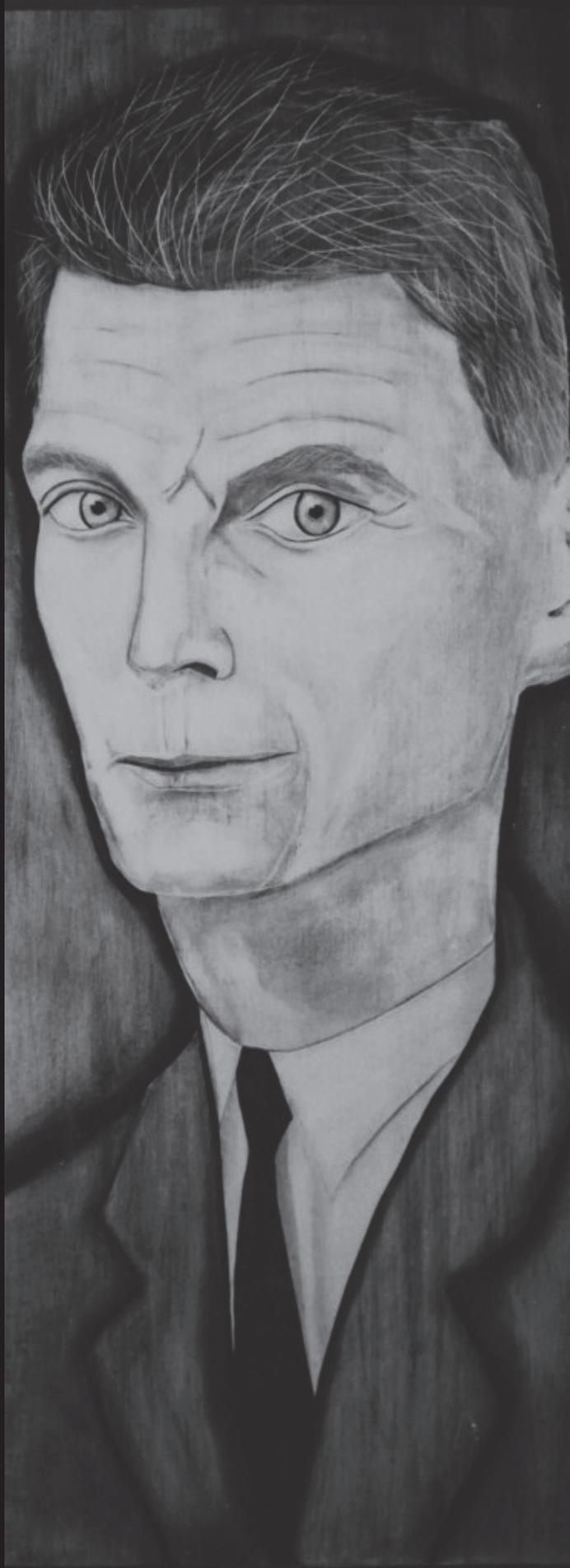


DESSEIS.

loretta pistilli  
un'analisi di  
alcune opere di  
**samuel  
beckett**  
attraverso il  
concetto di  
**corpo**



Il testo è pubblicato da [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it), rivista on-line registrata; codice internazionale ISSN 1722-9782. Il © copyright degli articoli è libero. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it). Condizioni per riprodurre i materiali: Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono no copyright, nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di [Filosofia.it](http://Filosofia.it), a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it). Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale alla homepage [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it) o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it) dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo [info@filosofia.it](mailto:info@filosofia.it), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

loretta pistilli  
un'analisi di  
alcune opere di  
**samuel  
beckett**  
attraverso il  
concetto di  
**corpo**

## **1. *Tutti quelli che cadono.* Il corpo come struttura dialettica tra essere e avere**

Sulla scena invisibile della radio, prende corpo un mondo consistente in voci sempre meno coerenti, sempre più caotiche, che, private della loro potenza comunicativa, sembrano ridursi a semplice effetto sonoro. Il dialogo si trasforma in una partitura vocale in cui ciò che conta non è tanto la pregnanza del significato, quanto piuttosto il gioco reciproco di questi suoni significanti. Ma, sebbene depotenziata, la parola beckettiana mantiene intatta la capacità di dire ugualmente aldilà delle intenzioni di chi parla e in questo senso la voce di Maddy Rooney, protagonista di *Tutti quelli che cadono* (*All that fall*), primo radiodramma scritto da Beckett nel 1956 su commissione della BBC, tradisce tutto il suo dolore. Il gesto sonoro di questo e degli altri personaggi eccede l'unica dimensione percettiva consentita dalla radio, quella acustica, e si configura come presenza composita insieme visuale e uditiva. Non si tratta solo di una rappresentazione verbale, bensì della messa in scena di una realtà plurisensoriale, di un «teatro della mente»<sup>1</sup> che, rendendo visibile oltre che udibile il suono, consente a chiunque ascolta un confronto con il corpo, il gesto e la parola del personaggio. Introdotti nel circuito dell'immaginario mediante l'artificio mediale, gli ascoltatori sperimentano la forza espressiva di questo racconto radiofonico. Se da un lato Beckett intende sfruttare al massimo le potenzialità comunicative offerte dalla radio, e a questo scopo ricostruisce l'ambiente rurale non ricorrendo alla registrazione dei suoni autentici della campagna ma ricreandoli artificialmente, dall'altro fa in modo che gli effetti sonori prodotti dall'affannoso procedere della signora Rooney, il «rumore strascicato dei suoi passi»<sup>2</sup> accompagnati da lamenti e

---

<sup>1</sup> Y. TAKAHASHI, *Il teatro della mente: Samuel Beckett e il teatro No*, in S. BECKETT, *Teatro completo. Drammi - Sceneggiature - Radiodrammi - Pièces televisive*, ed. presentata e annotata da P. BERTINETTI, Torino, Einaudi/Gallimard, 1994, p. 729.

<sup>2</sup> S. BECKETT, *Tutti quelli che cadono*, in *Teatro / Samuel Beckett*, a cura di P. BERTINETTI, Torino, Einaudi, 2002, p. 159.

sospiri, portino sulla scena un'espressività gravida di dolore. Gli ascoltatori assistono a un evento sonoro dove testo e suono si legano in un rapporto di reciproche valorizzazioni, dove le voci rivelano gli insondabili abissi dell'animo umano. In tal senso, la persistente presenza della voce di Maddy Rooney è il segno inequivocabile di un dramma già avvenuto e mai rappresentato. «Lo so, lo so, sono solo una vecchia carcassa isterica, distrutta dal dolore e dai rimorsi e dalle buone maniere e dall'andare in chiesa e dal grasso e dai reumatismi e dal non aver figli».<sup>3</sup>

