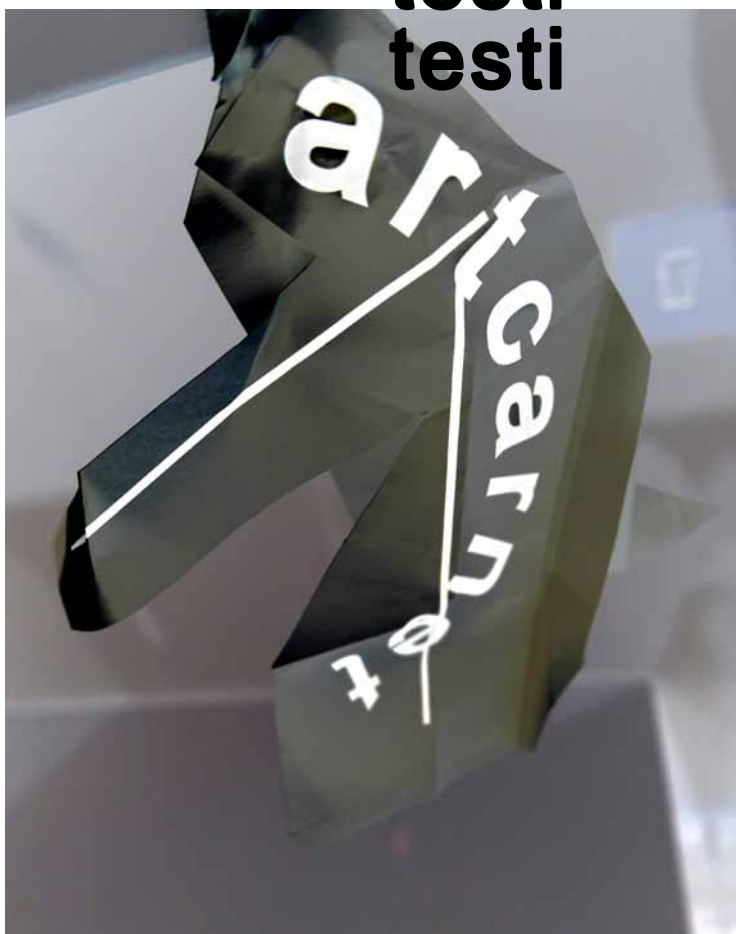


A

testi
testi
testi
testi
testi
testi



testi

artcarnet A/

indice

fine del possibile?

un modo di porre la questione

5 ubaldo fadini

lo sguardo cieco

e le possibilità della visione

11 francesco galluzzi

estenuare lo spazio,

dissolvere l'immagine

19 katia rossi

SUONI

27 collettivo blutwurst

testi
testi
testi
testi
testi
testi

4

5

Fare i conti fino alla fine, fino all'esaurimento delle energie a disposizione, con quel consumo incessante del possibile che appare essere la "dominante" del nostro tempo. E ciò sulla base di una esigenza critica – che indica una posizione "critica" [per riprendere così Jacques Derrida quando affronta la difficile figura di Walter Benjamin] – che intende riavviare il discorso sul possibile o saggiarne l'eredità dopo quello che sembra essere stato il suo esaurimento [effettivamente possibile?]. Un punto interrogativo che indica allora una linea problematica, un percorso *complicato*, da rivedere, almeno in parte, con l'opportuna parzialità dovuta a quel carattere costitutivamente "incognito" del futuro che impone l'obbligo di un trattamento minimamente

**fine
del
possibile?
Un
modo
di
porre
la
questione**

ubaldo fadini

produttivo dell'incertezza che ne deriva [così Niklas Luhmann]. Da qui l'attenzione da prestare a Gilles Deleuze, allo studioso spinoziano che rivendicava "un po' di possibile" per evitare il rischio mortale del "soffocamento". Si sa che il filosofo francese di *Differenza e ripetizione* ha a lungo lavorato sulle coppie possibile/reale, attuale/virtuale [per indicarne appunto due, ma molte altre sarebbero da menzionare...], in termini così sofisticati che richiederebbero, per essere messi ulteriormente a valore, una indagine assai accurata, ma in questo mio contributo vorrei proprio stravolgere il suo procedere, renderlo un po' "stravolto", quasi defigurandolo e mostrificandolo. In che senso? Ad esempio, individuando nel primato della necessità una mossa teorica non scontata, nel momento in cui si sottolinea così la necessità del/nel possibile, ridando a quest'ultimo fiato, con/cedendolo infine all'ennesimo ri/levamento e dunque alla presa d'atto della sua concretezza.

Si tratta di appunti sul carattere necessario del possibile, alla fine... e le divagazioni sono allora lecite, qualcuno potrebbe affermare anche richieste oltre che giustificate. Il primo rimando

