



FEDERICO BELLINI

SUL PROBLEMA DEL PERSONAGGIO ALLA LUCE DEI *PERFORMANCE STUDIES*: UN'ESEMPLIFICAZIONE SU *THE UNNAMABLE* DI SAMUEL BECKETT E UNA PROSPETTIVA INTERSEMIOTICA

According to Michail Bachtin, the characters of a novel are always thought and perceived as 'others', that is, as bodies in principle external to both reader and writer. The concept of 'performance', when applied to the act of reading, shows the limitation of this theory as it deconstructs the relationship between otherness and identity. In Samuel Beckett's novel The Unnamable the main character cannot be considered as an 'other' in Bachtin's sense, and requires a different theory of character as an always changing 'becoming-other' in the process of reading. A similar dynamic interaction between the representation and the presence of the character can be eventually detected in the 'reverse trompe l'oeil' technique adopted by the young American artist Alexa Meade.

Delle varie sfide che l'affermarsi dei Performance Studies impone alla critica letteraria una delle più stimolanti è quella relativa al concetto di personaggio. La nozione di *performance*, infatti, nel momento in cui viene anche applicata al testo letterario e alla lettura, mette in crisi la comprensione classica del personaggio e ne impone una rielaborazione. Ci proponiamo qui di valutare come l'analisi dell'opera di Samuel Beckett offra l'occasione di sviluppare questo ripensamento del concetto.

Prendiamo in esame, come esempio particolarmente rappresentativo di teoria del personaggio, quella proposta da Bachtin nel suo *L'autore e l'eroe*. L'intera argomentazione del critico russo si regge sulla distinzione, di ascendenza fenomenologica, fra i concetti di 'corpo esteriore' e 'corpo interiore'. Il primo identifica il modo con cui il soggetto si relaziona al corpo altrui in quanto oggetto della sua sensibilità o della sua immaginazione, ed è sua principale caratteristica l'essere definito e conchiuso¹. Questo è vero tanto dal punto di vista spaziale – nel

¹ «Un momento particolare e estremamente importante della visione plastico-pittorica dell'uomo è l'esperienza vissuta dei confini esteriori che lo inglobano. Questo momento è indissolubilmente legato all'aspetto esteriore e solo astrattamente è separabile da esso. In quanto esprime il rapporto dell'uomo esteriore col mondo esteriore che lo ingloba, il momento della delimitazione dell'uomo nel mondo. Questo confine esteriore è vissuto in modo sostanzialmente



senso del poter essere circoscritto da una linea o una superficie che ne rappresenta il 'contorno' – che temporale – in quanto si può seguire il tragitto che lo conduce dalla nascita alla morte, e lo si può organizzare in una narrazione lineare che costituisce la traccia dell'altrui 'destino'. Dall'altra parte, il 'corpo interno' indica la percezione interiore del corpo proprio, del quale non è dato apprendere esteticamente il contorno fisico² – se non attraverso un'astrazione o una mediazione, come guardandosi allo specchio –, né i limiti temporali – dimostrandosi per principio impossibile l'esperienza del proprio nascere e morire. Rispetto ad esso il mondo non è più ciò che rimane al di fuori del contorno, ma piuttosto ciò che si estende verso un 'orizzonte', e l'esperienza della temporalità non si organizza al ritmo scandito dal destino, ma nella forma di un'apertura all'inatteso.

In sintesi, «il mio corpo è, sostanzialmente, un corpo interiore, il corpo dell'altro è, sostanzialmente, un corpo esteriore»³. Se quest'ultimo è il modo di manifestarsi della vita sotto la categoria dell'altro, il corpo interiore identifica il modo in cui viene intuita la vitalità propria; questi due modi d'essere della corporalità, sebbene si presuppongano a vicenda, sono per principio incompatibili, e la mediazione fra essi è inevitabilmente imperfetta. La profondità nascosta nel corpo altrui rimane sempre inaccessibile, e il proprio corpo non si lascia mai percepire del tutto come cosa fra le cose.