Emergendo dalle cavità più profonde del corpo, la voce rivela il varco che la coscienza si apre attraverso la rete dei falsi valori e delle false credenze, la cui pretesa di razionalità si risolve nella condanna dell'esistenza all'inautentica ritualità di giorni senza senso, mentre lo sgretolamento del sé costruito in risposta alla domanda esterna porta alla luce autentici brandelli di vita dolorosa. Nel flusso di coscienza, in cui si alternano la parola e il gesto, appare prepotente il desiderio d'amore di tutta una vita che, non potendo coincidere con la realtà vissuta, fa di Maddy Rooney la vittima di un bisogno impossibile da soddisfare. «Minnie, piccola Minnie! Un po' d'amore, non chiedo altro, solo un po' d'amore. Una volta al giorno, due volte al giorno, cinquant'anni d'amore due volte al giorno, come quelli che fanno la cura di carne di cavallo».<sup>4</sup> «Affiorano, come lampi sinistri, i grumi densi di una dolorosa memoria. [...] è il ricordo di un dolore cosmico senza rimedio, di una pietà e di una misericordia da sempre invocate e per sempre negate all'umanità».<sup>5</sup>

L'invasiva presenza di un passato indissolto e l'immobile inerzia del presente su cui incombe la noia delle abitudini, inchiodano Maddy a un tempo senza tempo, a cui è stata sottratta la dimensione progettuale iscritta in ogni avvenire. Eppure, rappresentandola nell'atto di parlare, reagire, riflettere, Beckett ci mostra una donna esemplare di una condizione rivelatrice di una disperazione non consegnata alla morte. Ciò che Maddy desidera è di «essere sdraiata comoda comoda»,<sup>6</sup> a putrefarsi nel suo letto, fino ad appiattirsi

<sup>3</sup> Ivi, p. 163.

<sup>4</sup> BECKETT, *Tutti quelli che cadono*, cit., pp. 163, 171. Minnie è la figlia di Maddy, ma non è chiaro se sia morta da piccola o se sia nata già morta.

<sup>5</sup> A. GIUNTONI, *L'arte del fallimento. Sul percorso artistico di Samuel Beckett*, in [www.ateatro.it](http://www.ateatro.it).

<sup>6</sup> BECKETT, *Tutti quelli che cadono*, cit., p. 171.

«come un'asse da stiro, sotto le coperte. Niente tossire, o sputare, o sanguinare, o vomitare. Solo scivolare dolcemente alla deriva verso quell'altra vita. E ricordare, ricordare, [...] tutti gli stupidi dolori, come se non ci fossero mai stati».<sup>7</sup>

Maddy resiste alla tentazione del suicidio e a differenza della donna sconosciuta chiusa nella «catapecchia in rovina»,<sup>8</sup> continua a parlare e a camminare, mossa da una sorta di imperativo etico che la spinge a «proseguire senza sosta in questa direzione, poiché l'arrestarsi del soggetto, lo stesso indugiare del *lógos*, coincidono con la nascita [...] di una nuova menzogna, di una nuova fuga dalla situazione critica e reale dell'uomo verso la falsità della persona e dell'io».<sup>9</sup>

La voce e il corpo pieno di acciacchi della mobile e ciarlieria Maddy Rooney che si muove verso e dalla stazione ferroviaria per andare a prendere il marito cieco di ritorno dall'ufficio, diventano i veicoli di un viaggio fisico e simbolico, la cui natura paradossale si traduce nella sua duplice essenza di atto di sfida contro la legge che tutti devono cadere e la consapevolezza del fallimento di qualunque tentativo di ribellione. Ma lungi dal rappresentare un freno, la coscienza del fallimento non sottrae Maddy all'obbligo di vivere perché «andare in giro è un suicidio»,<sup>10</sup> ma stare a casa è «una dissoluzione a fuoco lento».<sup>11</sup> Se, in *Aspettando Godot*, Vladimir e Estragon muovono solo pochi passi, se Hamm e Clov in *Finale di partita* si trovano al centro di uno spazio senza tempo chiuso da quattro mura, se il protagonista muto di *Atto senza parole*<sup>12</sup> giace a terra immobile, stremato dai numerosi quanto inutili tentativi di afferrare una caraffa d'acqua o d'impiccarsi, la lunga camminata della signora Rooney «acquista il significato più ampio di posizione esistenziale» e, «secondo quest'ottica, definisce in modo concreto il modo di essere nel mondo».<sup>13</sup> Maddy Rooney intraprende il suo viaggio senz'altro disegno che quello di raggiungere la stazione,

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> BECKETT, *Tutti quelli che cadono*, cit., p. 159.

<sup>9</sup> A. TAGLIAFERRI, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 23.

<sup>10</sup> BECKETT, *Tutti quelli che cadono*, cit., p. 163.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Testo del 1956 scritto per il mimo Deryk Mendel. La prima messa in scena italiana si ebbe nel 1962 per la regia di Enriquez, con Glauco Mauri.

<sup>13</sup> V. RUGGIERI, *L'identità in psicologia e teatro. Analisi psicofisiologica della struttura dell'io*, Roma, Magi Edizioni, 2007, pp. 90-91.

mentre in realtà si trova a sperimentare il cammino non semplicemente come porzione di spazio chiusa fra due punti, bensì come esperienza a un tempo concreta e mentale. Questo modo di porsi di fronte al mondo segna la distanza tra lei e gli uomini incontrati lungo la strada, che, guidando tutti dei veicoli, si muovono dentro una logica totalmente differente, il che denuncia la loro incapacità di aprirsi ai rischi del viaggio. «Ne derivano due teoremi esistenziali, secondo cui *a)* chi viaggia è una donna, *b)* chi è immobile è un uomo; dunque, una sessuazione non predefinita dalla configurazione fisica, ma risultante da una processualità»<sup>14</sup> in virtù della quale «le polarità maschile e femminile»<sup>15</sup> s'intrecciano al motivo della coppia movimento-immobilità, a cui si connette strettamente quello della relazione *lógos*-silenzio. «L'incatenamento in coppie degli opposti si trasforma in quel particolare procedere fatto di progredire e regredire, di pause e inarrestabilità e propriamente di moto e stasi al contempo. Il procedere a *zig-zag* come tipico del cammino umano [...] si fa emblematico della medianità critica che non si lascia catturare dagli estremi».<sup>16</sup> Maddy vorrebbe non essere più un corpo vivo che ansima, soffre, si arresta, riprende, piange, per uscire da se stessa e smaterializzarsi in «un grosso grumo di marmellata»,<sup>17</sup> dato che il suo essere corpo non s'identifica più con il suo essere persona. Ciononostante, ormai vicina alla fine della battaglia, dopo una vita insignificante e piena di contraddizioni, Maddy scopre di avere ancora un viaggio da fare. Sennonché proprio il viaggio, in quanto modalità di esposizione allo sguardo altrui, si rivela elemento costitutivo dell'intrinseca impossibilità per l'individuo di sfuggire alla percezione esterna e quindi alla percezione di sé e del proprio esistere. Persino lo sguardo di un innocuo bardotto diventa motivo di lacerante disperazione. «Guarda come mi fissa con quei grandi occhi che piangono per i morsi dei tafani.

Forse se me ne vado giù per la strada, fuori dal suo campo visivo... [...] No, no, basta! Prendilo per la briglia e voltagli la testa. Che non mi veda. Oh, ma è terribile! [...] Che cosa ho fatto per meritare tutto questo? Che cosa ho mai fatto?»<sup>18</sup> Dire che il mio corpo «è accanto a me, sempre là per me, è quanto dire che non

<sup>14</sup> L. PICCIONI, *Imperativi anatomici in testi beckettiani*, in [www.samuelbeckett.it](http://www.samuelbeckett.it).

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> TAGLIAFERRI, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, cit., p. 151.