è ancora a Benjamin, ad alcune sue pagine su Bertolt Brecht, quando il critico berlinese mette in evidenza come il teatro epico sia da comprendersi non tanto come sviluppo di azioni quanto come rappresentazione di situazioni: situazioni da scoprire attraverso interruzioni degli sviluppi, che valgono quindi come straniamenti, rispetto ai quali lo stesso attore mostra la "cosa", e insieme se stesso. È l'interruzione a porsi come uno dei "procedimenti", decisivi di ogni processo di "strutturazione della forma", nel senso dell'andare al di là, oltre, la rappresentazione data, il contesto all'interno del quale prende corpo. Benjamin ricorda come l'interruzione stia alla base della citazione, della ripetizione di sé come procedimento. Ma si tratta di una ripetizione in fondo differente e la differenza – all'interno del teatro epico – è da rinvenire nella possibilità di citare i gesti, laddove il compito dell'attore si chiarisce sostanzialmente nella resa citabile appunto dei suoi gesti, nella sua capacità di "spaziare i suoi gesti". Il teatro epico è citazione di gesti compiuti nel corso della rappresentazione ed è la loro citazione a estraniare le situazioni rappresentate, a interrompere lo sviluppo delle azioni. Nel richiamo anche al teatro didattico, si legge: "Quello che nel teatro epico in generale è un raffinatissimo mezzo artistico, diventa uno degli scopi immediati nel caso particolare del dramma didattico. Del resto il teatro epico è per definizione un teatro gestuale. Poiché noi otteniamo tanti più gesti quanto più interrompiamo colui che sta agendo." [W. Benjamin, *Che cos'è il teatro epico?*, in W. B., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. di E. Filippini, prefazione di C. Cases, Einaudi, Torino, 1970, p.132]. È perfino troppo facile rinviare, a questo punto, ad alcune annotazioni deleuziane a proposito dell'essere esausto e dell'essere stanco, contenute nel suo testo su alcune opere televisive di Samuel Beckett, pubblicato nel 1992: l'essere esausto è la condizione di colui che ha esaurito ogni possibilità, mentre lo stanco ha ancora a disposizione delle possibilità non realizzate. Deleuze osserva però come l'eshausto conservi ancora un rapporto con il possibile proprio nel senso che lo ha esaurito, rinunciando "a qualsiasi bisogno, preferenza, scopo o significato". Viene in mente qui la figura di Bartleby, la sua preferenza senza referenza, variante di quel possibile impossibile che non finisce mai e che si esprime soprattutto, a livello spazio-temporale, nella molteplicità di posture dell'eshausto. Si potrebbe dire che la possibilità dell'impossibile dà forma qui alla dinamica dell'esaurimento [nell'/dell'eshausto], mostrandosi come una forza che vale come "tensione interna", di tutto ciò che pretende specificità e che punta

6

7

decisamente alla risoluzione proprio dello spazio [ci si stanca in effetti sempre di più nel venir meno/diminuire delle possibilità]. Al di là di tutto, rispetto alla "lettera", dei testi beckettiani, quello che preme a Deleuze [e che aveva più volte rilevato all'interno del suo lungo confronto con le opere dell'amico Michel Foucault] è di lavorare su quella disgiunzione del visivo dal verbale che sola permette di cogliere il movimento della fine, della possibilità dell'impossibile: che vale, in definitiva, come perforazione della superficie del linguaggio, della parola che sprofonda così nel silenzio, e come risoluzione dell'immagine che svanisce, lasciando solo la "notte nera senza uscita". Ma il silenzio e il "nero eterno" sono da afferrare qui come il portato [l'impossibile del possibile] che accompagna la possibilità dell'impossibile, la produttività della fine, del finire come affermazione del vivere, di una vita sempre da finire perché continuamente interrotta dalla manifestazione del possibile dell'impossibile. Certamente, tutto questo si risolve in immagine [teatro, tele/visione...] di ciò che è il "fuori", del linguaggio [lo spazio, la "vastità"] e nella fine dell'immagine, che non può che "spegnersi".

È rispetto all'idea della "fine", che va presa in considerazione la dinamica della "creatività", in riferimento ad un bisogno imprescindibile, ad una "necessità", che consiste appunto nel rendere impossibile il possibile attraverso le attività dell'artista, le "sue" produzioni [e anche il filosofo "crea": i concetti...]. Le attività creatrici – creatrici di blocchi di durata/movimento, di funzioni, di concetti – hanno ovviamente dei limiti che sono rappresentati dallo "spazio-tempo", da ciò che si realizza all'interno di ogni disciplina artistica permettendo così alle "idee" di prendere corpo, di vivere di incontri [e di scontri]. Nella sua conferenza del marzo del 1987, intitolata *Che cos'è l'atto di creazione?*, Deleuze fa riferimento ad una idea cinematografica decisamente rilevante riscontrabile in particolare in autori come Syberberg, Marguerite Duras, i fratelli Straub e che può essere sintetizzata nella "famosa dissociazione vedere-parlare", rispetto alla quale vale ancora, a mio avviso, il rinvio all'articolato confronto di Deleuze con le indagini foucaultiane [espresso non soltanto dal libro su Foucault, del 1986, ma anche dal corso universitario dedicato all'amico scomparso l'anno prima, 1984, del 1985/1986]. Tale dissociazione è innanzitutto da cogliere in ciò che la precedeva, vale a dire negli elementi che erano in qualche modo accomunati, e poi è da afferrarsi, nelle sue diverse realizzazioni, come ciò che costituisce appunto delle idee artistiche [nel caso in questione, cinematografiche]. L'esemplificazione del ragionamento tocca molti

dei film degli Straub, nel momento in cui si produce una specie di circolazione degli "elementi", veri e propri ["a partire dall'aria, dalla terra, dall'acqua e dal fuoco"], una "fisica qualitativa", che accompagna la storia o sta dietro ad essa. Parlare "e", vedere, dunque, ma con un'attenzione profonda e radicalmente critica nei confronti di tutto ciò che aiuta a svincolare l'avere un'idea da quell'ordine della comunicazione, assunta come trasmissione e propagazione di una informazione, cioè di una parola ordinata, di una parola d'ordine che "si presume che possiamo, dobbiamo o siamo tenuti a credere," ["o anche a non credere, ma facendo come se ci credessimo"]. Di fronte all'odierno "sistema controllato delle parole d'ordine", Deleuze sottolinea la necessità – anche politica – di una "contro-informazione", che possa valere come "atto di resistenza", che consenta di comunicare "meno", in quanto creare è "sempre stato altro dal comunicare". Oggi l'essenziale consiste proprio nella creazione "dei vuoti di non-comunicazione", degli "interruttori", [interruttori!] indispensabili per sfuggire al "controllo", con i suoi effetti di sofisticata omologazione attraverso la diffusione di una apparente diversità/differenziazione, anche a livello individuale. Richiamando l'affermazione di André Malraux sull'arte come "sola cosa che resista alla morte", indicando così il rapporto essenziale che c'è tra atto di resistenza e pratica artistica, laddove l'arte si presenta come una delle due facce dell'atto di resistenza [l'altra è propriamente politica liberatoria], Deleuze compie una operazione che vuole rischiarare, parzialmente, qualcosa di "misterioso": il rapporto tra l'opera d'arte e la resistenza, in termini tali da ribadire, a me sembra, la corrispondenza incessante tra il movimento dell'impossibilità del possibile, dell'affermazione della necessità, e quello della possibilità dell'impossibile, che sottolinea ancora il valore della contingenza e della sperimentazione [la sua concreta insuperabilità]: un po' di possibile, allora, per il presente vivente, altrimenti si soffoca... e alla realizzazione di un respiro più ampio concorre anche l'attività artistica.