All'interno di questa fenomenologia della corporeità trova spazio anche quel particolare caso di 'corpo finzionale' che è il personaggio, che è ovviamente qualificato in primo luogo come 'corpo esterno'. Secondo Bachtin infatti la sostanza del personaggio si presenta sempre come altrui, essenzialmente 'altro', e questo sia rispetto all'autore che rispetto al lettore⁴. Solo se si accetta questa premessa è possibile la comprensione estetica dell'oggetto-personaggio la quale, come tiene a

diverso nell'autocoscienza, cioè rispetto a se stessi, di quanto non lo sia rispetto a un altro essere». (M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2006, p. 33).

² «Io non posso vivere convincentemente tutto me stesso in quanto imprigionato in un oggetto esternamente limitato, interamente visibile e tangibile, coincidendo completamente con esso, ma non posso rappresentarmi diversamente l'altro». (M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2006, p. 36).

³ M. BACHTIN, Op. Cit., p. 43.

⁴ In questo contesto le due funzioni, quella dell'autore e quella del fruitore, possono essere equiparate, in quanto per Bachtin è fondamentale identica la loro posizione di fronte all'oggetto estetico. «[...] L'autore crea, ma vede la propria opera soltanto nell'oggetto cui egli dà forma, cioè, della creazione vede soltanto il prodotto in fieri e non il processo interiore psicologicamente determinato» (M. BACHTIN, cit. p. 7), e quindi, come il lettore, non gode di una apprensione sintetica della totalità dell'opera che alla fine del processo di lettura-scrittura.



precisare l'autore in polemica con i teorici dell'*Einfühlung*, non può essere ridotta a una semplice comprensione empatica, la quale annullando la distanza fra fruitore e contenuto lascia in ombra la mediazione fra i due consentita dall'aspetto formale dell'oggetto estetico. È invece grazie alla differenza di principio che intercorre fra l'io del fruitore e l'alterità del personaggio che questo può essere modellato come oggetto specifico collocabile in una profondità valoriale che rappresenta il piano di riferimento imprescindibile dell'estetica bachtiniana. L'alterità diventa la condizione di possibilità della formulazione di un giudizio sulla condotta del personaggio. Solo in modo derivato e riflesso, e solo grazie al confronto con l'alterità si apprende il concetto della propria identità e si può quindi giudicare la propria condotta personale.

Questo modo di pensare il personaggio come essenzialmente 'altro', sebbene estremamente produttivo in certi contesti, entra inevitabilmente in crisi con l'entrata in scena dei concetti di *performer* e di *performance*. In un approccio che interroghi questa dimensione dell'evento estetico, infatti, la triade autore-personaggio-pubblico viene decostruita e il confine fra identità e alterità viene articolato in modo del tutto diverso. Nel caso della *performance* non siamo più di fronte allo spostarsi di oggetti conclusi sull'intramato di una *fabula*, ma nel centro di un evento unitario costituito da forze convergenti che provengono sia dal palco che dal pubblico⁵. Se questo è evidente nel caso delle *performance arts* vere e proprie, è nondimeno vero che, alla luce delle esperienze estreme della metanarrativa già del primo Novecento (Gide e Unamuno fra tutti), dell'attenzione rivolta alla lettura come atto performativo⁶, nonché dell'ormai avvenuta e sedimentata crisi di un'idea di