<sup>17</sup> BECKETT, *Tutti quelli che cadono*, cit., p. 164.

<sup>18</sup> *Ibid.*

è mai veramente di fronte a me, che non posso dispiegarlo sotto il mio sguardo, che rimane al margine di tutte le mie percezioni, che è con me».<sup>19</sup> Perché io possa vedere davvero il mio corpo come una cosa di fronte a me, occorrono «gli occhi di uno che osserva»<sup>20</sup> e che mi rinviano «inopinatamente la mia immagine».<sup>21</sup> Per la mediazione del mio corpo, io sono rivelato all'altro e a me stesso, e nel momento in cui mi percepisco come corpo, non posso non percepirmi anche come persona, cioè come realtà portatrice di una storia che è, al tempo stesso, fisica e spirituale. Se dunque il corpo significa la persona e in quanto tale ne costituisce il linguaggio, quando l'essere corpo e l'essere persona non coincidono, il corpo diventa la manifestazione dell'incapacità di orientarsi verso l'altro nella comunicazione interpersonale. In *Film*,<sup>22</sup> unica opera cinematografica di Beckett tutta incentrata sul tema dell'autopercezione,<sup>23</sup> il valore simbolico dello sguardo è rappresentato dall'immagine a tutto campo del grande occhio con cui *Film* si apre<sup>24</sup> e dal lento movimento della palpebra che alla fine inesorabilmente si chiude su di esso, decretando la fine di ogni speranza. «L'occhio non è più «una possibilità per essere nel mondo, ma solamente un organo».<sup>25</sup> Durante i venti minuti della sua durata, *Film* ci introduce dentro un vortice in cui lo spettatore, seguendo la disperata fuga del protagonista da sé e dagli altri, compie un duplice percorso che dall'interiorità conduce all'esteriorità e viceversa. Ogni tentativo di fuga si vanifica, però, di fronte all'ineluttabilità del destino che condanna l'individuo a guardare se stesso come se fosse un oggetto. Di qui il panico che lo paralizza, quando accanto a sé vede se stesso che lo guarda. Allora, abbandonando ogni speranza, egli chiude l'occhio e si rassegna definitivamente al proprio destino d'inerzia. Maddy Rooney non chiude gli occhi e, senza distogliere

<sup>19</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. a cura di A. BONOMI, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 141.

<sup>20</sup> Ivi, p. 143.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Regia: Alan Schneider; soggetto e sceneggiatura: Samuel Beckett; interpreti: Buster Keaton; anno: 1965; durata: 20 min.

<sup>23</sup> Nel vano tentativo di fuggire qualsiasi tipo di sguardo, il protagonista cerca in ogni modo di sottrarsi alla vista della gente, degli animali, dello specchio e persino del dio sumero Abu, che sembra fissarlo continuamente.

<sup>24</sup> Nella sua stesura originaria, *Film* doveva intitolarsi *The eye*. In inglese, «eye» è omofono di «Io», cioè del soggetto protagonista della percezione.

<sup>25</sup> U. GALIMBERTI, *Il confine malcerto tra salute e salvezza*, «la Repubblica», 8 ottobre 2006.

lo sguardo dalle cose del mondo, fissa il «cielo sempre più nuvoloso che sovrasta tutto».<sup>26</sup> Maddy si trova a sperimentare un doloroso alternarsi di fasi differenti in cui ora prevale il terrore di essere soltanto un oggetto d'osservazione che vive e soffre per sé sola, ora prevale l'accorata invocazione di un riconoscimento della propria esistenza. «Io non esisto, lo sanno tutti. [...] Sono diventata invisibile signorina Fit? Questo cretonne che ho addosso mi va così bene che mi confondo col muro? Brava signorina Fit! Guardi con attenzione, e alla fine distinguerà una forma anticamente di sesso femminile».<sup>27</sup> Maddy percepisce se stessa come «soggetto e oggetto nel medesimo tempo, con un'irriducibile ambiguità, come una vera struttura dialettica»<sup>28</sup> e «si muove costantemente fra i due poli dell'avere un corpo e dell'essere un corpo».<sup>29</sup>

Nella dimensione dell'avere, la percezione del proprio corpo non come veicolo ma come ostacolo, impedimento, gravame da cui affrancarsi, si accompagna alla progressiva costruzione di un'immagine corporea, fantastica ed emotivamente condizionata. «Non posso andare avanti, non ce la faccio più! Potessi spiaccicarmi sulla strada come un grumo di marmellata, un grosso grumo colato dal suo vaso, e non muovermi più, molle di dentro e di fuori, tutta coperta da una crosta di polvere e mosche. Per tirarmi su, dovrebbero prendere la pala. [...] Ah! Potermi ridurre in atomi, in atomi».<sup>30</sup> Il prodotto della pura immaginazione coesiste con «l'ossessionante pensiero del sentirsi satura di corporeità, pensiero tormentoso e perenne»,<sup>31</sup> per cui «il corpo è sempre percettivamente presente e incalzante».<sup>32</sup>

Queste diverse dimensioni della soggettività «sospendono un significato univoco del termine io e articolano la differenza tra io e me, e quindi configurano un io soggettivo, punto di vista da cui viene guardato il me, corporeità oggettivata».<sup>33</sup> Nella mancanza d'unità sostanziale, il corpo diventa l'altro su cui non si può

<sup>26</sup> BECKETT, *Tutti quelli che cadono*, cit., p. 177.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 169-173.

<sup>28</sup> B. CALLIERI, *Dal corpo della psicosomatica all'antropologia della corporeità*. IV Giornate Ascolane Psichiatriche, 8-10 maggio 2003: *L'arcipelago delle emozioni. Tra vissuto, comprensione e spiegazione scientifica*. Atti del congresso, in [www.psychiatronline.it](http://www.psychiatronline.it).

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> BECKETT, *Tutti quelli che cadono*, cit., pp. 164-167.

<sup>31</sup> CALLIERI, *L'arcipelago delle emozioni*, cit.

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> PICCIONI, *Imperativi anatomici in testi beckettiani*, cit.

esercitare nessun controllo e le cui modificazione comportano una continua rielaborazione dell'immagine interna, in un lento processo di sfaldamento del senso della propria identità. Maddy non si riconosce più nemmeno nella sua stessa voce, che, proprio come il corpo, le si rivela non coesistenziale, bensì meramente strumentale, e malgrado si sforzi di usare «le parole più semplici»,<sup>34</sup> trova il suo modo di parlare «molto bizzarro».<sup>35</sup>

Tuttavia, pur avvertendo un'alterità intrinseca nei confronti del proprio corpo e della propria voce, Maddy non rinuncia a stare nel mondo e a cercare continuamente un modo per sentirsi reale, nell'inane sforzo di esserci non come cosa tra le cose, ma come persona che occupa lo spazio in modo diverso, cioè come persona non indifferente al proprio esistere. Il breve viaggio che Maddy Rooney intraprende, esprime allora la sua non indifferenza verso il suo essere al mondo, il che implica il predisporre ad agire tra le cose piuttosto che allontanarsene, sempre consapevole di dover scontare la morte, vivendo in questo mondo, «spazio fantoccio, senza voce tra le voci».<sup>36</sup>

## **2. Il corpo verso «lo spopolatore». Il moderno dualismo di mente e corpo nelle prose brevi degli anni Sessanta**

Nell'universo beckettiano, alle cui spalle agisce la filosofia cartesiana, che cosa resta della relazione del soggetto con la propria corporeità? Resta la lacerante spaccatura tra un corpo anatomico non più in grado di abitare ed esplorare il mondo e un *ego cogito* che deduce il mondo attraverso le sue rigorose cogitazioni. «Due idee chiare e distinte come voleva Cartesio, per il quale il termine esistere» assume «solo due significati: si esiste come cosa o come coscienza, come *res extensa* o come *res cogitans*».<sup>37</sup> Rassegnati a questa irriducibile frattura e dunque privati dell'unità originaria di fisico e psichico, i personaggi di Beckett sono condannati a pensare se

<sup>34</sup> BECKETT, *Tutti quelli che cadono*, cit., p. 164.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> S. BECKETT, *Che farò senza questo mondo?*, in Id., *Poesie*, Torino, Einaudi, 1999, p. 109.