8

9

Due 'eroi' si affacciano all'inaugurazione della modernità, esemplari testimonianze di uno dei modi in cui il contemporaneo ha manifestato esplicitamente i processi della propria genesi. Uno è l'afasico Lord Chandos che nella finzione letteraria stende la *Brief* [Hugo von Hofmannsthal] con la quale spiega a Lord Francis Bacon [il filosofo empirista inglese del XVII secolo] il sentire intenso della natura, talmente intenso che lo ha lasciato scivolare a poco a poco nell'afasia. L'altro è "l'uomo senza qualità", Ulrich [Robert Musil], la cui partecipazione al grande progetto della "Azione parallela", naufraga lentamente nell'aporia tra l'esattezza astrattiva di una mente logico-matematica e l'irrappresentabilità del reale, e naufraga sotto il peso delle parole che trascinano un progetto narrativo programmaticamente interminabile. Afasia e logorrea. In entrambi i casi, uno scollamento tra le parole e le cose che viene ormai riconosciuto come una delle più eminenti incarnazioni del "tragico", quale il tragico può essere inteso oggi. "Il problema dell'apertura matematica-musicale verso il possibile non può pertanto limitarsi a quello della decisione dall'estetico", ma esso comporta, per l'ordine intrinseco del suo stesso gioco, anche la decisione dall'orizzonte del linguaggio [naturale] della sua logica, [Massimo Cacciari, *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985, pp. 215-216]. Il tragico moderno può essere una forma di impotenza come forma di *hybris* contro il predominio della tecnica. Cercando di riconoscere il *fil rouge* che potrebbe permettere di enucleare i confini di una possibile avanguardia nell'arte dopo gli anni Sessanta, il critico americano Hal Foster ne ha profilato i caratteri distintivi attraverso il ricorrente tentativo di recuperare un rapporto esplicito e diretto con il "reale", dopo gli anni del formalismo intransitivo modernista [Hal Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* [1996], Postmedia,

lo sguardo cieco e le possibilità della visione

francesco galluzzi

Milano 2006]. Ma si tratta di un rapporto realista che, seguendo le indicazioni teoriche di Jacques Lacan, viene definito nelle pagine di Foster come "traumatico", prodotto ed esito di un incontro sempre mancato con il reale. "In quanto mancato, il reale non può essere rappresentato; può solo essere ripetuto, senza dubbio deve essere ripetuto" [p. 137] [alcuni anni fa Mario Perniola aveva parlato a più riprese di "realismo psicotico"]. Il soggetto può rompere questa ripetizione ed emergere, ma emergere piuttosto nella sua consapevolezza di questa impossibilità di rapporto, emergere come 'luogo' opaco di questa impellente e impossibile transitività. Foster indica quindi una analogia tra questo transito che rompe lo schermo della ripetizione e quel 'luogo' concettuale della fotografia che Roland Barthes parlando della fotografia definisce *punctum*. "Il *punctum* di una fotografia è ciò che, in essa, *mi punge* [ma anche mi ferisce, mi ghermisce]". [La camera chiara [1980], Einaudi, Torino 2003, p. 28]. Le considerazioni di Foster si inseriscono quindi in una eterodossa, e talvolta contraddittoria, costellazione di pensiero critico che, da Lacan a Foucault e Deleuze, ha considerato il luogo della soggettività come luogo di una decentralizzazione e di una proiezione fantasmatica della costruzione di una unitarietà illusionistica - processo che riconosce nella messa in questione problematica dello *sguardo* uno dei propri momenti topici, uno dei propri *puncta*.

Sembra a questo punto logico, e per certi versi inevitabile, considerare a questo proposito quello che si potrebbe considerare un tema periodicamente riaffiorante, quasi uno stilema, forse raro ma caratteristico, nella produzione delle avanguardie visive, tra arte e cinema - quello dello sguardo cieco come momento vettoriale e produttore di senso nel contesto della tessitura, materiale e concettuale, del *frame* dell'immagine, modalità eterodossa del *punctum*. Momento intensamente teoretico della produzione di immagini in sintonia con la modernità [quello che appunto per convenzione si chiama "avanguardia"], in cui, nel dispositivo della visione, l'occhio si scinde dal proprio orizzonte destinale - distorcendo quasi anamorficamente, di una anamorfosi concettuale [e si rammenta come l'anamorfosi svolse un ruolo determinante nelle riflessioni di Lacan], quello che era stato, e per certi versi è ancora, il dispositivo dominante della organizzazione visuale mente pensiero, la prospettiva monoculare codificata nel Quattrocento rinascimentale e umanistico - metafora della possibilità di dominare matematicamente la varietà del mondo. Sembra che Federico da Montefeltro, Duca di Urbino, fosse sempre ritratto di profilo [come nei dipinti di Piero della Francesca] per evitare di mostrare la

mancanza di un occhio perduto durante un torneo.

