

L'immobilità nel teatro di Beckett: *Tableau e Freeze*

di Sergio Guerra

Le regie beckettiane allo Schiller Theater di Berlino, concentrate nel periodo 1967-78¹, hanno evidenziato la centralità dei «moments of stillness»² nella drammaturgia dell'autore irlandese. Già nei testi pubblicati, oltre alle numerosissime pause che punteggiano il dialogo e scandiscono il fallimento della parola e la sua dialettica con il silenzio, sono contemplate pause di tipo particolare dove i personaggi rimangono immobili al termine di una scena, o interrompono un gesto a metà. Ma è particolarmente significativo che nel mettere in scena i propri *plays* Beckett operi cambiamenti che evidenziano, e più spesso aggiungono, momenti nei quali l'immobilità diventa protagonista assoluta, a testimonianza di una loro particolare importanza nella sua visione.

Come cercheremo di dimostrare, nelle sue regie Beckett usa l'immobilità come *device* dotato di funzione drammatica autonoma, e sfrutta la sua valenza semiotica multipla per suggerire, cogliendolo in condizioni universali come l'attesa o il gioco, l'eterno stupore atterrito dell'uomo di fronte al mistero della propria esistenza, per tentare di rappresentare un'interiorità co-

* *Presentato dall'Istituto di Lingue.*

¹ Le messinscene a cui faremo qui riferimento sono, in ordine cronologico, *Endspiel*, del 1967, *Das letzte Band*, del 1969, *Glückliche Tage*, del 1971, e *Warten auf Godot*, del 1975. Poiché intendiamo concentrarci solo sui *plays* 'maggiori', non tratteremo delle ultime regie di Beckett allo Schiller, vale a dire *Damals e Tritte*, del 1976, e *Spiel*, del 1978.

² Samuel Beckett, in Dougald MacMillan and Martha Feshenfeld, *Beckett in the Theatre*, London, John Calder 1988, p. 90.

stretta nelle maglie della propria inadeguatezza, in definitiva per postulare, adombrandolo, l'irrappresentabile.

Ai fini della nostra indagine, e facendo riferimento soprattutto a *Waiting for Godot* (per la cui messinscena l'autore annota nel suo *Regiebuch* indicazioni particolarmente dettagliate a proposito dei *moments of stillness*), distingueremo essenzialmente due tipi di immobilità nei *plays* di Beckett. Definiremo il primo, oggetto specifico di questo studio, come '*foregrounded immobility*', o immobilità 'sottolineata'³, indicando con questo termine momenti in cui, tramite dettagli visivi studiati, viene creata una disposizione dei personaggi espressiva di una loro condizione generale, una composizione plastica significativa e stranianti al tempo stesso. Questi momenti, in cui l'immobilità è in primo piano, durano per alcuni secondi e interrompono solitamente il filo del discorso, facendo da ponte per caratteristici scarti nel dialogo. Useremo il termine *tableau*, connotato pittoricamente, per indicare un quadro fisso alla cui composizione partecipano più personaggi, mentre riserveremo il termine *freeze*, con la sua connotazione cinematografica, al congelamento di un solo personaggio in una posa particolare⁴.

³ Utilizziamo il concetto di '*foregrounding*' con il significato, trasferito dalla pittura alla critica letteraria da formalisti quali Tynjanov e Mukařovský, di «make something dominant in perception». Secondo i formalisti il linguaggio poetico è un uso speciale del linguaggio che si differenzia appunto per il massimo '*foregrounding*', o messa in primo piano, del *medium* a spese degli aspetti referenziali e logici. Cfr., ad esempio *Modern Literary Theory*, edited by Ann Jefferson and David Robey, London, B. T. Batsford Ltd 1986.

⁴ Il *tableau* beckettiano, pur nella sua assoluta peculiarità, si può ricollegare al genere del *tableau vivant*, un tipo di spettacolo basato sull'immobilità che risale al Medioevo, e che con le sue ultime propaggini arriva nel secolo scorso fino ai teatri di varietà. Si possono individuare due tipi principali di *tableau vivant*: quello allegorico (rappresentazioni di avvenimenti storici, religiosi, o immaginari), e quello figurativo (riproduzione di un modello iconografico precedente). Come vedremo, il *tableau* in Beckett ha una valenza ben più complessa, e la sua funzione estetica viene attivata con modalità del tutto opposte alla narratività e discorsività del *tableau vivant* tradizionale. Lo stesso discorso vale per il *freeze*, che può a sua volta essere considerato un pronipote lontano delle 'attitudes' assunte da un singolo mimo per illustrare particolari stati d'animo, nella tradizione di Jean-Gaspard Debureau, Marcel Marceau o Jean-Louis Barrault, ma con la fondamentale differenza che in Beckett il volto non deve chiarire l'emozione, bensì 'mascherarne' l'indecifrabilità.

Definiremo invece tutte le istanze di immobilità che non partecipano delle caratteristiche elencate sopra come 'neutre', o *tableaux* aspecifici⁵, e di questi non ci occuperemo. Pur nella sua parziale capziosità, questa classificazione può risultare utile come strumento operativo, al fine di evidenziare l'esistenza, la peculiarità e l'importanza estetica della sottolineatura da parte di Beckett di determinati momenti di *stillness*, momenti che, dove non contemplati nel testo originale, vengono inseriti *ex-novo* nelle sue regie.

L'inizio di *Waiting for Godot* allo Schiller nel 1975 fornisce il primo esempio di un cambiamento rispetto al testo e a precedenti messe in scena⁶. Il *play* si apre con un *tableau* che presenta Estragon seduto sul sasso a testa china e Vladimir che, in piedi di fianco all'albero, guarda verso l'alto, a differenza di quello che avviene nel testo, dove Estragon traffica con la scarpa e Vladimir entra da dietro le quinte. Con queste variazioni Beckett suggerisce in partenza le fondamentali associazioni Estragon-terra/Vladimir-cielo, che iniziano a caratterizzare i due in modo dicotomico, oppositivo, formalmente ma non psicologicamente conflittuale. Inoltre, mettendoli entrambi in scena fin dall'inizio, Beckett concentra tutta l'attenzione sul palcoscenico, annullando così l'impressione iniziale, che l'ingresso di Vladimir alimentava, dell'esistenza di un 'mondo' al di fuori di esso, e mettendo le basi per quella sensazione di 'intrappolamento' che continuerà a crescere durante il *play*.