<sup>37</sup> U. GALIMBERTI, *Psichiatria e Fenomenologia*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 111.

stessi come cosa altra rispetto al corpo da cui sono posseduti e su cui non hanno alcuna presa. Le creature descritte in *Immaginazione morta immaginate*, *Bing*, *Quello che è strano via*, *Senza*,<sup>38</sup> vivono divisi tra «due mondi, uno fisico e uno mentale, uno corporeo e uno spirituale, uno reale e uno possibile».<sup>39</sup> La loro esistenza si esaurisce integralmente nel mondo dello spirito e il corpo, persa l'abituale posizione eretta rivelatrice della sua originaria apertura al mondo, s'irrigidisce in atroci posture: corpi collocati schiena a schiena con lo sguardo rivolto alle proprie spalle, corpi rannicchiati, corpi immobilizzati in posizione eretta. «Non si possono esaurire le gioie, i movimenti e le acrobazie della vita dello spirito, se il corpo non resta immobile, raggomitolato, seduto, cupo, esausto. È quel che Murphy chiamava la connivenza, l'armonia perfetta tra il bisogno del corpo e il bisogno dello spirito».<sup>40</sup>

Il dualismo di *in sé*, pura oggettualità, e *per sé*, pura soggettività, esclude qualsiasi possibilità dell'esserci del corpo agente, del *Leib*, così che questi personaggi, ridotti a puro pensiero, non solo non tendono verso un senso, ma nemmeno verso il rilevare che non esiste un senso. «In effetti, il senso tanto cercato del mondo [...] non si potrebbe assolutamente mai trovare se l'indagatore medesimo non fosse nient'altro che il puro soggetto conoscente (alata testa d'angelo senza corpo), [...] ossia il suo conoscere, che è la condizione dell'esistenza del mondo come rappresentazione, si opera però sempre mediante il corpo, le cui affezioni [...] sono per l'intelletto il punto di partenza dell'intuizione di quel mondo. [...] Ogni vero atto della sua volontà è immediatamente e immancabilmente anche un moto del suo corpo. Egli non può volere realmente l'atto senza accorgersi insieme che esso appare

---

<sup>38</sup> *Quello che è strano via* (*All strange away*, 1964): due personaggi, Emmo e Emma, sono collocati in una stanza bianca e semivuota, senza ingresso né uscita. *Immaginazione morta immaginate* (*Imagination morte imaginez*, 1965): all'interno di una rotonda a base circolare, completamente bianca, si trovano due corpi, anch'essi bianchi, posizionati schiena a schiena con il viso rivolto alle proprie spalle (questa posizione è ispirata al canto XX dell'*Inferno* dantesco, girone dei fraudolenti). Il solo movimento che riescono a compiere, è l'apertura casuale dell'occhio sinistro. Ma i due sguardi non s'incontrano mai. *Bing* (1966): un essere dal corpo completamente bianco, immobile e in posizione eretta, vegeta dentro un parallelepipedo verticale, dalle pareti naturalmente bianche. Non a caso in origine l'opera doveva intitolarsi *Blanc*. *Senza* (*Sans*, 1969): un essere ridotto allo stato vegetativo è immerso in uno spazio arido occupato solo da alcune rovine.

<sup>39</sup> G. DELEUZE, *L'esausto*, a cura di G. Bompiani, Napoli, Cronopio, 2005<sup>2</sup>, p. 45.

<sup>40</sup> *Ibid.*

come moto del corpo». <sup>41</sup> In quanto soggetto disincarnato, l'individuo beckettiano si colloca nel mondo non come «polo d'identità intenzionale», <sup>42</sup> capace di trovare il suo spazio tra le cose, bensì come un qualunque altro oggetto contenuto nella *res extensa* e indifferente al proprio essere. Una rotonda a base circolare, un parallelepipedo, una stanza semivuota, un rifugio senza uscita sono gli spazi indefiniti e bianchi, i luoghi non luoghi in cui, distrutte le normali categorie temporo-spaziali, il mondo si contrae e implode in un universo indifferenziato, in un qui e ora dove «quel che conta non è più lo spazio qualunque, ma l'immagine mentale a cui conduce. Certo, non è facile fare un'immagine. Non basta pensare a qualcosa o a qualcuno. [...] Ci vuole un'oscura tensione spirituale, una *intentio* seconda o terza come dicevano gli autori medievali, un'evocazione silenziosa che sia autoinvocazione e perfino convocazione e revocazione, dato che solleva la cosa o la persona alla condizione indeterminata». <sup>43</sup>

Questi personaggi insomma, esperiscono la realtà unicamente nella sua forma ridotta di realtà interna e inaccessibile, equivalente al flusso di pensieri e immagini che attraversano un io irriducibile a qualunque apertura. A differenza di Maddy Rooney che conserva ancora una certa capacità di accedere ad una realtà oggettiva comune, i personaggi di queste prose brevi si chiudono al mondo esterno e vivono da spettatori il fenomeno di un corpo estraneo, incapsulato nello spazio asettico e privo di punti di fuga in cui vegetano e dove il tempo si congela in un presente che sarà sempre e soltanto presente. Nel passaggio da Maddy Rooney a questi personaggi, Beckett sottopone il corpo a una radicale modificazione, dato che fa coincidere i limiti del *Körper*, cioè la superficie della pelle, con quelli del corpo vivente, del *Leib*, che è invece «l'orizzonte d'essere» <sup>44</sup> in cui noi soggiorniamo, per cui «il limite del vivere come corpo, muta costantemente col campo d'azione» del nostro soggiorno. <sup>45</sup> Se, dunque, «l'uomo vive vivendo

<sup>41</sup> A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, I, 18, in *Grande antologia filosofica*, Milano, Marzorati, 1971, XIX, pp. 625-626.

<sup>42</sup> E. HUSSERL, *Logica formale e logica trascendentale*, Roma-Bari, Laterza, 1966, p. 292.

<sup>43</sup> DELEUZE, *L'esauito*, cit., p. 45.

<sup>44</sup> M. HEIDEGGER, *Seminari di Zollikon. Protocolli seminari-Colloqui-Lettere*, Napoli, Guida, 1991, p. 83.