Lo sguardo cieco lo adotterà ad esempio Pablo Picasso, dipingendo il proprio occhio sinistro come un buco nero, in un autoritratto del 1906. Il surrealista rumeno [ma vissuto a Parigi] Victor Brauner dipingerà un vero e proprio *Autoritratto con l'occhio enucleato*, nel 1931, elemento di una serie di opere dove la simbologia dell'occhio è centrale. Secondo la testimonianza dello psichiatra Jean Dequeker [riportata in Umberto Artoli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 285-286], Artaud in ospedale realizzava i suoi celebri autoritratti infierendo sull'immagine realizzata senza l'aiuto dello specchio, con un drammatico rituale performativo: "lo vidi far scoppiare ciecamente gli occhi della sua immagine". Orbite come vuote caratterizzeranno molte figure di Francis Bacon, come nei buchi neri di *Quattro studi per un autoritratto* del 1967, o come gli occhi 'torturati' del *d'apres* dall'*Innocenzo X* di Velàzquez intitolato *Sphinx* del 1954. Anche l'atto della produzione è stato certe volte vincolato all'esperienza della cecità. Pinot Gallizio, nel 1962, nel cosiddetto ciclo delle "Notti di cristallo", aveva dipinto in una seduta di due giorni [dal 16 al 18 ottobre] *La notte cieca*, lavorando su una tela di 10 metri con un cappuccio calato sugli occhi. L'esempio forse più significativo di questo genere di riflessioni è da riconoscere in alcune opere dell'americano Robert Morris, come il film *Mirror* [1969], dove l'artista si muove davanti alla macchina da presa con uno specchio, e il film rimanda allo spettatore il paesaggio naturale nel quale 'l'occhio' tecnologico è collocato [e potenzialmente dove in quel momento potrebbe/dovrebbe trovarsi l'osservatore, come nel dispositivo della *Meninas* di Velàzquez portato da Foucault alle sue estreme conseguenze]; oppure la cospicua serie di disegni raccolta sotto il titolo *Blind Times*, iniziata nel 1973, da prima realizzata dall'artista con gli occhi bendati, e dal 1976 continuata anche affidandosi alle mani di una donna cieca dalla nascita. Anche l'ultima opera di Marcel Duchamp, *Etant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage*, cui l'artista lavorò negli ultimi venti anni della sua vita, destinandola però a essere resa nota soltanto dopo la sua morte, parodia dei dispositivi ottici diventati così di moda nel XVIII secolo [e forse dei celebri e perduti modelli prospettici costruiti dal Brunelleschi nel Quattrocento, descritti dal Vasari e di cui nessuno è riuscito a proporre una ricostruzione inconfutabile], testimonia della inconsistenza "retinica" della tradizionale fiducia nell'assolutezza razionale dello sguardo - la sua dislocazione costringe il nostro occhio a una parziale cecità, visto che ogni volta possiamo vederne soltanto una sezione.

Nel cinema è possibile riconoscere a sua volta uno sguardo cieco rivolto allo spettatore, e spesso è un vero e proprio segno distintivo di una tensione espressiva sperimentale, effrazione anche di quella effrazione dei canoni del cinema classico che è il cosiddetto "sguardo in macchina". Che pare proporre una possibile articolazione alternativa a quelle tradizionalmente offerte per l'elaborazione di un rapporto di tipo semiotico tra l'immagine pittorica e quella cinematografica. Quella ad esempio, proposta da Jacques Aumont, proprio affrontando i temi del volto e dello sguardo.

"Ce qui distingue le rôle du regard dans ce visage, c'est aussi l'affaiblissement, ou l'effacement, de son rapport à l'avant-champ. L'histoire du portrait fourmille de visages qui filtrent plus ou moins naïvement, plus or moins audacieusement avec l'axe de l'avant-champ. Presque tous les Ingres nous regardent, comme la plupart des Bronzino. Plus généralement, il y aurait presque un dispositif canonique, impliquant une distance moyenne, une position légèrement oblique du torse, un regard qui frole celui du peintre... [...] Le visage de cinéma est pris dans un autre dispositif scénique, dont la figure privilégiée serait le champ-contrechamp, où la visée est de biais, et le regard, figuré dans le croisement d'un autre regard figuré. L'avant-champ cinématographique n'appartient pas au visage ordinaire." [Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris 1992, p. 56].

Sguardo cieco ad esempio è quello nella celeberrima inquadratura dell'occhio ferito dello studente durante l'insurrezione sulla scalinata di Odessa in *La Corazzata Potemkin* [1926] di Sergej M. Ejzenstejn - nel cuore di una scena, e di un episodio [non avvenuto storicamente, inventato dal regista] che si offre come prefigurazione o presentimento delle future grandi insurrezioni popolari della Rivoluzione d'Ottobre. Oppure quello della ragazza cui viene tagliata la palpebra, mentre una nube attraversa metaforicamente il circolo della luna, nel *Chien andalou* di Luis Buñuel e Salvador Dalí [1929], "uno sguardo assente e assoluto, uno sguardo che non guarda e non vede, ma esibisce il proprio organo matrice, l'occhio." [Paolo Bertetto, *L'enigma del desiderio. Bunuel, "Un chien andalou," e "L'Age d'or,"* B&N/Marsilio, Venezia 2001, p. 61]. Lo sguardo in macchina della ragazza dopo l'amore, rivolto verso il nulla [analogo a tanti sguardi femminili durante i momenti di sesso del cinema pasoliniano], unica immagine in movimento [un battito di ciglia] nel "photo-roman" *La Jetée* [1962] di Chris Marker. L'occhio di una mucca che una prostituta si inserisce nella vagina [esplicito rimando alla *Storia dell'occhio* di

Georges Bataille], dopo essersi accoppiata nella cella frigorifera di una macelleria, in *Spell - Dolce mattatoio* di Alberto Cavallone [1977]. Oppure il raggelante incipit di *Lo zio di Brooklin* [1995], di Daniele Cipri e Franco Maresco, dove il personaggio di San Polifemo si sfilava dall'orbita il suo occhio di vetro guardando fissamente l'obiettivo. Vale la pena di ricordare anche lo sguardo provocante e seduttivo che il personaggio interpretato da Monica Vitti lascia scivolare, illudendoli, sui clienti di un ristorante pur essendo in compagnia di un uomo, in un episodio di *Noi donne siamo fatte così* [1971] di Dino Risi - solo alla fine lo spettatore [non i clienti allettati] scoprirà che in realtà la donna è cieca. E anche il vecchio regista [interpretato da Manoel de Oliveira con baffetti alla Charlie Chaplin], che compare in *Lisbon Story* [1995] di Wim Wenders, si aggira per la città portoghese tenendo nella borsa una cinepresa in azione con l'obiettivo rivolto alle proprie spalle, filmando quel che lui non può vedere, e gridando "Viva Dziga Vertov!" - il cineocchio si trasforma in un occhio cieco... Come nell'omonimo romanzo di José Saramago [anche lui portoghese], la cecità può diventare un momento di rivelazione.