⁵ A dire il vero già Bachtin aveva in parte anticipato questa problematica nei suoi pochi accenni al teatro (cit., p. 57), ma è questa stessa marginalità del suo interesse per le arti performative a dimostrare una certa difficoltà nel farle spazio all'interno del suo sistema. Forse gli spunti più interessanti per un approccio *performance oriented* possono piuttosto essere colti nell'opera sul Rabelais e il carnevalesco, laddove si rappresenta la sublimazione del soggetto e del suo corpo a un grado superiore dell'essere, rappresentato dal suo fondersi alla dimensione collettiva della società e alla temporalità ciclica della natura. Tuttavia è importante sottolineare come questa dimensione venga caratterizzata proprio in opposizione al teatro. «[...] carnival does not know footlights, in the same sense that it does not acknowledge any distinction between actors and spectators. Footlights would destroy a carnival, as the absence of footlights would destroy a theatrical performance. Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside it». (M. BACHTIN, *Rabelais and his World*, Indiana University Press, Bloomington 1984, p. 7). Per quanto riguarda invece la specifica distinzione fra la concezione della dialogicità in Bachtin e le forme del dialogo drammatico cfr, Marvin Carlson, *Theater and Dialogism in «Critical Theory and Performance»* edit. by Reinelt and Roach, University of Michigan Press, Ann Arbor 1992.

⁶ Per una stimolante applicazione del concetto di scrittore come *performer* riferito proprio a Beckett si veda Carboni 2007, pp. 167 e segg.



soggetto di ascendenza neokantiana sulla quale ancora si fondava indirettamente la teoria bachtiniana, anche nel campo della narrativa il concetto di personaggio deve riadattarsi a una mutata meccanica del rapporto fra identità e alterità.

Samuel Beckett è stato fra coloro che hanno saputo porre nel modo più radicale questo problema, sia nell'ambito della sua produzione teatrale che in quella narrativa.

In certa misura è lecito interpretare la sua intera parabola di scrittore - e in modo particolare dalla *Trilogy* in poi - come la ricerca di modalità alternative per pensare e creare il personaggio. Il modo di procedere di Beckett in questa direzione è improntato a una progressiva semplificazione, a un impoverimento sistematico dell'oggetto-personaggio, che viene attaccato con passione chirurgica e privato di ogni aspetto inessenziale e superfluo, al fine di ridurlo alle sue pure condizioni di esistenza. Scavando via la massa accessoria Beckett scopre la struttura macchinica che vi soggiace, gli ingranaggi e le leve che sostengono e muovono, e mette alla prova quali di essi siano essenziali. I suoi personaggi vengono allora gradualmente privati della parola, della capacità di movimento - o quantomeno di movimento teleologicamente orientato (si pensi al moto spiraliforme che appare in *Molloy* e *Malone Dies* e all'interramento di Winne in *Happy Days*) -, della capacità di pensare razionalmente, e addirittura di un corpo definito o 'completo', come nel noto caso estremo di Mouth in *Not I*.

In Beckett, tuttavia, tale impoverimento dei personaggi non giunge mai - come sarà invece, per esempio, in Robbe-Grillet - a un tentativo di eliminazione degli stessi, ma al contrario ne fa il fulcro stesso delle opere e del processo creativo. Sottolineare come questi personaggi siano frammentati, a brandelli, non può dunque essere che il solo passo iniziale dell'analisi, che si deve poi chiedere come nonostante questo apparente avvilitamento essi possano ancora essere lì di fronte a noi, e come sia proprio questa povertà di mezzi a consentire la loro inedita intensità. Nel suo stimolante saggio su Beckett, Badiou ha messo chiaramente in luce questo aspetto, ritrovando nei personaggi beckettiani le forme prime di una comprensione dell'umano che proprio dall'esiguità dei propri elementi trae la sua radicalità.

Ce 'personnage', dont le nom propre même est effacé ou indécis, et qui est au comble du dénuement, a bien plutôt réussi à perdre toutes les ornements secondaires, toutes les possessions douteuses, qui l'auraient détourné de ce qu'il a pour destin d'expérimenter, et qui touché à l'humanité générique, dont les fonctions essentielles