<sup>45</sup> *Ibid.*

come corpo, ed è in questo modo che è coinvolto nell'aperto dello spazio e grazie a questo coinvolgersi, soggiorna già in anticipo in rapporto al prossimo e alle cose»<sup>46</sup>, allora il cammino di Maddy corrisponde al permanere in lei di una certa capacità, per quanto residua, d'interagire con l'ambiente e da riferirsi al corpo, che nel viaggio sperimenta il dolore e il degrado. «Il corpo che duole, ricorda brutalmente la sua animalità che lo sottomette ai bisogni organici»,<sup>47</sup> ma Maddy Rooney non assoggetta il proprio corpo allo statuto di *Körper*, e lo proietta oltre i suoi limiti, attraverso un movimento dal chiuso all'aperto. Quel suo «andare e venire che è l'essenza del camminare, si stabilizza nel sentimento dell'esserci»,<sup>48</sup> per i personaggi delle prose brevi invece, «non c'è altra esistenza che quella possibile. [...] L'insieme del possibile si confonde col niente di cui ogni cosa è una modificazione. [...] I personaggi di Beckett giocano con il possibile senza attuarlo. Hanno troppo da fare con un possibile sempre più ristretto nel suo genere, per preoccuparsi di quel che potrà accadere, [...] perché hanno rinunciato a ogni bisogno, preferenza, scopo, significato».<sup>49</sup> La relazione soggetto-mondo, così come viene rappresentata in queste prose, si fonda sull'idea marceliana di funzione. Scrive Marcel: «Prendo qui la parola funzione nella sua accezione più generale, quella che comprende ad un tempo le funzioni vitali e le funzioni sociali. [...] La vita, in un mondo regolato sull'idea di funzione, è esposta alla disperazione, sbocca nella disperazione, perché in realtà questo mondo è vuoto, perché suona vuoto».<sup>50</sup> L'esaurimento delle funzioni vitali e sociali, trasforma il corpo in bruta materialità e lo iscrive in «un orizzonte spersonalizzato»,<sup>51</sup> dove la morte non rappresenta più la fine delle funzioni vitali di cui il corpo beckettiano è d'altra parte già privo, ma la definitiva sanzione della sua natura oggettiva. Soltanto la rivendicazione della sostanziale unità di corpo e mente, può riscattare l'uomo dalla sua condizione di oggetto fra gli oggetti e radicarlo nella realtà.

<sup>46</sup> Ivi, p. 59.

<sup>47</sup> M. BELLET, *Il corpo alla prova o della divina tenerezza*, Sotto il Monte (BG), Servitium, 1996, p. 23.

<sup>48</sup> D. DEMETRIO, *Filosofia del camminare*, Milano, Raffaello Cortina, 2005, p. 131.

<sup>49</sup> DELEUZE, *L'esausto*, cit., pp. 11-13.

<sup>50</sup> G. MARCEL, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, a cura di G. Bagniluca, Bergamo, Minerva italiana, 1979, pp. 69-73.

<sup>51</sup> Ivi, p. 73.

Per Beckett, l'uomo non è spirito incarnato, ma luogo oscuro in cui l'irriducibile divisione tra spirito e carne degenera al punto di negare al corpo persino lo statuto di strumento e all'uomo quello di possessore del proprio corpo. Il dualismo tra stati psichici e stati corporei resta dunque nelle prose beckettiane una questione non solo aperta, ma in continua evoluzione, e gli abitanti del cilindro de *Lo spopolatore*, rappresentati come corpi da cui è stata espunta ogni traccia di soggettività, sono lì a dimostrarlo.

### **3. I corpi disabitati de *Lo spopolatore*. La dissoluzione del Leib nel Körper, ovvero il corpo come oggetto della scienza**

Nello spazio claustrofobico e geometrico di un cilindro di cinquanta metri di circonferenza e sedici d'altezza, privo di cose, colori, sensazioni, duecento corpi «dei due sessi», «e di ogni età»,<sup>52</sup> ridotti alle sole determinanti biologiche, sussistono con l'unico scopo di riempire un vuoto. «Questi corpi possono errare tra la folla senza vedere niente. [...] Possono aspettare al piede delle scale e quando arriva il loro turno salire nelle nicchie oppure lasciare soltanto il suolo. Possono strisciare nelle gallerie andando a tastonare in cerca di niente».<sup>53</sup> Ad essere messa in scena, in uno spazio pieno di corpi vuoti che «vanno e vengono indefessamente senza mai concedersi il minimo riposo»,<sup>54</sup> è un'assenza, l'assenza del soggetto. L'individuo al centro di questo testo beckettiano è un individuo atemporale e atemporale, che «non guarda dentro di sé dove non può esserci nessuno»<sup>55</sup> in quanto completamente identificabile con il corpo preso nella sua datità cosale, cioè come aggregato di organi e d'istinti contrapposti, da cui sono stati espunti l'identità, i desideri e la sessualità. Se nelle prose precedenti Beckett riconosce ancora valore di verità all'opposizione tra corpo e soggettività, tra soggetto osservante, lo spirito, e oggetto osservato, il corpo, ne *Lo spopolatore* radicalizza fino

<sup>52</sup> MARCEL, *Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, cit., p. 73.

<sup>53</sup> S. BECKETT, *Lo spopolatore*, in ID., *L'immagine, Senza, Lo spopolatore*, a cura di R. OLIVA, Torino, Einaudi, 1989, p. 57.

<sup>54</sup> BECKETT, *Lo spopolatore*, cit., p. 59.

<sup>55</sup> Ibid.

in fondo la dimensione corporea dell'essere umano e postula l'esistenza d'individui che «non sono se non meccanismi fatti a molla»<sup>56</sup> e dunque incapaci d'intenzionare e costituire il mondo attraverso i sensi e la percezione. Il corpo descritto da Beckett è «l'oggetto di cui parla il biologo, quella congiunzione di processi la cui analisi è contenuta nelle opere di fisiologia», un corpo che «non è abitato»,<sup>57</sup> ma è divenuto «*lost*, perduto, spopolato».<sup>58</sup> Beckett «accantona l'esperienza diretta che noi abbiamo del nostro corpo come fenomenologicamente ci si rivela, per studiare un organismo» i cui «organi si possono benissimo pensare come a se stanti, e anche di fatto separare, isolando le regioni dell'organismo fino a legittimare la domanda che si chiede se l'oggetto di questa ricerca sia ancora il corpo umano».<sup>59</sup> Si tratta non tanto o non solo di sancire l'inconoscibilità della sfera soggettiva, quanto piuttosto di costruire un'antropologia senza soggettività, il che rimanda al paradigma del materialismo fisiologico, il quale riconosce nella dimensione oggettuale l'unica componente umana. In tale prospettiva, la vita emotiva viene semplificata e ricondotta al piano delle pulsioni biologiche, per cui i sentimenti, privati del loro costitutivo riferimento all'attività di un io riflessivo capace di rapportarsi con il mondo esterno, si risolvono integralmente nella sensorialità e nella pulsionalità. L'uomo non è più un essere nel mondo da comprendere, bensì una macchina da spiegare e descrivere come un complesso ingranaggio di muscoli, nervi e cervello, grazie ai quali il pensiero si concretizza nell'azione. In questo vuoto emotivo, affettivo, intellettuale, il corpo smette di provare dolore, o meglio, diventa la testimonianza del dolore non come disagio psichico, ma come condizione fisiologica. Beckett spiega che l'anima degli abitanti del cilindro soffre a causa del clima «ma essa ne risente sicuramente meno della pelle i cui sistemi di difesa dal sudore alla pelle d'oca vengono continuamente e senza eccezione contrastati tuttavia continua a difendersi male certo ma onorevolmente rispetto all'occhio che pur con tutta la buona volontà del mondo è difficile non condannare alla fine del suo sforzo a una vera e propria cecità essendo anch'esso una specie di pelle ha più di un nemico. Il seccarsi dell'involucro cu-

---

<sup>56</sup> MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 454.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> G. FRASCA, *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988, p. 35.