L'esempio forse più intensamente poetico di questa problematica è un film del 1964, intitolato metalinguisticamente *Film*, una regia di Alan Schneider [unico lavoro cinematografico di un regista teatrale] su soggetto di Samuel Beckett - quello che Gilles Deleuze ha definito "Il più grande film irlandese", interpretandolo alla luce del pensiero del filosofo Georges Berkeley, empirista irlandese del XVIII secolo [Gilles Deleuze, *Critica e clinica* [1993], Cortina, Milano 1996, pp. 39-42]. In questa vera e propria pantomima muta, un vecchio Buster Keaton orbo dell'occhio sinistro [ma si scopre solo nella agnizione finale] cerca di sfuggire a qualsiasi cosa possa vederlo, anche coprendosi il volto [ma tutto quel che accade viene spiato da un "occhio" che compare in primo piano all'inizio del film], prima per strada quindi nel suo appartamento, dove vela o caccia fuori tutti gli esseri animati [gli animali domestici], e gli oggetti di arredamento, sfuggendo in particolare lo specchio. Finirà comunque per ritrovarsi a guardare terrorizzato nell'occhio che lo spia - soltanto allora ne vedremo il volto e scopriremo che il suo occhio sinistro è bendato. "La stanza ha perso le sue barriere e lascia sfuggire nel vuoto luminoso un atomo, impersonale e tuttavia singolare, che non ha più lo per distinguersi o confondersi con gli altri." [Deleuze, *Op. cit.*, p. 42].

Keaton, splendida maschera tragica e deuteragonista del cinema comico muto americano assieme a Chaplin, aveva attraversato gli anni del cinema sonoro oscillando tra film mediocri e brevi

apparizioni per lo più evocatrici della passata gloria, come in *Sunset Boulevard* [1950] di Billy Wilder, o *Limelight* [1952] di Chaplin. Sarebbe occorsa la genialità di Beckett perché, gettando 'in macchina' uno sguardo cieco, si aprissero le porte di un nuovo possibile, dalle quali lasciar emergere tutto quello che era [apparentemente] rimasto fino ad allora sotto la pellicola del suo volto comico e impassibile. Successivamente, avrebbe interpretato in Italia *Due marine e un generale* [1965] di Luigi Scattini, con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, ultimo suo film distribuito in sala lui vivente. E avrebbe offerto anche a Scattini la possibilità di entrare nella storia del cinema, ...per una porta stretta...

All'origine del breve testo di Deleuze, *L'esauisto*, ci sono quattro brevi opere di Samuel Beckett scritte in inglese per la televisione – *Quad* [1980], *Ghost Trio* [1975], ... *but the clouds...* [1976] e *Nacht und Träume* [1982] –, messe in scena e realizzate dallo stesso Beckett, prodotte dalla Süddeutscher Rundfunk e trasmesse in Germania tra il 1977 e il 1983, poi in Gran Bretagna e in Irlanda.

In estrema sintesi, il saggio di Deleuze affronta i quattro diversi modi di esaurire il possibile offerti dall'opera beckettiana. L'*esaustivo* [1] esaurisce il linguaggio con le *parole* stesse, con nomi di oggetti numerabili che diventano atomi combinabili per formare serie esaustive di cose: è quella che Deleuze, amante delle classificazioni, definisce *lingua I*, la lingua dei romanzi che termina con *Watt*¹. L'*estinto* [2] esaurisce poi le parole stesse, estinguendo il flusso delle *voci* emettenti flussi mescolabili che tracciano molteplici sentieri attraverso i romanzi, impregnando il teatro e pervenendo alla radio: è quella che il filosofo francese definisce *lingua II*. Tuttavia, tanto la lingua I, frutto di un'immaginazione combinatoria ancora viziata di ragione, quanto la *lingua II*, risultato di un'immaginazione più fluida ma altrettanto viziata di memoria, non soddisfano fino in fondo Beckett, che *squarcia* la grammatica per cercare di pervenire alle cose celate oltre. La lingua razionale delle parole e quella personale delle voci sono abbandonate per *maltrattare il linguaggio con la massima efficienza* e approdare alla *lingua III*, nata col romanzo *Com'è*², portata avanti con il teatro, e che trova nella televisione il segreto del suo insieme. È la lingua che riconduce il linguaggio ai suoi *limiti immanenti che non finiscono mai di spostarsi*³, alla quale Beckett accennava già in questa lettera scritta ad Axel Kaun nel 1937:

estenuare lo spazio, dissolvere l'immagine

katia rossi

Estenuare lo spazio, dissolvere l'immagine
Non c'è niente da esprimere,
niente con cui esprimere,
nessuna capacità di esprimere,
nessun desiderio di esprimere,
insieme all'obbligo di esprimere.

samuel beckett

«Per me sta diventando sempre più difficile, perfino insensato, scrivere in un inglese ufficiale. E la mia lingua mi sembra sempre più un velo che occorre strappare per pervenire alle cose [o al Nulla] celate oltre di esso. Grammatica e stile.