sont: aller, être et dire.⁷

Questa citazione, che in vario grado può applicarsi a tutti i personaggi beckettiani, si riferisce in realtà al protagonista di *The Unnamable*, ultimo romanzo della celebre trilogia beckettiana e probabilmente uno dei testi più intensi e complessi che il nostro autore abbia mai concepito. Nelle due opere che la precedono – *Molloy* e *Malone Dies* – Beckett sembra essersi posto l'obiettivo di rappresentare le potenzialità delle prime due *fonctions essentielles*, rispettivamente 'andare' e 'essere', che secondo il filosofo francese sono proprie dell' «humanité générique». Tale processo di indagine del potenziale umano, che lo spinge là dove esso è insieme più e meno di sé stesso, si risolve in un sistematico esaurimento delle possibilità di queste funzioni⁸. Così in *Molloy* il suo personaggio attraversa tutta una serie di geografie, di traiettorie, di modi di spostamento, nel segno di un moto a spirale sempre più prossimo al punto centrale di stasi. Proprio da tale luogo, rappresentato dal suo letto, Malone, il protagonista del secondo romanzo, prosegue registrando le oscillazioni al confine fra essere e non essere, fra essere reale e essere fittizio, fra vivere e morire. Con *The Unnamable* la scrittura beckettiana affronta la prova più ardua: esaurire il possibile del *dire*, costringendo il linguaggio a volgersi contro se stesso e a tornare alle proprie condizioni di possibilità, verso uno stadio che precede la geografia degli spostamenti e la storia del divenire.

Tale compito è affidato a un personaggio – l'Innominabile del titolo – che costituisce il personaggio beckettiano per eccellenza, in quanto risultato conseguente delle esperienze precedenti e riferimento inevitabile per quelle future. Nel tentativo di valutare i personaggi di Beckett ci volgiamo allora a quest'opera, e in particolare al suo *incipit*, come accade spesso nei testi del nostro autore, mette in campo sin dalle prime righe tutti gli elementi dai quali il resto del testo deriverà⁹.

Where now? Who now? When now? Unquestioning. I, say I. Unbelieving. Questions, hypotheses, call them that. Keep going, going on, call that going, call that on. Can it be that one day, of it goes on, that one day I simply stayed in, in where instead of going

⁷ A. BADIOU, *L'incroyable Desir*, Hachette, Paris 1995, p. 22.

⁸ La definizione del procedere artistico beckettiano nel segno dell'esaurimento di ogni possibilità offerta dal suo oggetto e dalle sue forze, cui si rifà lo stesso Badiou, deriva dal celebre saggio deleuziano dedicato a Beckett, G. DELEUZE, *L'esauito*, Cronopio, Milano, 2005.

⁹ Per un'interessante analisi di questo aspetto delle opere beckettiane messo in relazione con l'arte concettuale americana, si veda CASANOVA, *Samuel Beckett. Anatomy of a Literary Revolution*, Verson, London, 2006.



out, in the old way, out to spend day and night as far away as possible, it wasn't far.
Perhaps that is how it began.¹⁰

Il personaggio non viene qui costruito pezzo per pezzo in funzione dei suggerimenti espliciti o impliciti proposti dal testo al lettore, ma entra in scena di sorpresa, come alle nostre spalle: esso si presenta non tanto come un oggetto quanto come una possibilità aperta dall'azione stessa della scrittura e della lettura.

Le tre domande che scandiscono l'inizio segnalano il luogo e il tempo di questa possibilità, il *setting* in cui l'evento del personaggio sta per avere luogo. «I, say I»: il personaggio entra sulla scena vuota delle sue possibilità *ex abrupto*, come oggetto indefinito ma che si vuole allo stesso tempo generico e specifico al massimo grado, come sospeso fra il quantificatore esistenziale e quello universale. L'*I* esiste, ma è tale da poter essere un 'io' qualunque, in qualunque luogo e tempo. La formula con cui si presenta, «I, say I», mostra come questo oggetto ancora tutto da definire ma già presente nella sua pienezza sia fondato su una frattura, quella fra il piano dell'essere e quello del dire o, per usare il lessico lacaniano, fra il soggetto dell'enunciato – *I* -, e il soggetto dell'enunciazione – (*Say*) *I*. Il movimento retroattivo col quale viene contemporaneamente dato un soggetto e una risposta alle domande iniziali, divarica questa frattura e vi trova lo spazio vuoto nel quale il personaggio resterà sospeso per tutto il corso della lettura. Esso è come colto al suo stato nascente, e mantenuto in tale condizione liminale dal processo stesso della scrittura.