Anche il secondo atto, nella messa in scena allo Schiller, inizia con un *tableau* che corregge la versione originale. Estragon è ancora seduto e chino, mentre Vladimir è in piedi, spalle al pubblico, con la testa rivolta verso l'alto; se all'inizio del primo atto Vladimir era per metà in ombra, ora la stessa sorte tocca a Estragon, a cui Vladimir dà il cambio, sempre ri-

⁵ In questi casi la disposizione visiva è diretta ad una significazione più circoscritta localmente; sono momenti fissi più giustificati narrativamente, più integrati nel filo dell'azione, in cui il silenzio è altrettanto importante, e che si esauriscono velocemente come pause visive nel ritmo delle immagini. Rientrano in questa tipologia, ad esempio, Vladimir che fa l'albero o «minces like a mannequin».

⁶ Per gli esempi tratti da *Godot*, facciamo riferimento all'ampia analisi del *Regiebuch* contenuta in D. MacMillan and M. Feshenfeld, *op. cit.*, pp. 87-136.

spetto all'atto precedente, nel rompere silenzio e immobilità iniziando a parlare. In questo caso il *tableau*, oltre a ribadire la simmetria 'caratterizzante' – la natura speculativa di Vladimir e l'introversione di Estragon suggerite dal loro rispettivo guardare ed ascoltare – propone un interscambio di attributi formali enfatizzando l'elemento di ripetizione con variante, costitutivo dell'intera struttura del *play*.

Entrambi gli atti, sotto la regia di Beckett, si chiudono con *tableaux*, mentre nel testo ciò avviene solo nel secondo atto con i due personaggi ai lati dello scheletrico albero. Nel primo atto, allo Schiller, Vladimir ed Estragon si siedono entrambi sul sasso, completando così un parallelismo che li vuole vicini alla fine di ogni giornata e associati all'elemento minerale o a quello vegetale. Alla fine del secondo atto Beckett introduce un'ulteriore variazione: invece di avere Estragon chino e Vladimir che guarda verso l'alto, come aveva progettato in origine, decreta che i due guardino entrambi in avanti, facendo risuonare una nota di angoscia per uno spazio-tempo futuro che si preannuncia ripetitivo e pauroso come sempre.

Questi cambiamenti ci sembrano di particolare importanza, e finiscono per racchiudere gli atti e l'intero *play* in una cornice costituita da momenti di compressione evocativa che definiscono, in combinazione, la situazione-base. Beckett, nel *Regiebuch*, se ne occupa immediatamente dopo aver definito la struttura del *play*; poi progetta l'inserzione, in ognuno dei due atti, di quattro *tableaux*, al fine di completare una serie di dodici momenti di '*foregrounded immobility*' da lui denominati *Wartestellen* (punti di attesa)⁷. Sono questi, infatti, i momenti in cui

⁷ Solo nel *Regiebuch* di *Waiting for Godot* compare una sezione interamente dedicata all'immobilità, intitolata appunto *Wartestelle*, che rende esplicita l'importanza di questo *device* per Beckett, oltre ad offrire a noi materia per una sua analisi dettagliata. Il suo inserimento si situa nell'ambito degli sforzi fatti dall'autore per tentare di mettere ordine in un *play* da lui considerato «messy», e «poorly visualized». Al momento della messa in scena di *Godot* allo Schiller, Beckett poteva contare sull'esperienza maturata negli anni precedenti con la regia di tre opere che fin dalla loro composizione, specialmente *Krapp e Happy Days*, contenevano il *device* dell'immobilità come centrale e costitutivo, e che perciò non necessitavano, nei rispettivi *Regiebücher*, di sezioni analoghe a quella dei *Wartestellen*. A causa di questa carenza di dettagli sull'uso di *tableaux* e *freezes* nelle messinscène schilleriane che precedono *Godot*, saremo costretti a

l'attesa, concretamente vissuta sul palco dai protagonisti ed esperita dagli spettatori grazie alla presenza-assenza dell'incombente ma eternamente posposto Godot, emerge nel modo più netto come essenza del vivere nel tempo, nonché come motivo fondamentale del *play*. Il *device* dell'immobilità permette la cristallizzazione in immagine, sul palco e nel nostro subconscio, di quella condizione universale, caricandola di massima potenzialità estetica.

Nel primo atto, come mettono in evidenza MacMillan e Feshenfeld, i quadri fissano la scena su aspettative e successive delusioni che scaturiscono dall'esperienza dell'attesa⁸. Il primo di questi *tableaux*, ad esempio, si compone dopo che Vladimir ha avanzato l'ipotesi che un urlo da lui sentito possa essere stato lanciato proprio da Godot al suo cavallo. I due si bloccano guardandosi l'un l'altro, impietriti fra sbigottimento e speranza, e Beckett, per rafforzare quest'impressione, ripristina subito dopo una frase, presente nel testo originale francese del '52 e tagliata nella versione inglese e nelle successive messinscene, in cui Vladimir fantastica di un riparo per la notte e del cibo che Godot potrebbe fornire loro.

Nell'ultimo *Wartestelle* del primo atto, *Wartestelle* che è anche particolarmente significativo per la cospicua manomissione del testo che accompagna la sua realizzazione, vengono registrati invece lo sconforto e la rabbia di Estragon per la cronica staticità della loro condizione. Dopo aver rivelato che il nome della danza di Lucky è «The Net», e che Lucky crede di essere impigliato in una rete, Pozzo si china confidenzialmente su Estragon e Vladimir, si protegge con una mano dalla vista di Lucky, e porta l'indice alle labbra esortandoli al silenzio. I personaggi rimangono immobili fino a quando Estragon, come aveva già fatto alla fine del *tableau* precedente, sbotta con impazienza che «Nothing happens, nobody comes, nobody goes, it's awful!», una battuta che nel testo è una pagina dopo⁹. Il taglio rende gli ultimi

trattarle in modo relativamente meno particolareggiato nel corso del nostro articolo.

⁸ Cfr. D. MacMillan and M. Feshenfeld, *op. cit.*, p. 117.

⁹ Nel perseguire la sua strategia, Beckett non esita a tagliare in questo caso l'episodio di Pozzo che non riesce a trovare il suo «pulverizer», e la ripresa del tormentone di Estragon «Why doesn't he put down his bags?», con il conse-

due *Wartestellen* analoghi nella risoluzione e nel significato finale di delusione e frustrazione, il che si aggiunge all'analogia tra le atmosfere di inquietudine provocate dall'idea di una memoria inaffidabile, che aleggia nel *tableau* precedente, e dall'idea della rete. Da notare come sia sempre Estragon ad esprimere frustrazione, mentre era stato Vladimir, nei primi due *Wartestellen*, a dare voce ad una confusa ed incerta aspettativa.