A me sembrano diventati inattuali come un costume da bagno vittoriano o l'imperturbabilità di un vero gentiluomo. Una maschera. Speriamo che venga il tempo, grazie a Dio già giunto in alcune cerchie, in cui il linguaggio sarà usato al meglio laddove sarà maltrattato con la massima efficienza. Siccome non possiamo eliminare d'un colpo solo il linguaggio, dovremmo almeno non tralasciare nulla che possa contribuire a farlo cadere in discredito. Farvi un foro dopo l'altro finché incominci a filtrare ciò che si cela oltre di esso, si tratti di qualcosa o di nulla; per uno scrittore non posso immaginare, oggi, una meta più alta»⁴.

Per tornare al terzo e quarto modo di esaurire il possibile [che mi propongo qui analizzare], questo linguaggio caduto in discredito, *forato* e lacerato che Deleuze definisce *lingua III*, è la lingua dell'*estenuato* [3] e del *dissolto* [4]: il primo consiste nell'estenuare le potenzialità dello spazio, il secondo nel dissolvere la potenza dell'immagine visiva o sonora. Forare il linguaggio per far filtrare ciò che si cela oltre di esso e pervenire all'immagine è impresa assai ardua, puntualizza Deleuze:

«È molto difficile fare un'immagine pura, incontaminata, nient'altro che un'immagine, raggiungere il punto in cui sorge nella sua singolarità senza più niente di personale o di razionale e accedere all'indeterminato come allo stato celeste»⁵.

È qualcosa che riguarda tutte le arti e che Beckett affronta anche in quanto critico d'arte scrivendo, per la rivista "Cahiers d'Art", sulla pittura dei fratelli olandesi Abraham et Geer van Velde: *pittori dell'impedimento*. Se la storia della pittura è sempre stata quella del rapporto che, in modi e forme diverse, l'artista ha cercato di stabilire con l'oggetto, allora si assisteva, secondo lo scrittore irlandese, ad un netto cambiamento di tendenza. L'oggetto non si risolveva nelle parole della letteratura, né nelle linee e nei colori della pittura, che si limitavano a mostrare il ritrarsi dell'oggetto, senza che ciò implicasse l'apparire dell'altro dell'oggetto. L'artista moderno è divenuto consapevole che *l'essenza dell'oggetto consiste nel sottrarsi alla rappresentazione*, e Beckett aggiunge che la nuova pittura si lascia riconoscere come tale proprio per il fatto che non si limita a rimuginare sulla perdita delle certezze

precedenti, ma riesce ad intravedere *nell'assenza di rapporto e nell'assenza di oggetto il nuovo rapporto e il nuovo oggetto*:

«La pittura di A. van Velde sarebbe dunque, in primo luogo, una pittura della cosa in sospeso, direi volentieri della cosa morta, morta idealmente, se questo termine non comportasse delle associazioni incresciose. Vale a dire la cosa che ci vediamo è non solo rappresentata come sospesa, bensì strettamente quale essa è, realmente rappresa. È la cosa sola, isolata dal bisogno di vederla, mediante il bisogno di vederla. La cosa immobile nel vuoto, ecco infine la cosa visibile, il puro oggetto. Non ne vedo altri. È là che si comincia a vedere, nel buio»⁶.

È come se fosse dipinto ciò che impedisce di dipingere e la pittura fosse l'analisi di uno stato di privazione. Nelle efficaci parole di Deleuze, questa sottolineatura dell'abbandono dell'oggetto si colora del linguaggio beckettiano, volto a scongiurare la ragione e la memoria, a scansare le parole ancora troppo legate ai calcoli, ai ricordi e alle storie, per raggiungere il *fuori* del linguaggio:

«A definire l'immagine non è il suo contenuto sublime, ma la forma, cioè la "tensione interna", la forza mobilitata per fare il vuoto o aprire dei fori, sciogliere la morsa delle parole, asciugare il trasudamento delle voci, per liberarsi della memoria e della ragione, piccola immagine alogica, amnesica, quasi afasica, ora sospesa nel vuoto, ora fremente nell'aperto»⁷.

La lingua III di Beckett tende dunque a dissolvere la potenza dell'immagine visiva o sonora. Per chiarire ulteriormente questa dissolvenza dell'immagine, Deleuze tiene insieme l'altro aspetto di quest'ultima lingua beckettiana, che inerisce l'estenuazione di tutte le potenzialità dello spazio. Si tratta di uno spazio indeterminato, *disertato* e *deserto*, uno *spazio qualunque* ancorché geometricamente determinato. L'*estenuato* e il *dissolto* della lingua III acquistano però una chiarezza ulteriore, oltre che dal loro reciproco riferimento, nella seconda parte del saggio di Deleuze, dedicata in particolare ai quattro testi scritti beckettiani per la televisione.

Quad, definita da Beckett stesso una "follia televisiva", e scritta espressamente per la Scuola di Danza di Stoccarda, consiste nel far muovere al ritmo di percussioni quattro danzatori lungo le linee di un invisibile quadrato sul pavimento. Ogni danzatore,

completamente coperto da un mantello con il cappuccio, entra in scena, segue il suo percorso accompagnato dal suono della percussione che lo contraddistingue, ed esce tornando nel buio ai margini della scena. La telecamera è fissa al di sopra del luogo dell'azione e inquadra impietosamente questo ossessivo balletto dall'alto. Il tutto per una durata di circa venti minuti. È la delineaione di uno spazio qualunque, ma determinato *globalmente*, un quadrato che ha un solo segno visibile, il centro, nel quale i quattro personaggi potrebbero incontrarsi, collidere, effettuando l'unico evento possibile in *quello* spazio. Evento che però non si darà mai, perché proprio quando stanno per scontrarsi, i personaggi si schivano abilmente e riprendono la loro passeggiata ossessiva, *estenuando* così lo spazio. Scrive Deleuze,

«Il testo di Beckett è perfettamente chiaro: si tratta di esaurire lo spazio. Non c'è dubbio che i personaggi si stanchino, e i loro passi si faranno sempre più strascicati. Ma la stanchezza riguarda un aspetto minore dell'impresa: il numero di volte in cui si dà una combinazione possibile [...] Il problema è, allora, rispetto a che cosa si esaurirà l'esaurimento, che non si confonde con la stanchezza? I personaggi realizzano e faticano ai quattro angoli del quadrato, sui lati e sulle diagonali. È lì, diciamo, la potenzialità del quadrato. La potenzialità è un doppio possibile. È la possibilità che un evento possibile si realizzi nello spazio considerato. La possibilità che l'evento *si* realizzi, e quella che un qualche luogo *lo* realizzi»⁸.

