allo stesso tempo, simpatizza con il Protagonista e con la sua resistenza finale, segnata da uno sguardo uguale e contrario.

La presenza di una figura o voce esterna, nei vari lavori realizzati da Beckett per il teatro e la televisione, è lo strumento di controllo esercitato sui corpi dei personaggi. Questo processo ha luogo in modo paradigmatico nell'ultima opera

di Beckett, *Cosa dove*, la cui prima mondiale è stata diretta da Alan Schneider a New York, nel 1983. Nel testo di questo spettacolo, che presenta molte somiglianze con *Rough for Radio II* (1975), viene svolta la complessa ricerca di una fantomatica *frase chiave* attraverso cui si possa scoprire la verità. Nondimeno, l'opera mostra il continuo rinvio della verità, perpetuato da una serie interminabile di interrogatori, tutti caratterizzati dall'incapacità della vittima di dire "cosa" e "dove". La serie di ripetizioni che costituiscono la struttura fondamentale di *Cosa dove* mina a più livelli la linearità del discorso narrativo, nonché la percezione di uno spazio omogeneo sulla scena.

3. Conclusione: la verità del corpo

Spesso, il corpo in Beckett viene mostrato assoggettato irrimediabilmente alla voce dell'*io* e, di conseguenza, la soggettività resta intrappolata in se stessa ed è vittima del linguaggio che ne è il principale strumento di oppressione. Tuttavia, il corpo costituisce l'unica possibilità di sfuggire al dominio dell'autorità linguistica e dell'assoggettamento identitario che ne deriva. La liberazione passa attraverso la ribellione del corpo, fondata su un modo di pensare altro dal pensare: la *cosa* come *cosa*, che si oppone al linguaggio e al pensiero. Si tratta di una cosa esistente, una cosa che ancora *va avanti*. Questo atto senza parole (per citare il mimo di Beckett al termine di *Finale di partita*) si fonda sul fatto che il corpo è comunque *altro*, un altro assoggettato e oppresso, ma pur sempre *altro*. Pertanto, da una parte, per dirla con Adorno, «il non significare diventa l'unico significato del Teatro [di Beckett]»²⁸, ovvero egli intende esprimere l'impossibilità di esprimere, svuotare dall'interno l'uso del linguaggio come veicolo significante; dall'altra, la concezione beckettiana del corpo è il lato opposto del pensiero. Mentre la parola è l'espressione di un'impossibilità (di esprimere), il corpo è, al contrario, l'impossibilità espressiva di una possibilità (di essere). Ma questa impossibilità, paradossalmente, è l'unico residuo positivo beckettiano. Il corpo pensa senza pensiero, *esiste* semplicemente come tale.

Una riflessione sulla filosofia del corpo, insita nelle opere di Beckett, porta a considerare anziché la forma positiva del negativo, cioè un'ipotetica comprensione del non-senso, la forma negativa del positivo incarnato dai corpi nei drammi beckettiani. Solo in questo preciso senso, cioè come rivelazione ed esperienza di una possibilità positiva di liberazione prodotta dall'*impossibile* esposizione e affermazione di per sé del corpo sulla scena, si può pensare una filosofia beckettiana del teatro; non certo come un discorso teorico-filosofico sul teatro. Sebbene il corpo sia, in qualche misura, soggetto alla mente come principio d'ordine linguistico, è anche vero che, in quanto *oggetto*, il corpo esiste, ovvero *ex-iste* nella sua differenza qualitativa, silenziosa e inesplicabile rispetto al pensiero e al linguaggio.

²⁸ T.W. Adorno, *Tentativo di capire il "Finale di partita"*, cit., p. 116.

Quello che il corpo oppone al linguaggio è ciò che Adorno chiama una «espressione estetica»²⁹, cioè un'espressione che «si comporta mimeticamente, così che l'espressione del vivente è quella del dolore»³⁰. Per Adorno questa espressione «è il volto addolorato delle opere»³¹, vale a dire la caratteristica dell'arte autentica che «si chiude all'essere-per-altro, che così avidamente la inghiotte, e parla di per sé»³².

In altre parole, è «l'antagonista dell'esprimere qualcosa» poiché «il vero linguaggio dell'arte è muto, il suo momento muto ha il primato su quello significativo della poesia»³³. Intrinsecamente il corpo agisce contro il linguaggio, e proprio in questa ribellione risiede la possibilità indicata da Beckett, il mistero del «I'll go on».

²⁹ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 149.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, p. 150.

³² *Ivi*, p. 151.

³³ *Ibidem*.