Nel secondo atto i *tableaux* riguardano più da vicino la relazione tra Vladimir ed Estragon, l'interdipendenza dei due, il carattere di perpetuo avvicinamento ed allontanamento del loro rapporto, la condivisione del medesimo destino. Sono ancora aspetti dell'esperienza che domina il *play*, istanze di una attesa proteiforme e insopprimibile. Il primo di questi *Wartestellen*, particolarmente suggestivo, ha luogo dopo la ninnananna che Vladimir canta ad Estragon. Sul sasso, con il braccio intorno al compagno addormentato, Vladimir è un consolatore a metà tra il patetico ed il comico, inadeguato eppure provvisoriamente efficace nel placare per Estragon l'angoscia della loro situazione.

Va sottolineato, per comprendere appieno il meccanismo produttore di senso della '*foregrounded immobility*', che la gravidanza dei vari *tableaux*, in cui la condizione dei protagonisti continua inesorabilmente a riemergere, viene innescata da frasi allusive, da piccole cavalcate verbali (ad esempio lo scambio di insulti che ha luogo nel secondo atto), da urla misteriose o da avvenimenti particolarmente suggestivi come il sorgere della luna, oltre che corroborata da commenti immediatamente successivi, a conferma dello stretto rapporto che intercorre tra gli elementi 'dinamici' della rappresentazione e il *device* della '*foregrounded immobility*', sublimazione ed allo stesso tempo superamento dell'effetto prodotto da quelli. Questa connessione è ben dimostrata, ad esempio, dal terzo *Wartestelle* del secondo atto. Quando, dopo aver tentato di sollevare da terra Vladimir, Estragon cade a sua volta e si aggiunge così agli altri tre, Pozzo, cieco, chiede: «Who are you?»; Vladimir replica con «We are men», descrivendo nel modo più semplice ma più terribile i quattro corpi stesi sul palco a formare la figura di una croce. Il

guente *cross-talk* da *music hall*. Cfr. Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, London, Faber and Faber 1965².

fermare questa immagine dà alla battuta connotazioni di umanità caduta, di esseri che nel tempo scontano una primigenia condanna, di *everymen*-poveri Cristi che attendono una qualche, possibilmente più dignitosa, fine. Sarcastico e pregnante risuona il commento di Estragon al termine del *tableau*: «Sweet mother earth!»

Dall'atmosfera mista di paura e speranza del primo atto, quando l'avvento di un *deus ex machina* sembra ancora plausibile, alla presentazione nei momenti di immobilità del secondo atto di varie possibilità combinatorie, cioè delle varie modalità con cui Vladimir ed Estragon, ora vicini, ora in competizione, ora a terra, ora soli ma ancora insieme, condividono l'attesa, la serie dei *Wartestellen* offre una vasta gamma di momenti-chiave per la comprensione della portata poetica di *Waiting for Godot*. In successione, ad intervalli più o meno regolari, questi momenti di 'immobilità sottolineata' fotografano l'attesa come condizione essenziale dell'altalenante rapporto tra Vladimir ed Estragon, e vanno a completare un tessuto di immagini congelate e di quadri plastici che costituisce una guida subliminale al significato del *play*, tessuto che era solo in potenza nel testo, dove pure si verificavano momenti memorabili come il finale dei due atti con l'immobilità successiva ai vari «Let's go».

Va menzionato, per il valore che lo stesso Beckett gli attribuisce, un *tableau* che non è inserito tra i *Wartestellen* ma che partecipa della stessa strategia artistica. Quando nel primo atto la luna sale sullo sfondo, Vladimir si blocca in contemplazione, mentre Estragon, con uno stivale in ognuna delle due mani, fissa immobile Vladimir. Il *tableau*, come appunta Beckett nel *Regiebuch*, vuole catturare l'atmosfera di un quadro del pittore romantico tedesco Kaspar David Friedrich, *Zwei Männer Betrachten der Mond*¹⁰. Suggestioni leopardiane e la successiva citazione da Shelley, «Pale for weariness», ampliano la portata evocativa di questo momento di immobilità: l'essenza interrogativa di *Alla luna*, l'inquietudine che emana dal quadro di Friedrich, e la stanchezza suscitata dal vivere nel tempo che i versi di Shelley implicano, sono condensate in un *tableau* che riassume

¹⁰ Cfr. Ruby Cohn, *Beckett's German 'Godot'*, «Journal of Beckett Studies» 1, 1976, p. 44.

quella condizione di attesa che *Waiting for Godot* tenta di drammatizzare.

In *Endgame* il motore di tutto ciò che accade in scena è la guerra, 'giocata' con perizia scacchistica a colpi di mosse psicologiche, tra Hamm e Clov, una guerra ben più aspra e crudele di quella tra Vladimir ed Estragon. Se in *Waiting for Godot*, in uno scenario più vasto e meno claustrofobico, l'espedito dell'aspettativa rendeva ancora centrale l'attesa, qui i personaggi sono vicini alla fine, e la tensione fondamentale è fra i tentativi di Clov di andarsene e quelli di Hamm di farlo restare. Beckett ha 'stretto' sui suoi personaggi, non più visti da lontano come in *Waiting for Godot*, dove sono inquadrati in pose e movimenti dal carattere più spiccatamente stilizzato e distante, più facilmente soggetti ad evocare la chimera del simbolismo e della parabola. In *Endgame* la stilizzazione è associata in modo continuo al naturalismo che Beckett menziona fin dal primo giorno di prove allo Schiller¹¹, e se in *Waiting for Godot* era stato possibile cristallizzare l'attesa in dodici *tableaux* specifici, dal carattere inequivocabilmente pittorico, qui i momenti di immobilità ricorrono con meno stacco, più giocati su sguardi e mimica facciale, visti più da vicino. Sono continui fermo-immagine che trasmettono la tensione del rapporto tra Hamm e Clov (con l'inserimento intermittente di Nagg e Nell), fissando il fuoco sulle azioni mentali, sulla dinamica emozionale a cui dà voce la parola, sull'antagonismo tra i due che rende il *play*, nelle parole di Beckett, un continuo succedersi di «fire and ashes»¹², di momenti in cui la tensione esplode e di momenti in cui si placa. L'essenza del *play* viene così fotografata in diapositive tridimensionali ricorrenti e suggestive.

Meglio visualizzato di *Waiting for Godot* fin dalla stesura del testo, *Endgame* prevedeva già vari *tableaux*, ma allo Schiller Theater Beckett si preoccupa, come farà poi in seguito per tutte le sue regie, di aggiungerne altri e perfezionare quelli già pre-

¹¹ Michael Haerdter, assistente alla regia, annota nel suo diario che Beckett richiese agli attori di recitare immaginandosi la 'quarta parete' del teatro naturalista. Cfr. D. MacMillan and M. Feshenfeld, *op. cit.*, p. 204.