Trio degli spiriti ruota intorno all'ennesima attesa beckettiana. Stavolta si tratta di un personaggio maschile seduto su uno sgabello che attende la visita di una donna [un fantasma femminile del suo passato?], la quale però non arriva. Sarà un ragazzo a giungere invece alla fine, uno spettrale messaggero che, con un semplice cenno del capo, farà capire al vecchio che la donna da lui attesa non verrà all'appuntamento. L'azione si svolge in una stanza semivuota inquadrata da Beckett su un asse perpendicolare alla scena, designando tre punti statici di ripresa. Tutti gli elementi della stanza, compresa la stanza stessa, si riducono a una successione di zone grigie uguali, che esauriscono tutto lo spazio disponibile. Sia la porta, sia la finestra non hanno maniglie. Una voce femminile fuori campo commenta le varie inquadrature. Il vecchio e il ragazzo, invece, non pronunciano alcuna battuta. Stavolta Beckett delinea uno spazio qualunque determinato *localmente*, a frammentazione, per primi piani: «La frammentazione

è il primo passo di un depotenziamento dello spazio, per via locale. [...] il passaggio da una parte a un'altra e la loro successione *non fanno altro che collegare o raccordare vuoti insondabili*. Questo è il nuovo collegamento, propriamente fantomatico, o il secondo passo del depotenziamento»⁹. Finanche la musica di Beethoven – il titolo si riferisce al trio per pianoforte e archi, op. 70, n. 1 –, che emana a tratti dal magnetofono che l'uomo tiene tra le braccia, è inseparabile da una tendenza all'abolizione dei vuoti che collega. Il personaggio finisce per estenuare così le potenzialità dello spazio, e l'evento che qui è reso impossibile è l'arrivo della donna. Tuttavia, sorprendentemente, Deleuze segnala come in *Trio* l'uomo, ansiosamente in attesa della donna che non arriva, non abbia in realtà motivo di deprimersi una volta appurato che non verrà, suggerendo come il protagonista possa persino allietarsi dell'esito finale:

«Quando compare il piccolo messaggero muto, non è per annunciare che la donna non verrà, come se fosse una cattiva notizia, ma per portare l'ordine tanto atteso di fermare tutto, perché tutto è davvero finito. [...] Il volto si mette a sorridere, sorprendente sorriso astuto e furbesco di chi ha raggiunto lo scopo del suo "delirio stizzoso": ha *fatto* l'immagine»¹⁰.

È così che si procede dallo spazio, estenuato, alle soglie dell'immagine, dissolta. Il *delirio stizzoso* a cui Deleuze si riferisce è quello del finale della celebre poesia di Yeats, *La torre*, che dà il titolo alla pièce successiva. *Trio* è a un passo, decisivo, dall'immagine, inseparabile dal movimento in cui si dissolve da sola, ma con ... *but the clouds*... che si perviene ad essa.

...*Nuvole*..., la terza opera televisiva di Beckett, fotografa la vecchiaia di uno scrittore che tutte le sere rincasa nella speranza di ricevere, nel corso della notte, la visita di un'apparizione femminile. Quando questa arriva, è però un'apparizione incompleta: la donna muove le labbra, ma non si sente alcuna voce. L'uomo conosce quelle parole mute, perché sovrappone la sua voce al silenzioso movimento delle labbra della donna: ...*nuvole*... *nient'altro che nuvole in cielo*... Parole che, all'orecchio di un irlandese, suonano note: sono tratti gli ultimi versi della poesia che Deleuze ha utilizzato come chiave d'accesso a *Trio degli spiriti*, *The Tower* di W. B. Yeats: «ora plasmerò la mia anima / forzandola a studiare / in una scuola di sapienti / fino a quando il naufragio del corpo, / il lento decadere del sangue, / il rabbioso delirio / o l'ottusa

decrepitezza / o qualunque altro male possa capitare – / la morte degli amici / o di ogni sguardo luminoso / che mi faceva trattenere il fiato – / non sembreranno altro che nuvole in cielo / dove l'orizzonte sfuma; / o il verso assonnato di un uccello / tra le ombre che infittiscono». ...*Nuvole*... è tutto costruito su inquadrature severe e su un tono prevalentemente grave: le immagini sono di un bianco e nero sfocato, mentre i personaggi si riducono a uno solo. Lo vediamo, con una vestaglia addosso e uno zucchetto sulla testa [entrambi chiari], nella posizione tipica dell'esausto: seduto, anzi chinato, su un tavolo. In altre riprese lo stesso personaggio ci viene mostrato mentre attraversa uno spazio circolare illuminato: a seconda dei casi, appare vestito nel modo già descritto, oppure con un lungo soprabito e con un cappello in testa [entrambi scuri]. Secondo Deleuze, i movimenti dell'uomo, quando transita nel cerchio luminoso, avvengono in uno spazio puramente mentale, un *gabinetto mentale*: «Proprio questo è l'immagine: non la rappresentazione di un oggetto, ma un movimento nel mondo dello spirito»¹¹. Lo spazio vero è quello in cui egli resta seduto al tavolo, esausto, nel tentativo di conseguire la visione del volto di lei. Impresa difficilissima, perché

«l'immagine è un soffio, un fiato, ma spirante, in via d'estinzione. L'immagine è quel che si spegne, si consuma, è una caduta. È una pura intensità che si definisce come tale per la sua altezza, cioè per il suo livello sopra lo zero, che descrive solo cadendo»¹².