È in quanto recluso in questa fase che precede la vera e propria identificazione che il protagonista non può ritrovarsi in alcun nome ed è costretto a restare l'Innominabile. Tuttavia questo non avviene perché rifugga la denominazione, in quanto contraddittorio o polimorfo, ma perché si pone come ciò che precede la denominazione in quanto sua condizione e ne rappresenta allora la pura potenzialità; l'innominabile è allora anche 'supernominabile': ciò che si può dire con molti nomi in quanto fondamento allo stesso tempo della loro possibilità e della loro inefficacia.

Così la matrice discorsiva che è il personaggio, niente più di una «big talking ball»¹¹, crea intorno a sé l'intera opera attraverso la serie delle sue reincarnazioni in cui si dà forma per poi tornare sempre di nuovo all'originaria nudità. L'impossibilità di identificarsi in modo definito e definitivo è sancita dalla misteriosa figura del Master: esso rappresenta il dubbio che coglie il personaggio di non essere veramente

¹⁰ S. BECKETT, *Trilogy*, Calder Publications, London, 1994, cit. p. 298.

¹¹ Ivi, cit. p. 307.



se stesso e di parlare unicamente per procura, come un semplice imbuto per le parole suggeritegli. Esso sembra quindi in parte – ma mai con certezza – sovrapporsi rispetto al personaggio al ruolo dello scrittore o del lettore che ‘fanno vivere’ il personaggio delle sue e delle loro parole. Illuminando attraverso questa figura il modo in cui lettura e scrittura hanno parte dell’ontologia stessa del personaggio, Beckett giunge a tematizzare l’aspetto genuinamente performativo della costituzione dei suoi personaggi.

Possiamo a questo punto riprendere la teoria di Bachtin per mostrare come l’Innominabile, in quanto personaggio, non possa in essa trovare alcuna cornice in cui collocarsi. Questo nuovo oggetto che è il personaggio beckettiano non si presta infatti ad esser incluso sotto la categoria di ‘altro’ così come la delinea il pensatore russo. Come abbiamo detto, perché questo sia possibile si dovrebbe poterne tracciare il contorno e inserire le avventure della sua esistenza in una traiettoria coerente, un destino. Ma Innominabile rifugge ogni forma di chiusura: come confinare a un luogo e una forma specifica questa pura matrice di discorso, che si traveste di volta in volta di apparenze contraddittorie? Le varie forme che esso assume, infatti, non sono il frutto di un’evoluzione organica, una metamorfosi, ma si contrappongono fra loro impedendo una sintesi. Se queste sono delle maschere, sono delle maschere dietro alle quali non si cela alcun volto. Ogniqualvolta una di esse cade, ciò che appare non è che la possibilità di un volto, lo spazio che potrebbe occupare. Non si può tracciare intorno a un tale personaggio alcun contorno, perché esso non è mai del tutto lì dove sta la sua immagine, che non può allora che fluttuare e dissolversi di continuo.

Lo stesso ragionamento vale per l’impossibilità di ricucire la storia del personaggio dalla nascita alla morte attraverso una catena di avventure ordinata da nessi conseguenti. Come abbiamo visto l’Innominabile viene alla luce senza una nascita vera e propria, ma solo come l’attivazione della possibilità di parlare dicendo «I», e allo stesso modo la sua fine non è una morte ma l’arbitraria imposizione di un silenzio irredento¹². Allo stesso modo le storie che separano questi due estremi e

