

Tempo e percezione in *The Body Artist* di Don DeLillo e *Ghost Trio* di Samuel Beckett

Daide Barbuscia

Università di Firenze (<barbusciadavide@hotmail.com>)

Abstract

This essay provides a critical analysis of Don DeLillo's novel *The Body Artist* and Samuel Beckett's work for television *Ghost Trio*. In particular it analyses the representation of time and its perception in both these works, highlighting some shared aesthetic modalities such as their attempt to depict duration through a poetics of slow motion. The essay also foregrounds how both these works give narrative form to Merleau-Ponty's understanding of 'time as its perception'.

Keywords: Beckett, DeLillo, Merleau-Ponty, perception, time

cher instant je te vois
dans ce rideau de brume qui recule
où je n'aurais plus à fouler ces longs seuils mouvants
et vivrai le temps d'une porte
qui s'ouvre et se referme.

S. Beckett, *Poèmes suivi de mirlitonnades*, 1948

1. Introduzione

The Body Artist (2001), di Don DeLillo, si apre con la frase: «Time seems to pass»¹. E appunto il tempo è il vero protagonista di questo romanzo, il più breve dei quattordici sinora scritti dall'autore americano. La frase iniziale, tramite l'uso del verbo «seems», sta ad indicare l'ambiguità di uno scorrere *apparente*, indica, in breve, l'inestricabile connessione fra il tempo e la sua percezione.

Colpisce immediatamente il fatto che un autore come Don DeLillo, i cui precedenti lavori non seguivano affatto la direzione di una prosa scarna ed essenziale, ma al contrario, considerata anche la varietà di argomenti e tematiche trattate, dimostravano una tendenza onnivora ed inglobante, affronti un

argomento così vasto ed inafferrabile in un romanzo di appena un centinaio di pagine. Ciò è dovuto, in parte, a un'inversione di rotta nel percorso estetico dello scrittore statunitense, a una tendenza alla diminuzione (al *meno*), sulle orme di una poetica della *lessness* di stampo beckettiano. D'altro canto, però, questa drastica riduzione nella lunghezza della prosa delilliana va connessa, paradossalmente, proprio all'argomento trattato nel romanzo, così denso di temi e riflessioni già diffusamente presenti nei precedenti lavori, ma qui proposti attraverso l'uso di una prosa più concentrata ed intimista. DeLillo in questo romanzo non colloca *nel* tempo una storia, non sviluppa *nel* tempo una trama, ma scava senza riserve nell'ambiguità del tempo narrativo, fatto di un prima e di un dopo, fino a smascherarne la convenzionalità, fino a far scoprire e sentire alla protagonista, ma anche a noi lettori, l'arbitrarietà delle categorie temporali, la loro assurda necessità.

The Body Artist è stato definito «a book whose beauty and power can seem obscured by its deliberately glacial pace, its intentionally gnomic dialogue, its austere refusal to offer the easy pleasures of narrative»², e difatti la scrittura austera ed essenziale di questo testo – che a tratti sembra quasi procedere per aforismi – rivela a livello formale la densità dell'argomento trattato, il suo essere, insomma, una riflessione non sul tempo che passa, ma sul tempo che è, che si manifesta anche nella durata di un singolo istante, in attimi di estrema lucidità, vere e proprie epifanie come quella con cui il romanzo si apre:

Time seems to pass. The world happens, unrolling into moments, and you stop to glance at a spider pressed to its web. There is a quickness of light and a sense of things outlined precisely and streaks of running luster on the bay. You know more surely who you are on a strong bright day after a storm when the smallest falling leaf is stabbed with self-awareness. The wind makes a sound in the pines and the world comes into being, irreversibly, and the spider rides the wind-swayed web. (BA, 7)

In *The Body Artist* DeLillo focalizza sulla percezione del tempo le sue oramai mature capacità di romanziere, sovraccaricando questo breve testo di ciò che Cornel Bonca definisce «those things in the novel – the form itself, not just this particular instance of it – which test rather than assume our received notions of being, time, and death»³. Rallentando il ritmo della sua prosa, riducendone radicalmente l'ampiezza a vantaggio di una scrittura microscopica, puntigliosa, volta a vivisezionare anche il più apparentemente insignificante segmento di realtà, DeLillo porta a compimento in questo romanzo quella che, in un'intervista del 1988, definiva la vera rivoluzione estetica del cinema nel secolo scorso, ossia la nuova possibilità «to fracture reality»⁴, la capacità di trovare «mystery in commonplace moments»⁵.