<sup>59</sup> U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 284.

taneo priva la nudità di buona parte del suo fascino rendendola grigia e trasforma in uno struscio d'ortiche la naturale succulenza di carne contro carne». <sup>60</sup>

Beckett ipotizza che la vita nel cilindro cesserà quando i cercatori diverranno sedentari, se non addirittura vinti, e i sedentari, una volta esauriti i loro sempre più rari tentativi di ribellione, assumeranno la posa dei vinti. A quel punto, resterà un unico cercatore che, dopo aver esplorato per l'ultima volta il corpo della vinta dai capelli rossi, presumibilmente ancora alla ricerca del suo spopolatore, s'immobilizzerà nella stessa posa degli altri. Allora, nel cilindro scenderà definitivamente l'oscurità e la temperatura si stabilizzerà sullo zero. «La posizione finale, pertanto, di tutti gli abitanti del perimetro sarà quella degli indolenti, vinti e racchiusi in sé, senza più cercare nulla o nessuno», <sup>61</sup> attenti soltanto «a spiare il colpo che li raddrizzerà per l'ultima volta e li stenderà per sempre». <sup>62</sup> A dire il vero, poiché si tratta di una fine soltanto presupposta, l'attesa interrotta soltanto da periodiche tempeste fototermiche, potrebbe durare in eterno. In questi brevi momenti, in cui tutti sembrano sospesi nell'attesa di un evento che si sa non accadrà mai, i corpi, bloccati dalla sorpresa e dal terrore, s'irrigidiscono in pose bizzarre, «espressione. [...] dell'impossibilità di afferrarsi e di spostarsi alla vista di questo abisso. [...] il movimento nel quale il nostro esserci si trova correntemente, è allora bloccato, irrigidito». <sup>63</sup> Il terrore che penetra nei corpi come una potenza produttrice d'immobilità, consente a Beckett di rappresentare anche plasticamente la loro costitutiva incapacità d'interagire con l'ambiente, che viene ridotto a a semplice stimolo causale. Al termine delle «crisi», <sup>64</sup> che durano solo pochi istanti, i corpi, come se nulla fosse, riprendono l'incessante andirivieni, «né rinfrancati, né delusi». <sup>65</sup> Essi non hanno nessuna consapevolezza dei loro stati interni, e il terrore che li blocca, va interpretato come l'oggettivazione puramente somatica di fenomeni esterni. tali organismi semplici, non relazionali e strutturati, la cui esistenza è un per sé completamente avulso dal

<sup>60</sup> BECKETT, *Lo spopolatore*, cit., p. 82.

<sup>61</sup> FRASCA, *Cascando*, cit., p. 34.

<sup>62</sup> DELEUZE, *L'esausto*, cit., p. 17.

<sup>63</sup> L. BINSWANGER, *Il caso di Suzanne Urban. Storia di una schizofrenia*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 94.

<sup>64</sup> BECKETT, *Lo spopolatore*, cit., p. 83.

<sup>65</sup> Ibid.

reale, percepiscono gli stimoli provenienti dall'esterno, senza che le impressioni sensoriali vengano correlate agli altri dati di esperienze precedenti registrati nella memoria e quindi associate alla particolare situazione stimolo che le ha provocate, non essendo né lo stimolo, né le diverse situazioni organizzati entro una trama di senso. Poiché è «l'io [...] che modula e gestisce sia le istanze interne psicodinamiche che quelle interpersonali, [...] è facile rendersi conto»<sup>66</sup> di come non siano possibili per gli abitanti del cilindro, comportamenti complessi come il passaggio dalla «ricezione del dato sensoriale nella sua concretezza, alle estreme sintesi astratti. [...] Tutto il corpo è una grande fabbrica di informazioni che l'io coordina e modula. [...] Le informazioni sensoriali costituiscono il materiale di base che l'io utilizza per le elaborazioni proprie dei processi cognitivi superiori e per i processi emozionali. Senza l'elaborazione delle informazioni corporee manca dunque l'insostituibile sensazione di essere al mondo».<sup>67</sup> Di fronte a questi esseri portatori indifferenti dell'esistenza, lo sguardo di Beckett diviene il lucido occhio dell'anatomo-patologo, che indaga un mondo abitato da automi privi di qualunque «funzione percettiva e manipolativa nei confronti dell'ambiente».<sup>68</sup> Per essi, «la percezione [...] si dà come un evento nel mondo al quale [...] applicare per esempio la categoria della causalità», e non «come una ricreazione o ricostituzione del mondo in ogni momento».<sup>69</sup> A venire meno è il dialogo tra senziente e sensibile, in cui il sensibile «che sta per essere sentito, pone al mio corpo una specie di problema confuso. Tuttavia, è necessario che io trovi l'atteggiamento che gli darà modo di determinarsi, [...] che trovi la risposta per una domanda mal formulata». [...] Poiché le relazioni tra le cose o gli aspetti delle cose sono sempre mediate dal nostro corpo, l'intera natura è la messa in scena della nostra propria vita o il nostro interlocutore in una sorta di dialogo».<sup>70</sup>

Soltanto «agendo nel mondo ho necessariamente un ritorno, sia in base all'azione che da me parte, sia in base al mondo che io agito. In tal modo l'informazione mi costituisce e crea un sapere che dà luogo in me all'intelligenza e alla cultura. Allo stesso

<sup>66</sup> RUGGIERI, *L'identità in psicologia e teatro*, cit., pp. 95-97.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 97-98.

<sup>68</sup> Ivi, p. 99.

<sup>69</sup> MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 283.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 291-369, 370.

modo, agisco nel mondo con il pensiero e ne ho necessariamente un'informazione di ritorno». <sup>71</sup> Spezzata l'originaria connessione con il mondo, i cercatori di Beckett non possono che articolare i propri atti secondo un dispositivo meccanico, in forza del quale il loro «affollarsi e affaticarsi su e giù per le scale, alla ricerca di una fantomatica uscita dal cilindro caverna verso cielo e terra», <sup>72</sup> deve essere interpretato come la risposta univoca, dipendente da riflessi condizionati e consolidata dall'abitudine, a un mondo regolato da leggi inderogabili. In apparente antitesi con la staticità delle prose precedenti, ne *Lo spopolatore* ritorna il movimento, ma solo come operazione del tutto indipendente dai soggetti che la compiono. Considerati dal punto di vista del movimento, «i corpi sono di quattro tipi: in primo luogo, quelli che circolano senza sosta; in secondo luogo, quelli che ogni tanto si fermano; in terzo luogo, quelli che non abbandonano mai il posto conquistato a meno che ne vengano cacciati e che cacciati si gettano sul primo posto libero e s'immobilizzano nuovamente; in quarto luogo, quelli che non cercano o non cercano seduti per lo più contro il muro nell'atteggiamento che strappò a Dante uno dei suoi rari pallidi sorrisi». <sup>73</sup>