¹² Allo stesso modo, Gabriele Frasca mostrava come i tre protagonisti dei primi romanzi di Beckett – Belacqua, Murphy e Watt – siano accomunati dal modo in cui la scena della loro morte sopravviva alla loro scomparsa «come se la realtà, fra spinte e contropunte, avesse il compito di colmare il vuoto esistenziale di un annichilimento sulla base di rinnovati equilibri. La voce narrante – presenzialista nel respingere i personaggi in una terza persona per la quale essi restano “inesplicabili” -, garante della percezioni in grado delle quali essi possono essere, non cessa di percepire lì dove i personaggi cessano. [...] Nel momento della morte – o della scomparsa comunque - del personaggio, la voce che dice *egli* se ne distacca, si potrebbe dire come l’anima dal corpo» (Frasca p. 81). In tale scollamento fra il vuoto localizzato che resta del personaggio e la disincarnata voce narrante che insiste a rappresentare l’involucro di questo vuoto si



mediante le quali la voce si racconta non costituiscono il fondamento di un'identità attraverso il racconto della propria storia, ma formano un mosaico di tessere contraddittorie, cementate dallo stesso collante ma non sintetizzabili in un disegno trascendente.

Consegue da questo la totale impossibilità di valutare questi personaggi rispetto a un qualsivoglia orizzonte valoriale, cosa che come avevamo notato è fondamentale in Bachtin. Per quanto le varie reincarnazioni del personaggio siano tali da suscitare compassione e pietà – come nel caso dell'uomo mutilato letteralmente piantato in un vaso –, o al contrario avversione e disgusto – il disinteresse per la propria famiglia sterminata del botulino –, questi sentimenti non giungono mai a maturare in un vero e proprio giudizio. Lo rende impossibile il fatto che il soggetto di queste storie non si lascia mai mettere realmente a fuoco, ma è troppo sfuggente e instabile¹³.

Il personaggio beckettiano non si lascia mai cogliere sotto la categoria dell'altro perché viene colto in un continuo 'divenire-altro', divenire-altro dall'autore e dal lettore, dal testo che abita e da se stesso. Come ha affermato Deleuze, che ebbe con l'opera beckettiana un intenso confronto, essi «si trovano in uno stato di continua evoluzione, sempre a metà di un cammino, già in viaggio»¹⁴. In quanto divenire-altro il personaggio, pur non perdendo che l'inessenziale della sua consistenza, diventa il dispiegamento ininterrotto del piano della narrazione, cui scrittore e lettore partecipano come orizzonte del testo stesso, come confine indefinito che determina lo spazio nel quale l'evento della narrazione può avere luogo. Al posto del nome, che indica il principio dell'individuazione dell'altro, l'indice della sua localizzazione nel mondo dell'umano, viene qui portato in primo piano il processo, l'aspetto verbale e infinitivo – per riprendere la terminologia deleuziana – dell'essere. Divenire-altro è pensare l'individuo come continuo processo di differenziazione da se stesso nel fluire del tempo. Se il personaggio come altro può essere metaforizzato come un contenitore dal volume definito e riempito di tutte le informazioni fornite dal testo, il personaggio come divenire-altro non è che un punto, vuoto ma

anticipa la frattura fra Master-suggeritore e personaggio che si realizzerà, nella *Trilogy* con il passaggio alla narrazione in prima persona.

¹³ Forse è per questo che uno dei temi principali di quest'opera e in generale della produzione beckettiana è quello del peccato originale, quella colpa che ciascuno deve scontare per il semplice fatto di essere nato, e che si trascina dietro cercando di capire dove trovare redenzione. Se questa non viene mai trovata, è proprio perché ciò che manca è il battesimo, che nel dare un nome dona un'identità, e legittimi così allo stesso tempo il giudizio e il perdono.

¹⁴ G. DELEUZE, C. PARNET, *Conversazioni*, Ombra Corte, Bologna 2006, p. 36.



determinato, intorno al quale si addensano linee di forza, fasci di informazioni in movimento prodotti dal confronto del lettore reale con la pagina scritta.