¹² Samuel Beckett, in D. MacMillan and M. Feshenfeld, *op. cit.*, p. 201.

visti al fine di concertare in modo efficace l'impatto di questa fondamentale strategia visiva¹³.

Il *tableau* iniziale previsto nel testo, con Hamm al centro seduto sulla sedia a rotelle e coperto da un lenzuolo, e Clov immobile vicino alla porta con gli occhi puntati su Hamm, viene reso più significativo a Berlino. Al sipario Clov è a testa china, poi lentamente, faticosamente, gira gli occhi su Hamm, sui bidoni, sulle finestre, ritorna per un momento immobile e chino come nel quadro iniziale, e poi inizia concitatamente la sua prima ispezione. C'è, in quella testa china, la chiara indicazione di un peso che grava su Clov, della sua condizione di servo, dell'enorme fatica che gli costa decidersi a compiere le azioni abituali. Come avviene in *Waiting for Godot*, questo *tableau* ricorre alla fine del *play* con alcune variazioni: Clov è vestito per la partenza e il suo sguardo, ormai connotato di tutta la guerra svoltasi durante il *play*, è fisso su Hamm. Ancora una volta due quadri d'insieme fanno da cornice all'azione scenica, racchiudendo in due immagini senso e poesia del *play*.

Gli altri *tableaux* sono disseminati lungo la *performance* ad amplificare momenti particolarmente significativi come la maledizione di Nagg, la preghiera, o l'episodio della sveglia, in cui i volti di Hamm e Clov e lo strumento per cronometrare il tempo, ai lati del quale entrambi tendono l'orecchio, formano un trio tristemente comico.

La graduale entrata in scena di Nell e Nagg, ad esempio, culmina in un *tableau* nel preciso istante in cui le spalle dei due personaggi, dei quali abbiamo visto emergere prima le mani che si aggrappano ai bordi dei bidoni, poi le teste che sollevano i coperchi, diventano visibili. Nell'immobilità dei loro volti convergono la sorpresa, l'orrore e la forza grottesca di un'immagine scenica carica di tensione irrisolta, ed emblematica di quella condizione umana riassunta poco dopo da Nell nella frase che Beckett considera la più importante del *play*: «Nothing is funnier than unhappiness»¹⁴.

¹³ Anche per *Endgame* facciamo riferimento alla estesa trattazione della messinscena allo Schiller che compare in D. MacMillan and M. Feshenfeld, *op. cit.*, pp. 185-239.

¹⁴ Samuel Beckett, *Endgame*, 1958, London, Faber and Faber 1964, p. 20.

In *Krapp's Last Tape* il contrasto fondamentale, il conflitto tra i due Krapp (Krapp-voce e Krapp-corpo), è inglobato in una struttura generale che divide il *play* in momenti di «non-listening», associati a movimento e parola, e momenti di «listening»¹⁵. La parte riservata all'ascolto è la parte più pregnante, quella collegata all'emergere rituale del passato, alla ricerca di momenti privilegiati tramite una memoria incisa su nastro nell'illusione di farne uno strumento più affidabile ed efficace, la parte infine che presenta, a preludio di molte opere beckettiane a venire, una voce che si confronta con un corpo, drammatizzando maggiormente rispetto a *Waiting for Godot*, *Endgame*, o *Happy Days* quella frattura soggetto/oggetto che è una delle preoccupazioni ricorrenti nel percorso artistico di Beckett¹⁶.

Nel *Notebook* preparato per la regia allo Schiller nel 1969, Beckett stabilisce le equazioni «listening = immobility, non-listening = agitation»¹⁷, chiarendo che Krapp deve assumere una posizione di immobilità totale prima di accendere il registratore, e ripristinare questa posizione di ascolto ogni volta che ricorre ad esso.

The total immobility of the body and the tension of listening transform the character's face into a mask with an expression that is unique, frozen, brought about by a tightening of the facial muscles¹⁸.

Lungo il *play* è dunque ricorrente nel protagonista uno stato di 'congelamento', che presenta variazioni in rapporto a fasi diverse dell'ascolto. Ad esempio, specialmente in occasione di riferimenti fatti da Krapp alle donne da lui incontrate, la sua posizione di ascolto si rilassa ed il suo viso assume uno sguardo di *rêverie*, segnalando la sua momentanea immersione nel sogno. Ma il *freeze* più significativo avviene in occasione del secondo

¹⁵ Questa divisione compare fin dal *Director's Notebook* preparato da Beckett prima di recarsi a Berlino per assumere la regia del *play*. Cfr. D. MacMillan and M. Feshenfeld, *op. cit.*, pp. 261-284.

¹⁶ Cfr. Ruby Cohn, *Foreword* a Samuel Beckett, *Disjecta*, edited by Ruby Cohn, London, John Calder 1983, p. 9.

¹⁷ Samuel Beckett, in D. MacMillan and M. Feshenfeld, *op. cit.*, p. 262.

¹⁸ Pierre Chabert, *Beckett as Director*, «Gambit» 1976, p. 51.

playback dell'episodio della ragazza nella barca. Quando la voce registrata descrive i momenti di intimità (non necessariamente sessuale anche se la *imagery* sembra invitare questa possibilità), Krapp abbassa la testa avvicinandola sempre più al registratore, e finisce con l'appoggiarla sul tavolo, spasmodicamente intento a catturare quella ormai irripetibile esperienza. È il momento culminante del *play*, la cui essenza, ancora una volta, troviamo compressa in un'immagine fissa di grande effetto.

A conferma del rapporto tra momenti-chiave ed immobilità, è interessante leggere le *Suggestions for a T.V. Krapp* che Beckett ha fornito alla Westdeutsche Rundfunk in occasione della versione televisiva con Martin Held¹⁹. Dopo aver stabilito l'uso di due telecamere, una che registra la situazione generale e che funziona da semplice occhio, ed una che indaga sui dettagli ed 'ascolta', cioè si adegua a ciò che viene detto, Beckett prescrive momenti di *freeze* per la seconda telecamera in occasione dei momenti di immobilità di Krapp connessi con ricordi di donne; in particolare, in occasione dell'episodio della ragazza nella barca, il momento è ancor più amplificato da un primo piano del volto di Krapp che si aggiunge al *freeze* della telecamera. Come nota Zilliacus, «in this manner the scene is singled out, even more pointedly than in performance, as the vertex of the play»²⁰.