Lontano dall'essere semplicemente una realtà fisiologica, il movimento è non solo l'espressione della possibilità del soggetto di riferirsi a qualcosa nel mondo al di là di se stesso, ma è anche veicolo di conoscenza del proprio corpo. «Grazie al movimento giungiamo a stabilire una relazione ben definita col mondo esterno e con gli oggetti e solo se stiamo in contatto con il mondo esterno, possiamo correlare le varie parti riguardanti il corpo, la cui conoscenza dipende in definitiva in gran parte dalle azioni». <sup>74</sup> «C'è in effetti una sorta d'identità tra il toccante e il toccato, per il fatto che la mano che tocca trova nell'altra una sua simile, sente cioè che quest'ultima potrebbe diventare a sua volta una mano attiva e che essa stessa potrebbe diventare passiva. [...] Ed è proprio perché la mano toccata è la stessa mano che diventa toccante che essa

<sup>71</sup> A. TONIUTTI, *La dimensione simbolica*, in «Individuazione» - trimestrale di Psicologia analitica e Filosofia sperimentale, a cura dell'Associazione GEA, anno II, n. 29, settembre 1999, p. 8.

<sup>72</sup> M. MARCHETTO, *La direzione opposta: la caverna platonica e la cultura della crisi*, in NIEMEYER FINDLAY, *Il mito della caverna*, cit., p. 1086.

<sup>73</sup> BECKETT, *Lo spopolatore*, cit., p. 40.

<sup>74</sup> P. SCHILDER, *L'immagine di sé e lo schema corporeo*, Milano, Franco Angeli, p. 148.

non è più una cosa sotto l'altra mano. Questo scacco è appunto la comprensione del [...] corpo nella sua duplicità, come cosa e come veicolo del [...] rapporto con le cose». <sup>75</sup> Quello beckettiano è invece un corpo che non parla, che non domanda e non desidera niente, che ha perso definitivamente ogni potenzialità attiva e creativa. L'immediata conseguenza di ciò, è la connotazione del cilindro come luogo asettico e indifferente, slegato dalle esperienze percettivo-motorie, pura estensione attraversata da traiettorie ben precise e organizzata secondo la logica dell'accessibilità.

Sebbene il cilindro risulti sempre visibile da qualunque parte ci si trovi, di fatto esso sottostà alla rigida regolamentazione di uno spazio geometrico articolato in «frontiere esatte ma invisibili all'occhio carnale e quindi mentali o immaginarie», il cui attraversamento comporta la trasgressione di un rigido codice di norme. Ad esempio, il trasporto delle scale «non si fa in un modo qualsiasi ma sempre rasente il muro nel senso del mulinello. Si tratta di una norma severa quanto la proibizione di salire in più d'uno» <sup>76</sup> sulle scale per raggiungere le nicchie scavate nei muri. «Niente di più naturale perché se con la scusa di fare la strada più breve fosse lecito attraversare la calca con la scala o seguire il muro in entrambi i sensi la vita nel cilindro diventerebbe ben presto impossibile [...] Si noti infine quanta attenzione facciano i cercatori dell'arena a non sconfinare nello spazio riservato agli scalatori». <sup>77</sup>

Nonostante nulla impedisca a questi esseri di muoversi, essi non possono appropriarsi in alcun modo del proprio spazio, che si riorienta in funzione della loro natura oggettiva. Pertanto, indicazioni del tipo alto basso, sopra sotto, destra sinistra, davanti dietro, perdono il loro primario contenuto informativo, giacché non fanno riferimento ad un modello spaziale fondato sulla relazione soggetto-mondo, bensì a una spazialità che si esprime in dimensioni esclusivamente esteriori. Dal momento che «per il proprio io, il corpo proprio ha un posto privilegiato, determinato dal fatto di portare in sé il punto zero di tutti questi orientamenti», <sup>78</sup> ne

<sup>75</sup> M. MERLEAU-PONTY, *La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Milano, Raffaello Cortina, 1996, p. 323.

<sup>76</sup> BECKETT, *Lo spopolatore*, cit., p. 53.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 53-54.

<sup>78</sup> E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica II. Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, a cura di V. COSTA, Torino, Einaudi, 2002<sup>2</sup>, p. 552.

conseguenze che per gli abitanti del cilindro, il cui unico fine è quello della sopravvivenza, il rapporto con il mondo esterno non può che limitarsi alla conquista e conservazione di porzioni di spazio.

La relazione tra il mondo chiuso in sé del cilindro e i suoi abitanti va dunque analizzata nei termini di un rapporto di causa effetto, in forza del quale essi si vedono necessariamente negata la possibilità di stabilire «un patto che fa usufruire dello spazio e che in pari tempo, dà al corpo un potere diretto sulle cose». <sup>79</sup> Soltanto il definirsi di questo patto apre il «soggetto alla possibilità espressa in queste parole: io posso mutare la mia posizione nel libero mutamento degli stati cinestetici e specialmente per la possibilità di andare intorno, in modo tale che posso cambiare ogni là in qui, il che significa che posso assumere qualsiasi posizione nello spazio» <sup>80</sup> e «percepire le cose secondo un certo orientamento». <sup>81</sup>

Il sistema di costrizioni in cui si articola lo spazio interno al cilindro imprigiona i suoi abitanti nella loro razionalità e «la razionalità diventa un contenitore creato a immagine e somiglianza di un'astrazione. Allora, [...] ogni rapporto con questa razionalità è alienazione, in quanto negazione della propria soggettività». <sup>82</sup> È soltanto riassumendo il corpo e i suoi sensi come fondamento del mondo umano, che la razionalità ritorna ad acquisire un senso nella sua funzione di polo dialettico dell'irrazionalità, cioè a esprimere, nel confronto con l'irrazionalità, il tentativo da parte dell'uomo di vivere «la battaglia fra il suo sé e il suo contenitore». <sup>83</sup> Il cilindro è appunto il luogo alienante che ha il potere di annullare questa battaglia e plasmare gli individui in funzione della sua immagine, privando il loro corpo di un simbolismo del tutto soggettivo così da costringerli a riprodurre sempre lo stesso discorso.

Nella coazione a ripetere, i corpi si limitano a una mera simulazione gestuale e, analogamente allo spazio, subiscono l'estrema coartazione della capacità vitale comunicativa, che fuoriesce solo per un attimo dai suoi limiti coercenti attraverso il rapporto sessuale. Infatti, è raro ma possibile che «per la legge delle probabilità due coniugi si ricongiungano [...] senza rendersene conto. Ecco allora

<sup>79</sup> MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 335.

<sup>80</sup> E. HUSSERL, *Meditazioni cartesiane*, Milano, Bompiani, 1960, p. 136.

<sup>81</sup> HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura II*, cit., p. 552.

<sup>82</sup> F. BASAGLIA, *Dopo l'ospedale nel territorio*, in E. VENTURINI (a cura di), *Nel giardino dei gelsi. Dieci anni di antipsichiatria italiana*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 224-225.