Il modo con cui Beckett ha smontato la concezione classica per creare i suoi personaggi minimali può forse essere confrontato fruttuosamente anche con certi fenomeni analoghi nel campo della arti visive¹⁵. Pensiamo ad una particolare evoluzione della ritrattistica contemporanea portata avanti da una giovane artista americana, Alexa Meade¹⁶, che sostiene esplicitamente l'importanza per sua opera del magistero beckettiano¹⁷. L'artista in questione produce dei lavori che propongono un'originale combinazione di *body painting*, ritrattistica, scultura e installazione. La sua tecnica consiste nel dipingere direttamente sulla superficie degli oggetti e delle persone il loro ritratto creando così delle installazioni che vengono poi fotografate o, in alcuni casi, videoregistrate. Con un effetto da lei definito giustamente *reverse trompe-l'oeil*, sembra di trovarsi di fronte a dei dipinti su tela, e solo a fatica si scopre che si tratta invece di oggetti e persone tridimensionali. Nel caso delle riproduzioni



¹⁵ Per l'influenza di Beckett sull'arte e sull'estetica contemporanea si vedano in particolare i lavori di Derval Tubridy.

¹⁶ Per una galleria delle opere dell'artista, oltre a quelle qui incluse, si veda il sito internet ufficiale: www.alexameade.com.

¹⁷ Non si tratta qui certamente di mettere i due autori sullo stesso piano, quanto piuttosto di valutare la possibilità di applicazione di un concetto a un ambito distinto da quello in cui è nato.



fotografiche l'unico indizio che denuncia come si tratti di persone in carne ed ossa sono gli occhi, che ovviamente rimangono non dipinti.



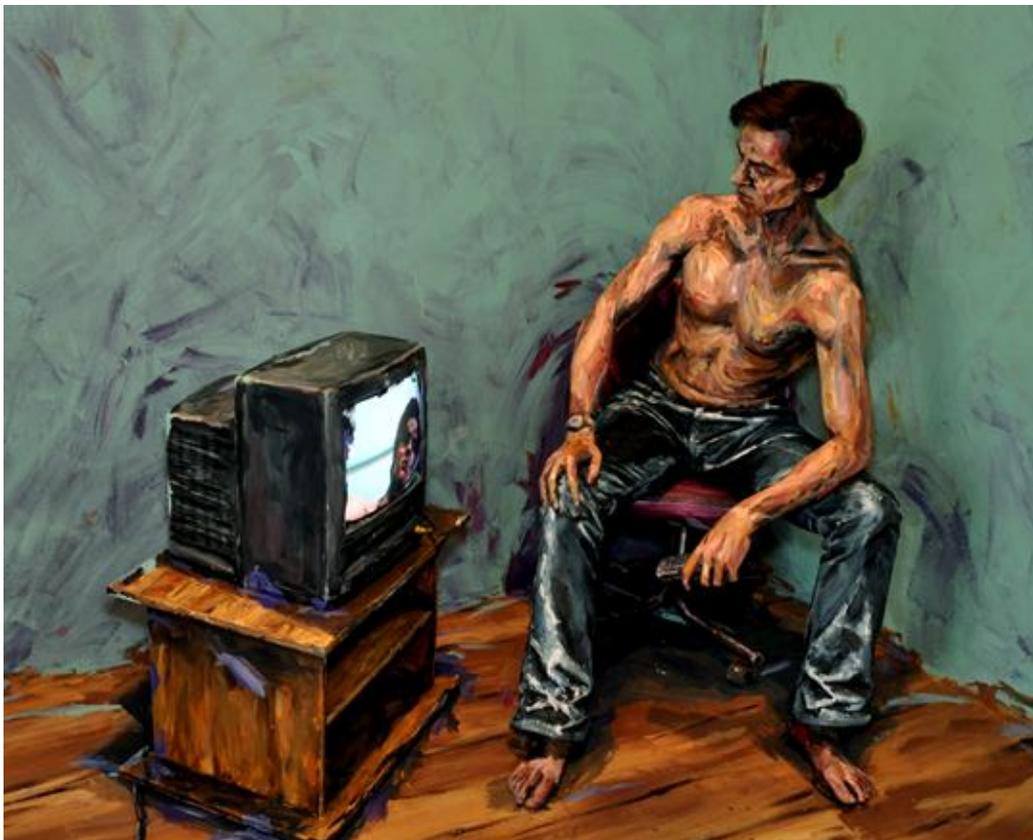
Se generalmente nel dipinto è la cornice a marcare la distinzione fra il piano della realtà e quello della riproduzione¹⁸, in questo caso è come se la cornice fosse stata introiettata e concentrata negli occhi delle persone ritratte. L'effetto diventa ancora più forte quando si è di fronte all'installazione: cosa sto guardando? L'originale o la copia? La sensazione di spaesamento viene provata in eguale misura dal soggetto del ritratto, come afferma una delle persone che vi si sono sottoposte in un'intervista. Il soggetto che viene ritratto infatti è collocato in una situazione paradossale in cui è contemporaneamente guardone ed esibizionista. Un guardone imbarazzato, che da