Anche in *Krapp's Last Tape* l'inizio e la fine sono segnati dall'immobilità, con Krapp seduto, mani sul tavolo e occhi spalancati fissi davanti a sé. Ma se all'inizio l'immobilità è di breve durata e lascia spazio ad una attività crescente sorretta dalla prospettiva del rituale di festeggiamento per il suo compleanno, alla fine Krapp è un uomo spento, vinto dal tempo, un uomo che si è masturbato inutilmente per l'ultima volta usando un mezzo tecnico con cui, come abbiamo visto dagli abbracci e carezze che gli riserva nel corso del *play*, ha stabilito una relazione affettiva compensatoria per quelle reali, frustrate dalla sua decisione di dedicare la vita all'arte.

Altro momento significativo segnalato dal *freeze* è quello che

¹⁹ Cfr. Clas Zilliacus, *Beckett and Broadcasting: A Study of Samuel Beckett for and in Radio and Television*, Abo, Abo Akademi 1976, pp. 204 e 205.

²⁰ *Ibidem*, p. 205.

si verifica quando Krapp, sentendo la presenza nell'ombra di Old Nick, interrompe la preparazione del registratore per l'ascolto e si volta a scrutare l'oscurità, fissandosi per qualche secondo in quella posizione ad ascoltare il suono silenzioso di una morte che sente ormai vicina²¹.

Se l'ascolto è l'esperienza centrale proposta da *Krapp's Last Tape*, essa è racchiusa con la massima intensità nei momenti di *freeze*, che ci propongono globalmente, con variazioni che si accordano alle parole, «a fixed image (...) with the old Krapp fastened to the sound of his microphone, glued to the sound of his voice»²², emblematica della relazione disastrosa tra una voce ed un corpo separati irrimediabilmente dal tempo.

In *Happy Days* l'immobilità quasi totale è la condizione stabile di Winnie, interrata fino al busto nel primo atto e fino al collo nel secondo. Più della sedia a rotelle di Hamm o dei bidoni di Nagg e Nell, il monticello di terra occupa la scena con una forza emblematica che prelude alle immagini visivamente potenti delle opere successive, che compensano un diminuito uso del corpo (dei suoi gesti e movimenti), e si adeguano ad una compressione sempre maggiore del senso e dell'effetto.

In *Happy Days* il contrasto fondamentale è tra l'affondare, nella terra-nel tempo, e il galleggiare, a volte in un chiacchiericcio frivolo che ignora questa realtà e altre volte in uno stato di «weightlessness»²³, tra sogno e ricordo, che tenta di evaderla. Questo secondo stato, più intenso e più stridente, è spesso segnalato da momenti di *freeze*, da quelli che Beckett definisce «aborted gestures»²⁴. A parte i momenti in cui Winnie si blocca prima di frugare nella borsa con l'evidente scopo di non sprecare troppo presto le poche risorse che le sono rimaste, momenti che sono pur sempre testimonianze di una sua sotterranea consapevolezza, i *freezes* interrompono a metà gesti quali mettersi il rossetto o il cappello, spazzolarsi i denti, esaminare il re-

²¹ Cfr. James Knowlson, *Krapp's last tape: the evolution of a play, 1958-75*, «Journal of Beckett Studies» 1, 1976, p. 54.

²² Pierre Chabert, art. cit., p. 42.

²³ Samuel Beckett, in James Knowlson (ed.), *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, London, Faber and Faber 1985, p. 127.

²⁴ Samuel Beckett, cit. *ibidem*, p. 135.

volver, o il movimento delle mani nel momento della preghiera. In quei secondi di immobilità è come se Winnie fosse sospesa in un non-tempo dove si scontrano la sua caparbia indole romantica e l'incalzante spettro del tempo, sempre drammaticamente presente in scena. Beckett, che definisce Winnie «an interrupted being»²⁵, e che indica nell'interruzione un motivo centrale del *play*, mette in relazione i *freezes* con la non omogeneità del tempo:

Her time experience, incomprehensible transport from one inextricable present to the next, those past unremembered, those to come inconceivable²⁶.

Il senso di sospensione connesso con i vaghi ricordi, l'oscura consapevolezza che accompagna il fissarsi del suo sguardo verso un punto non definito di fronte a lei in occasione dei disperati e ricorrenti «and now?», quando la paura di non avere più un giorno né parole né cose da usare la assale, così come il silenzio che interrompe costantemente il suo monologare punteggiato di *clichés* ottimistici, fanno accumulare una tensione che precipita con sempre maggior forza, man mano che il *play* procede verso la conclusione, in un corpo immobile che scompare progressivamente.

Tutti questi motivi si condensano nel finale in un *tableau* che coinvolge anche Willie, mettendo a confronto per la prima volta nel *play* una coppia lontana sia dal veleno che consuma Hamm e Clov, sia dal gioco dell'attesa di Vladimir ed Estragon, ma che ne continua, seppure in tonalità diverse, il progressivo spegnersi. Mentre Willie, «dressed to kill», si blocca carponi sul monticello, Winnie, dopo aver cantato una canzone spensierata sull'aria della *Vedova Allegra*, perde all'improvviso il sorriso che era seguito alla canzone, e fissa, ricambiata, Willie. Il *climax* del *play* è in questo finale, dove le storie, i gesti, le parole e i ricordi convergono in un *tableau* che amplifica rispetto all'inizio la mostruosità del monticello di terra, della luce accecante sotto cui si è svolto tutto il *play*, della musica sognante e melensa che è appena risuonata, del *frac* di Willie e del *revolver* di Winnie, immo-

²⁵ Samuel Beckett, *ibidem*, p. 16.

²⁶ Samuel Beckett, *ibidem*, p. 150.

bilizzando in un'immagine la sensazione di 'sprofondare' che il *play* vuole trasmettere.

La veloce analisi delle regie beckettiane allo Schiller, testimonianze illuminanti ed insostituibili della attuazione da parte dell'autore del progetto artistico insito nelle sue prime opere teatrali, ha evidenziato le differenze esistenti tra i singoli *plays* riguardo alle modalità di utilizzo della '*foregrounded immobility*'. Appare soprattutto evidente come queste differenze affiorino in maniera netta in corrispondenza del passaggio da *plays* a più voci come *Godot* ed *Endgame* (un *play* che è peraltro anticipatore di tendenze successive quali il progressivo aumento della sensazione di claustrofobia e la messa a fuoco più ravvicinata) a drammi incentrati essenzialmente su un personaggio, quali *Krapp* e *Happy Days*, in cui aumenta la concentrazione e diminuisce lo spazio del gioco. Parallelamente a questa evoluzione, infatti, si passa da *tableaux* che presentano una certa varietà combinatoria di pose e posizioni sulla scacchiera, specie in *Godot*, alla fondamentale unicità o quasi dell'immagine fissa che si ripete regolarmente, e alla messa in primo piano del volto e dello sguardo del protagonista. Ma appare altresì evidente che tali differenze non pregiudicano l'affinità di base nel conferire un ruolo primario ed autonomo all'immobilità, un elemento scenico che il teatro tradizionale aveva sempre relegato in una posizione subalterna e gregaria rispetto al gesto e, in generale, al movimento.