Ed è lo stesso Deleuze a suggerire, in nota, come il problema della dissolvenza dell'immagine, o della Figura, compaia in termini simili anche nella pittura di Bacon, a cui il filosofo aveva dedicato un libro che esulava largamente dalla critica d'arte dieci anni prima¹³. Sono molti gli accostamenti possibili tra i due autori irlandesi, entrambi interessati a porre in questione l'assenza di rapporti, figurativi e narrativi, come limite al quale l'arte deve sospingersi. Le strane passeggiate delle Figure dipinte da Bacon sono simili a quelle dei personaggi di Beckett, che girellano in tondo traballanti. Ma il punto decisivo, a mio parere, della consonanza tra i due si raggiunge nel capitolo centrale del libro, intitolato *Dipingere le forze*, in cui Deleuze esprime la tesi radicale dell'autonomia dell'arte, individuando nel *rendere l'invisibile* il problema della pittura. Qui si trovano le celebri pagine dedicate alla deformazione dei corpi, deformazione che subordina tanto il movimento alla forza, quanto l'astratto alla figura. Non si tratta di trasformazioni, ché le deformazioni di Bacon sono ottenute sulla forma in riposo,

sono «le posizioni più naturali di un corpo che si raccoglie in funzione della forza semplice che si esercita su di lui, voglia di dormire, di vomitare, di voltarsi, di rimanere seduto il più a lungo possibile, ecc»¹⁴. Le deformazioni baconiane, in quanto sono in rapporto a forze invisibili, sono il segno di una straordinaria vitalità del pittore irlandese, una specie di dichiarazione di fede alla vita che lo accomuna a Beckett:

«La vita grida alla morte, però la morte non è più quel troppo visibile che ci toglie le forze, bensì è forza visibile rivelata alla vita, stanata e mostrata nel grido. La morte è giudicata dal punto di vista della vita, e non l'inverso, di cui tanto ci si compiace. Bacon, non meno di Beckett, è uno di quegli autori che possono parlare in nome di una vita molto intensa, per una vita più intensa»¹⁵.

L'immagine concentra in sé un'energia potenziale che prefigura la fine del possibile, come nei versi finali di *Leats*: *non sembreranno altro che nuvole in cielo / dove l'orizzonte sfuma; / o il verso assonnato di un uccello / tra le ombre che infittiscono*. È là che si comincia a vedere, nel buio: una volta svanita l'immagine, resterà solo «il nero eterno, la notte nera senza uscita»¹⁶.

20 21

- 1 Cfr. S. Beckett, *Watt* [1953], tr. it. di G. Frasca, Einaudi, Torino 1998.
- 2 Cfr. S. Beckett, *Com'è* [1961], tr. it. di F. Quadri, Einaudi, Torino, 1965.
- 3 G. Deleuze, *L'épuisé*, in S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Les Édition de Minuit, Paris, 1992, p. 97, tr. it. di G. Bompiani, *L'esausto*, Cronopio, Napoli 1999 [poi Nottetempo, Roma, 2015], pp. 20-21.
- 4 S. Beckett, *Lettera del 1937 ad Axel Kaun*, in Id., *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico* [ed. inglese a cura di R. Cohn], tr. it. e cura di A. Tagliaferri, Egea, Milano, 1991, p. 69.
- 5 G. Deleuze, *L'esausto*, cit., p. 22.
- 6 S. Beckett, *Pittori dell'impedimento* [1948], in Id., *Disiecta*, cit., pp. 191, 192 e 177.
- 7 G. Deleuze, *L'esausto*, cit., p. 23.
- 8 *Ibidem*, pp. 32 e 33.
- 9 *Ibidem*, p. 37 [tr. it. leggermente modificata].
- 10 *Ibidem*, p. 42.
- 11 *Ibidem*, p. 45.
- 12 *Ibidem*, p. 46.
- 13 Cfr. G. Deleuze, *Logique de la sensation* La différence, Paris, 1981; tr. it. di S. Verdicchio, *Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995 e, su questo testo, L. Fadini, *Figure nel tempo. A partire da Deleuze/Bacon*, OmbreCorte, Verona, 2003.
- 14 *Ibidem*, p. 120.
- 15 *Ibidem*, p. 123.
- 16 G. Deleuze, *L'esausto*, cit., p. 47.

SUONI
SUONI
SUONI
SUONI
SUONI
SUONI

yoğurt

collettivo blutwurst

cristina abati,
viola

marco baldini,
tromba

maurizio costantini,
contrabbasso

daniela fantechi,
fisarmonica, elettronica

luca giorgi,
sine waves, registratori a nastro

michele lanzini,
violoncello

edoardo ricci,
clarinetto basso

24

25

luisa santacesaria,
harmonium

artcarnet

a cura di carlo fei

bookdesign
alessandro gori.laboratorium mmxvi

redazione
anna lisa baroni, myrna galli, valentina rigotti

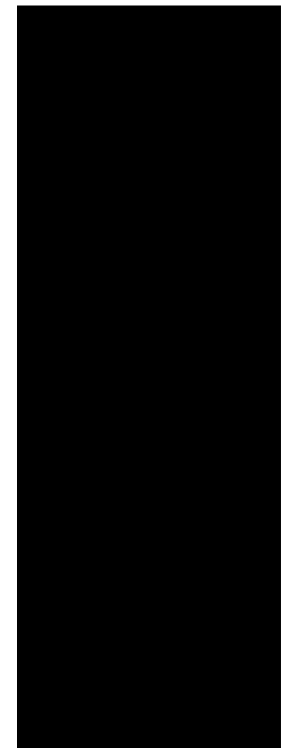
edito in occasione del convegno/mostra:

fine del possibile.
tra l'esauito e l'esautivo

Frittelli Arte Contemporanea/Gruppo Quinto Alto
12 novembre – 3 dicembre 2016

Frittelli Arte Contemporanea
via val di marina 15
firenze
tel. 055410153
www.frittelliarte.it

Gruppo Quinto Alto
quintoalto@gmail.com



**fine del
possibile.
tra
l'esausto e
l'esaustivo**