<sup>83</sup> Ibid.

lo strano spettacolo di piaceri dolorosi e disperati che superano per durata e intensità quanto sanno fare in camera gli amanti più esperti tutti e tutte hanno infatti l'esatta coscienza della rarità di quella occasione e dell'improbabilità che si ripeta». <sup>84</sup> Sottratto alla libera scelta dell'individuo e regredito a mero gesto meccanico, l'atto sessuale appare come l'estremo tentativo di un risveglio, il risveglio mal riuscito di un io che desidera ancora e che invece si ritrova, dopo il coito, nel «detestabile vuoto» <sup>85</sup> di sempre. Siamo di fronte a «funzionari della specie [...] a cui sono preposti i genitali, sempre accompagnati da un vissuto di non compiuta appartenenza, quasi un luogo di perdita verso un'ignota e impercepita alterità». <sup>86</sup> Nel cilindro, dove tutto deve essere calcolato, l'irruzione dell'eros tra «soggetti dell'amore» <sup>87</sup> naturalmente proiettati l'uno verso l'altro, rappresenterebbe un intollerabile imprevisto. Agli esseri imprigionati in questo luogo sottratto alla concretezza spazio-temporale, è preclusa non solo la sessualità, ma qualsiasi altra modalità relazionale della persona, perché la relazione, intesa come apertura dell'io all'alterità del tu, si può innestare solo su una differenza d'identità.

Su queste basi si fonda il principio del linguaggio, che scopre la sua forza comunicativa proprio all'interno di una relazione tra persone inclini a trascendersi, ad andare oltre se stesse. Se dunque non vi è un tu reale a cui rivolgersi ma soltanto una sua parvenza, non si può che prendere atto dell'inutilità della parola, della sua opacità, e fissare il linguaggio narrativo nell'oggettività di un resoconto scientifico di fronte ad una realtà che, in quanto irriducibile alterità per la coscienza, può essere solo descritta e non penetrata.

Beckett propone, in maniera quasi consequenziale, un preciso itinerario linguistico che, dalla chiacchiera senza esito e dall'autoesperienza di un io riflettente, approda al silenzio afasico di pseudo individui privi di legami reciproci. Il silenzio, sempre avvertibile nell'opera di Beckett sullo sfondo delle molte voci dissonanti, è l'esito definitivo di una parola satura che, arrestato il suo flusso torrenziale, è spinta ai limiti oltre i quali si trova soltanto il vuoto. E il silenzio, continuamente inseguito e continuamente mancato da tutti i personaggi di Beckett, non può che essere ormai «l'equivalen-

<sup>84</sup> BECKETT, *Lo spopolatore*, cit., p. 83.

<sup>85</sup> Ibid.

<sup>86</sup> U. GALIMBERTI, *L'atlante del corpo sparito*, "la Repubblica", 2 agosto 2003.

<sup>87</sup> Ibid.

te sonoro dell'abisso e del deserto, di un nulla in cui sprofondare all'infinito, e di un orrore infecondabile dallo sgorgare umano di qualsiasi voce o rumore». <sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> G. MANZOLI, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Pendragon, 2001, p. 136.

## BIBLIOGRAFIA

BASAGLIA, Franco

*Dopo l'ospedale nel territorio*, in E. VENTURINI (a cura di) *Nel giardino dei gelsi. Dieci anni di antipsichiatria italiana*, Torino, Einaudi, 1979

BECKETT, Samuel

*Teatro completo. Drammi - Sceneggiature - Radiodrammi - Pièces televisive*, ed. presentata e annotata da P. Bertinetti, Torino, Einaudi/Gallimard, 1994

*Senza Lo spopolatore*, a cura di R. Oliva, Torino, Einaudi, 1989

*Poesie*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 1999

BELLET, Maurice

*Il corpo alla prova o della divina tenerezza*, Sotto il Monte (Bg), Servitium, 1996

BERTINETTI, Paolo

*Tutti quelli che cadono*, in S. BECKETT, *Teatro / Samuel Beckett*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2002

BINSWANGER, Ludwig

*Il caso di Suzanne Urban. Storia di una schizofrenia*, Venezia, Marsilio, 1994

CALLIERI, Bruno

*Dal corpo della psicosomatica all'antropologia della corporeità*, IV Giornate Ascolane Psichiatriche, 8/10 Maggio 2003: *L'arcipelago delle emozioni. Tra vissuto, comprensione e spiegazione scientifica*. Atti del congresso, ed. on-line su [www.psychiatryonline.it](http://www.psychiatryonline.it)

DELEUZE, Gilles

*L'esausto*, a cura di G. Bompiani, Napoli, Cronopio, 2005<sup>2</sup>

DEMETRIO, Duccio

*Filosofia del camminare*, Milano, Raffaello Cortina, 2005

FRASCA, Gabriele

*Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988

GALIMBERTI, Umberto

*Psichiatria e Fenomenologia*, Milano, Feltrinelli, 1979

*Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1987

*Il confine malcerto tra salute e salvezza*, "la Repubblica", 8 ottobre 2006

*L'atlante del corpo sparito*, "la Repubblica", 2 agosto 2003

GIUNTONI, Alessandra

*L'arte del fallimento. Sul percorso artistico di Samuel Beckett*, ed. on-line su [www.ateatro.it](http://www.ateatro.it)

HEIDEGGER, Martin

*Seminari di Zollikon. Protocolli seminariali, Colloqui, Lettere*, Napoli, Guida, 1991

HUSSERL, Edmund

*Logica formale e logica trascendentale*, Roma-Bari, Laterza, 1966

*Meditazioni cartesiane*, Milano, Bompiani, 1960

- Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica II. Ricerche fenomenologiche sopra la costituzione*, a cura di V. Costa, Torino, Einaudi, 2002<sup>2</sup>
- MANZOLI, Giacomo  
*Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Pendragon, 2001
- MARCEL, Gabriel  
*Manifesti metodologici di una filosofia concreta*, a cura di G. Bagniluca, Bergamo, Minerva Italica, 1972
- MARCHETTO, Michele  
*La direzione opposta: la caverna platonica e la cultura della crisi*, in J. NIEMEYER FINDLAY, *Il mito della caverna*, Milano, Bompiani, 2003
- MERLEAU-PONTY, Maurice  
*La natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960*, Milano, Raffaello Cortina, 1996  
*Fenomenologia della percezione*, trad. it. a cura di A. Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1965
- PICCIONI, Laura  
*Imperativi anatomici in testi beckettiani*, ed. on-line su [www.samuelbeckett.it](http://www.samuelbeckett.it)
- SCHILDER, Paul  
*L'immagine di sé e lo schema corporeo*, Milano, Franco Angeli, 1981
- SCHOPENHAUER, Arthur,  
*Il mondo come volontà e rappresentazione*, in *Grande antologia filosofica*, Milano, Marzorati, XIX, 1971
- TAGLIAFERRI, Aldo  
*Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1967
- TAKAHASHI, Yraki, *Il teatro della mente: Samuel Beckett e il teatro Nô*, in S. BECKETT, *Teatro completo*, cit.
- TONIUTTI, Alberto  
*La dimensione simbolica*, in «Individuazione - trimestrale di Psicologia analitica e Filosofia sperimentale», a cura dell'Associazione GEA, anno II, n. 29, Settembre 1999