Il *device* rappresentato da *tableaux* e *freezes* rientra nella più generale strategia ripetitiva che presiede all'opera beckettiana. Le prime istanze di '*foregrounded immobility*' gettano le basi per un effetto che prende consistenza con ogni iterazione di immagini congelate e quadri plastici, sottolineando, nella variazione, la compattezza di una trama parallela a quella gestuale e a quella verbale. Secondaria rispetto ad esse solo nel senso che è ovviamente la parola, corroborata dal gesto, a indirizzare in prima istanza la comprensione, seppur intuitiva, del *play*, questa trama raccoglie tutte le suggestioni create dagli altri elementi scenici man mano che il *play* procede, e risulta produrre elevato alla potenza quell'effetto che, polifonicamente, il *play* ricerca.

La associazione frequente dell'immobilità al silenzio, altra controparte significativa di gesto e parola, non deve far perdere

di vista la peculiarità e particolare importanza della prima. I silenzi di Beckett, di cui molto si è scritto, hanno ottenuto un'ovvia attenzione per la loro presenza ben definita fin dalla prima stesura di *Waiting for Godot*, e per la loro perfetta collocazione nei testi, dove servono, per citare Ruby Cohn, «as music, metaphor and meaning»²⁷. Beckett è prima di tutto un poeta, e non sorprende come le esigenze del ritmo siano da lui perfettamente comprese e rispettate.

Inoltre, fin dalle sue prime opere degli anni '30, esprime un proposito estetico che trova realizzazione nella sua produzione teatrale:

The experience of my reader shall be between the phrases, in the silence, communicated by the intervals, not the terms of the statement²⁸.

Il silenzio in Beckett si carica di significato, esprimendo ciò che la parola si dimostra impotente a dire, lasciando trasparire il caos, il mistero dell'esistenza, il dubbio. Ma a teatro occorre anche visualizzare, e di questo Beckett si rende conto pienamente solo con la frequentazione di registi e attori in occasione delle prime messinscene, e con l'acquisizione di una maggior familiarità con il *medium*. Ecco perché, a dare maggior consistenza alla significazione del silenzio, Beckett enfatizza l'immobilità in maniera sempre crescente nelle sue opere, consacrandola nelle sue regie come elemento decisivo.

Giovandosi certamente del potere di suggestione del silenzio, ma sovrastandone l'impatto, ci pare che l'immobilità presenti l'essenza dei *plays* nella maniera teatralmente più efficace e poeticamente più forte. Volendo tentare di postulare per le 4 opere esaminate sopra i seguenti 'argomenti': *waiting*, *playing*, *listening* e *drowning*, ci accorgiamo innanzitutto di come siano tutti stati progressivi, condizioni continuative espresse bene dalla forma gerundiva dei verbi e richiedenti soprattutto il passare del tempo (del *play*) per prendere corpo, più che la costru-

²⁷ Ruby Cohn, *Just Play: Beckett's Theatre*, Princeton, Princeton University Press 1980, p. 139.

²⁸ Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, 1932, Dublin, Black Cat Press 1992; excerpts in Samuel Beckett, *Disjecta*, edited by Ruby Cohn, London, John Calder 1983, p. 49.

zione logica di una storia (*plot* e *character* sono giustamente assenti). Appare inoltre evidente che si tratta di stati interiori, di sensazioni non trasmissibili dalla parola, perlomeno non per un ironista cosmico del '900 che propone, a proposito del linguaggio verbale, «to bore one hole after another in it, until what lurks behind it – be it something or nothing – begins to seep through»²⁹, e che si preoccupa che le sue opere agiscano «on the nerves of the audience, not its intellect»³⁰.

Beckett ha necessità di dare concretezza all'interiorità che è da sempre l'oggetto della sua ricerca artistica, di visualizzare quella tensione spasmodica che si accumula a forza di grottesca dinamicità (parole e gesti) e sfocia nei silenzi, abissi «unfathomable»³¹, certo, ma pur sempre solo acustici e perciò impalpabili. Nei *tableaux* pittoricamente emblematici di *Waiting for Godot*, invece, o nei *freezes* iconici di *Krapp's Last Tape*, si consuma la palpabile tragedia, che le menomazioni di partenza accrescono, di corpi colti nell'atto di vivere nel tempo, scolpiti come dalla lava di Pompei nel momento in cui la loro misera umanità incrocia l'eternità, in cui, come per Winnie, la loro assenza spirituale e leggera viene risucchiata da una terra pesante ed immobile tramite un corpo che di questa materialità partecipa pienamente. In questi momenti di immobilità 'sottolineata', dunque, sullo spettatore opera un effetto 'evocativo-riassuntivo' che segna, a nostro avviso, il culmine dei vari *plays*. Subliminalmente saturo di sollecitazioni visive e verbali, lo spettatore ne sente infatti l'esplosione in sé, con conseguente liberazione del potenziale estetico compresso, proprio quando ne viene fissata la *summa* in termini visivamente, concretamente netti e memorabili.

La centralità della '*foregrounded immobility*' nelle realizzazioni di Beckett mette in evidenza l'importanza dell'uso del corpo, che con i suoi gesti, movimenti e pose risulta il vero perno attorno a cui ruota la significazione, e sancisce l'abban-

²⁹ Samuel Beckett, *German Letter of 1937* (translated by Martin Esslin), *ibidem*, p. 172.

³⁰ Samuel Beckett, in Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama 1956-76*, Gerrards Cross, Colin Smythe 1988, p. 180.

³¹ Samuel Beckett, *German Letter of 1937*, in Samuel Beckett, *Disjecta*, cit., p. 172.

dono del logocentrismo del teatro tradizionale, affermando la rivincita dell'immagine scenica sulla parola. La visualizzazione che Beckett perfeziona nelle sue regie comprende inoltre ogni elemento della messa in scena, dai *props* ai costumi, dalle luci al *make-up*, che ribadiscono i temi fondamentali in maniera polifonica. Il senso viene creato, durante il corso di un *play*, tramite innumerevoli segnali, tramite l'accumulo di impressioni organizzate subliminalmente da simmetrie e opposizioni, parallelismi e contrasti non traducibili esaurientemente in proposizioni logiche. Michael Haerdter, riportando le parole di Beckett, scrive:

He follows a set principle: his echo-principle. 'The play is full of echoes; they all answer each other'³².