¹⁸ C'è una certa affinità fra questo aspetto e quella che S. Zizek afferma essere la proprietà essenziale delle opere pittoriche moderniste, ovvero la presenza di un doppio 'incorniciamento', che replicando su se stessa questa funzione di delimitazione fra oggetto incorniciato e mondo, crea un 'intercapedine' che complica e antani rende instabile la relazione fra i due livelli. Cfr. S. ZIZEK, *The Parallax View*, MIT University Press, Cambridge, p. 27.



dietro gli occhi della statua che esso è in quel momento può osservare solo indirettamente le reazioni del pubblico di fronte a uno spettacolo cui non gli è concesso attingere; esibizionista frustrato perché gli occhi altrui non fanno che scivolare su una superficie che non è propriamente la sua pelle.

Il problema che un tale tipo di opera indaga è quale sia il luogo dell'opera e del personaggio che essa ritrae. Dove si colloca l'oggetto estetico personaggio? Esso non è né puramente sulla superficie colorata, né nel corpo che si offre come supporto di essa, ma nella tensione che si instaura fra questi due piani divergenti, nello scarto fra essi. Questo scarto non localizzabile fra due superfici localizzate, lo scarto fra l'oggetto visto e l'oggetto che si fa vedere che queste opere mettono in mostra, è simmetrico a quello fra soggetto del dire e dell'essere di cui dicevamo a proposito di Beckett. Come quello rinviava a un personaggio sempre prossimo a venire ma mai presente, questo rimanda costantemente a un oltre che partecipa dell'opera come i riflessi di luce partecipano del colore, a una verità del soggetto ritratto che fluttua sempre incompiuta nel rapporto fra l'oggetto artistico e lo spettatore.





Nella scarto fra la superficie del volto dipinto e gli occhi ‘veri’ si riproduce la tensione che impedisce che l’oggetto che abbiamo di fronte si lasci cogliere come ‘altro’, ed è sotto questo aspetto che si può percepire l’affinità fra queste opere e *The Unnamable*.

Non si può più rinchiudere il personaggio rappresentato in un contorno, perché lo sfondo in cui è collocato partecipa della stessa sua dimensione, mentre gli occhi rappresentano un’intensità interna che apre su un livello che, pur non facendo parte dell’opera, vi prende parte come sua condizione di possibilità.



A maggior ragione il fatto che in genere l’opera venga compiuta a galleria aperta e che questa operazione venga registrata mediante fotografie e filmati, mette in primo piano come il divenire-personaggio del soggetto ritratto sia un atto performativo



compiuto grazie all'apporto dell'artista, che gli dona una temporanea e inconciliabile doppia presenza, come se stesso e come dipinto.

Anche in questo caso come per Beckett la messa in luce dell'aspetto processuale dell'oggetto estetico non conduce alla dispersione dell'identità e alla conseguente scomparsa del personaggio, ma sembra muoversi invece verso un sempre più essenziale tentativo di ripensarlo.