«It is all built upon analogies and repetitions»³³, ribadisce Beckett, il quale parte dalla convinzione che «drama is following music»³⁴. A sovrintendere il tutto c'è la nozione di contrappunto, un contrasto che è anche modulazione su un tema, ripetizione con variante.

Queste strategie implicano la preminenza del fatto intuitivo, e ricercano un effetto che può essere definito musicale o poetico. In entrambi i casi impalcature formali trasportano il senso nascondendolo alla analisi razionale, e l'accumulo progressivo di impressioni precipita in momenti di compressione massima che provocano un'intensa reazione emotiva nel ricevente. Si può ben parlare, per l'uso del corpo in Beckett, di «visible music»³⁵ e, per i momenti di '*foregrounded immobility*', di *climaxes* poetico-musicali.

In questa sua ricerca di un effetto essenzialmente poetico, dunque alogico, e teatrale al tempo stesso, cioè rispettoso del *medium*, Beckett è ancora in sintonia con dichiarazioni programmatiche dell'avanguardia teatrale francese quali quelle di

³² Michael Haerdter, cit. in D. MacMillan and M. Feshenfeld, *op. cit.*, p. 208.

³³ Samuel Beckett, *ibidem*, p. 212.

³⁴ Samuel Beckett, cit. *ibidem*, p. 16.

³⁵ Idris Parry, cit. in James Knowlson, *Beckett and Kleist's essay 'On the Marionette Theatre'*, in James Knowlson and John Pilling, *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London, John Calder 1979, p. 280.

Cocteau, che si proponeva di realizzare una «poésie du théâtre»³⁶, o di Artaud, che invocava uno spettacolo teatrale capace di comunicare verità metafisiche concretamente attraverso i sensi dello spettatore e di produrre «poésie dans l'espace»³⁷; ma le differenze alla fine risultano più numerose di una convergenza generica su assunti di fondo. Altre influenze sono state dimostrate più profonde e significative, ad esempio quella di autori irlandesi come Synge, O'Casey e, in particolare, Yeats, oppure quella di Strindberg e Maeterlinck³⁸, ma per quello che riguarda il nostro argomento, vale a dire la '*foregrounded immobility*', indagini in altre direzioni si rivelano probabilmente più pertinenti, in particolare indagini sul rapporto tra l'arte di Beckett ed arti limitrofe al teatro quali la pittura e il cinema.

Oltre al riferimento specifico fatto da Beckett al quadro di Friedrich in *Godot*, si è parlato di Dürer per *Endgame*³⁹, di espressionismo per *Krapp's Last Tape*⁴⁰, e di surrealismo per *Happy Days*⁴¹. Se alla presenza di queste persistenti tracce pit-

³⁶ Jean Cocteau, *Les mariés de la tour Eiffel*, 1921, in *Théâtre I*, Paris, Gallimard 1948, p. 45.

³⁷ Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 1938, Paris, Gallimard 1964, p. 57.

³⁸ Per il rapporto con gli autori irlandesi cfr. James Knowlson, *Beckett and John Millington Synge*, «Gambit» 1976, e Katharine J. Worth, *Yeats and the French Drama*, «Modern Drama» 8, 1966, e *The Irish drama of Europe from Yeats to Beckett*, London, Athlone 1978; per quello che riguarda Maeterlinck e Strindberg cfr., rispettivamente, H. L. Sutcliffe, *Beckett and Maeterlinck*, «Essays in French Literature» 18, 1981, e Anthony Swerling, *Strindberg's Impact in France*, Cambridge, Trinity Lane Press 1971.

³⁹ Cfr. in particolare Giuseppina Restivo, *Le soglie del postmoderno: «Finale di Partita»*, Bologna, Il Mulino 1991, pp. 166-181.

⁴⁰ L'uso del contrasto luce-oscurità, che fornisce in *Krapp* una connotazione 'espressionista', è stato analizzato per primo da James Knowlson in *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, London, Turret Books 1972. Per una discussione generale cfr. Jean-Jacques Mayoux, *Beckett and Expressionism*, «Modern Drama» 9, 1966, che riscontra elementi espressionisti in vari altri plays beckettiani.

⁴¹ Cfr. James Knowlson, *Afterword*, in Samuel Beckett, *Happy Days. Oh, Les Beaux Jours*, 1961, 1963, A Bilingual Edition edited by James Knowlson, London, Faber and Faber 1978, p. 95. Per elementi surrealisti e altre suggestioni pittoriche in un'opera successiva come *Not I*, cfr. Enoch Brater, *Beyond Minimalism*, New York, Oxford University Press 1987, pp. 24 e 25.

toriche aggiungiamo l'interesse e la competenza di Beckett, esplicatesi in una attività saltuaria ma illuminante di critico d'arte, e l'amicizia e frequentazione di artisti quali Duchamp, i Van Velde o Giacometti, è facile rendersi conto che nella sua poetica le arti figurative svolgono un ruolo primario. Così come i movimenti stilizzati e orchestrati di *Waiting for Godot*, ad esempio, formano quello che Beckett definisce il «balletic side» del *play*⁴², certamente i *Wartestellen* e gli altri *tableaux* ne formano la parte pittorica. Ma la dinamica teatrale beckettiana, improntata alla multimedialità e condizionata totalmente dall'intreccio di 'strumenti' diversi che convogliano il senso verso stazioni iconiche situate strategicamente lungo il percorso del *play*, sembra piuttosto invocare un raffronto con quel cinema d'autore – con certo cinema muto, Buñuel, Ejzenštejn, poi con Pasolini – che giustifica la definizione di 'sommatoria di tutte le arti' spesso riservata al mezzo cinematografico, mezzo che Majakovskij vede come 'la logica conclusione di tutta l'arte moderna'.

Di particolare interesse si rivela l'accostamento ad Ejzenštejn, la cui concezione estetica sembra offrire molti spunti alla poetica teatrale beckettiana⁴³. È noto l'entusiasmo di Beckett per il regista russo, entusiasmo che lo spinse, nel 1936, a scrivergli nella speranza di diventare suo assistente, e proprio in Ejzenštejn, ad esempio in *Ivan il terribile*, è possibile vedere un

⁴² Samuel Beckett, cit. in Walter Asmus, *Beckett Directs Godot*, «Theatre Quarterly» 5, 1975.

⁴³ Un documento molto interessante a tale riguardo è il saggio *L'incarnazione del mito*, scritto da Ejzenštejn in occasione della sua messa in scena della *Valchiria* di Wagner al Teatro Bolscioj il 21 novembre 1940 (cfr. *La messinscena della Valchiria*, a cura di Pier Marco De Santi, Fiesole, ed. Discanto 1984). In questo saggio il regista russo invoca, ad esempio, la sintesi delle arti allo scopo di raggiungere un'unitarietà audiovisiva dello spettacolo, e propone un contrappunto visivo al discorso wagneriano, l'intrecciarsi cioè di *Leitmotive* plastici a quelli musicali, nell'ambito di una orchestrazione rigorosa di simmetrie e di una messinscena 'poetica' che coinvolga l'uso dello spazio scenico e del corpo stilizzato dell'attore. Tutte queste idee, familiari ad uno studioso del teatro beckettiano, trovano ovviamente spazio nella sua opera cinematografica, dove Ejzenštejn tende costantemente ad una «visual poetry», a un «musical rhythm of counterpointed images» (*Sergei Eisenstein: Introduction*, in *Great Film Directors*, edited by Leo Brady and Morris Dickstein, New York, Oxford University Press 1987, p. 233).

uso di *devices* ampiamente usati da Beckett nelle sue regie quali il *tableau* e il *freeze*. Mi sembra, in definitiva, più convincente far rientrare l'uso beckettiano del *tableau vivant* in una interpretazione cinematografica del teatro piuttosto che in un rifarsi alla pratica ottocentesca o ad una semplice influenza della pittura, influenza che, seppur filtrata attraverso il *medium* filmico, rimane ovviamente a monte. Nel cinema di Ejzenštejn, come nel teatro di Beckett, questi *devices* sono situati in un contesto semiotico ampio, e la loro produzione di senso va messa in prospettiva rispetto ad altri meccanismi concorrenti. Si rientra nel discorso di Ejzenštejn, di cui parla Montani, sul cinema come stadio contemporaneo della pittura⁴⁴, caratterizzato da una maggiore complessità dovuta alla sua polifonicità multimediale. La tensione espressiva dell'immagine pittorica si ritrova nei *tableaux* e nei primi piani di Ejzenštejn, come in quelli di Beckett, esaltata da *freezes* che interrompono flussi semiotici precedenti, ma solo per costituirne un altro in cui il senso precipita verso profondità metafisiche e la rappresentazione rimanda al di là della sua soglia invalicabile; il tutto avvalorato, nel teatro, da una tridimensionalità che cinema e pittura possono solo suggerire, e che ci riporta ad una miscela artistica più propriamente teatrale come il balletto, una miscela che sussume l'arte della scultura⁴⁵. Momento culminante della visualizzazione del *play*, l'immobilità beckettiana si iscrive nella tradizione problematica della rappresentazione che si dipana dalla pittura al cinema⁴⁶, partecipando della potenza evocativa dell'una corredata della organicità dell'altro. Di questa problematicità la '*foregrounded immobility*' concretizza i momenti-limite di 'messa-in-immagine' ed espressione dell'irrappresentabile, incorporando una riflessione critica sulla possibilità stessa del rappresentare, infine

preferring (...) the expression that there is nothing to express, nothing

⁴⁴ Cfr. Pietro Montani, *La soglia invalicabile della rappresentazione. Sul rapporto pittura-cinema in Ejzenštejn*, «Cinema & Cinema» 50, 1987, p. 47.

⁴⁵ Sulla connessione tra balletto e marionetta tipica in Beckett cfr. James Knowlson, *Beckett and Kleist's essay 'On the Marionette Theatre'*, cit.

⁴⁶ Cfr. Pietro Montani, art. cit.

with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express⁴⁷

La '*foregrounded immobility*' rappresenta per Beckett un 'correlativo oggettivo', forse il più intenso ed efficace, della sua emozione nei confronti dell'esistenza. Nei *tableaux* e nei *freeses* è teatralizzata letteralmente l'esperienza di un «non-can-er», complementare a quella del «non-know-er» proposta dalla parola⁴⁸, l'impotenza cioè di un uomo bloccato in una dimensione spaziotemporale senza uscita. Da quei corpi congelati emana una terribile tensione, poiché all'interno, da qualche parte in qualche modo, si agita una realtà spirituale inafferrabile eppure innegabilmente viva, una realtà che nei secondi di *freeze* sembra popolare la scena e partecipare, nel silenzio, della nostra. Dunque l'immobilità, come il silenzio, ci apre una porta sull'ignoto, sul mistero del prima, adesso e poi, sui dubbi a proposito del come e del perché, ma più del silenzio li incarna materialmente, dotandoli di una concreta e visibile umanità e rendendoceli terribilmente vicini.

Nella sua costante ricerca di come suggerire «more with less», per giungere, nell'interesse dell'arte, ad un «evocative minimum»⁴⁹, Beckett a nostro parere trova il suo *device* più efficace nella '*foregrounded immobility*', la cui intensità riassume anche i pur presenti e suggestivi momenti di poesia puramente verbali. Rimane infatti da ribadire come il *climax* poetico-musicale nei *plays* di Beckett venga ricercato e raggiunto in momenti extra-testuali, a conferma del fatto che alla parola, pur imprescindibile, viene riservata una parte di preparazione ma non di esplosione epifanica. La soluzione joyciana, come ha rilevato lo stesso Beckett⁵⁰, è opposta alla sua, dove se di epifanie volessimo parlare dovremmo parlare di epifanie negative o implosive,

⁴⁷ Samuel Beckett, *Three Dialogues with Georges Duthuit*, 1949, in Samuel Beckett, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London, John Calder 1965, p. 103.

⁴⁸ Samuel Beckett, cit. in John Fletcher and John Spurling, *Beckett the Playwright*, London, Methuen 1985 (1ª ed. 1972 con il titolo *Beckett: A Study of His Plays*), p. 41.

⁴⁹ Walter Kerr, *The Silent Clowns*, New York, Alfred A. Knopf 1975, p. 2.

⁵⁰ Cfr. Samuel Beckett, cit. in Vivian Mercier, *Beckett/Beckett*, New York, Oxford University Press 1977, p. 8.

epifanie di non-illuminazione e di rivelazione dell'inconoscibilità del reale. Tra le ceneri della parola e il barcollare a tentoni del corpo in movimento, rimangono l'attesa, il gioco, l'ascolto, condizioni che non possono essere dette, ma solo fatte esperire e poi sintetizzate in immagini fisse, stati esistenziali ricreati a beneficio del nostro subconscio tramite la visualizzazione del loro ripetersi circolare, della loro sostanziale immobilità.