Nella stessa intervista, parlando di *White Noise* (1985), DeLillo dice di aver cercato di esprimervi:

[...] a kind of radiance in dailiness. Sometimes this radiance can be almost frightening. Other times it can be almost holy or sacred. Is it really there? Well, yes. [...] But there is something there that we tend to miss. [...] I think that's something that has been in the background of my work: a sense of something extraordinary hovering just beyond our touch and just beyond our vision. [...] I think it is something we all feel, something we almost never talk about, something that is *almost* there. I tried to relate it in *White Noise* to this other sense of transcendence that lies just beyond our touch. This extraordinary wonder of things is somehow related to the extraordinary dread, to the death fear we try to keep beneath the surface of our perceptions.⁶

Questa attenzione ai significati nascosti nella vita quotidiana, a una sorta di aura del prosaico e dell'ordinario, è al centro della riflessione sul tempo anche in *The Body Artist*. Se però in *White Noise* dietro la «radiance in dailiness» si nasconde la paura della morte del protagonista Jack Gladney (e di sua moglie Babette), se il sacro del quotidiano fa da contrappunto alle correnti sotterranee di paura e spaesamento di una famiglia media americana apparentemente priva di preoccupazioni, in *The Body Artist* invece la paura della morte non è ciò che si tende a tenere nascosto sotto la superficie delle percezioni dei protagonisti, ma è dalla morte, da un lutto, che prende vita il romanzo. Con *The Body Artist* insomma ciò che sembra fare da sfondo a tutte le opere delilliane, quel qualcosa che c'è ma che è «*almost there*», e che generalmente «we tend to miss», diventa il centro, ne costituisce la trama, la struttura, è il romanzo stesso nella sua totalità.

In *The Body Artist*, in altre parole, la presenza obliqua di una consapevolezza del mondo, e del sé, che caratterizzava i protagonisti delle opere precedenti, deborda nell'elaborazione del lutto da parte della protagonista, nel suo lavoro sul tempo, oltre che nel tempo. Insomma l'obiettivo di DeLillo è proprio quello di fratturare la realtà, scomporla, fino a scavare in ogni minimo gesto, in ogni minimo respiro, fino ad arrivare a scoprire il segreto di ogni istante, fino a far sentire alla protagonista, nelle tre parole che chiudono il romanzo, «*who she was*»⁷.

The Body Artist segna una svolta nel percorso dell'opera di DeLillo, ponendosi in qualche modo oltre il limite della morte, sempre presente come una minacciosa presenza in tutte le opere precedenti. Dunque in *The Body Artist* la fine diventa per DeLillo l'inizio di nuove possibilità, e questo vale sia per la protagonista, sia in un senso più ampio, per le possibilità della narrativa. È proprio scavando nel limite della fine, nella sua elaborazione, che DeLillo riesce a far baluginare la possibilità di nuovi inizi, di nuovi compiti per la letteratura della nostra epoca, e la possibilità di un nuovo modo di intendere il tempo.

La percezione della fine, dello scorrere inesorabile del tempo verso un punto morto, verso la sua consumazione, e allo stesso tempo la percezione di una fine che tarda ad arrivare e la cui esistenza stessa rappresenta l'inizio di un lavoro all'interno dei margini, dei limiti, oltre che sui margini e sui limiti, non può non richiamare all'attenzione l'eredità estetica che Beckett ha lasciato

nella letteratura contemporanea. Basta pensare alle parole di Clov con cui si apre *Endgame* (1957), «Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished»⁸, ed inoltre, verso la fine del dramma, alla sua frase «Good, it'll never end, I'll never go»⁹, per capire che l'opera di Beckett si dispiega nel sottile ed impercettibile spazio e tempo che sta tra una fine e l'altra, o meglio tra gli infiniti livelli di percezione di una fine che viene percepita appunto come eterno deferimento.

La trilogia beckettiana si chiude con la celebre frase, in *The Unnamable* (1953), «I can't go on, I'll go on»¹⁰, e questa evidente contraddizione rappresenta due tendenze estetiche complementari nell'opera dell'autore irlandese: da un lato la tendenza verso la diminuzione, la consumazione, dall'altro lato la tendenza a persistere, a durare nel tempo (Gilles Deleuze sintetizzerà nella parola «épuisement»¹¹ la complementarità di queste due direzioni apparentemente opposte). Come suggerisce Peter Boxall, il narratore di *The Unnamable* nell'ultima frase del romanzo:

[...] gives concise expression to one of Beckett's fundamental contradictions, but he also suggests that these opposing forces in Beckett conspire with one another, that the very quality of passing time in Beckett's writing is determined by an uncanny collaboration between persistence and termination. [...] Throughout the novels of the trilogy, there is a persistent confusion between beginning and ending, as if this is the medium in which Beckett's writing comes into being, rather than a disabling destination that is reached by the narrator of *The Unnamable*.¹²

In altre parole nell'unione di fine e inizio, nella loro paradossale sinonimia nella poetica beckettiana, si esprime una concezione della temporalità rintracciabile anche in *The Body Artist* di DeLillo, seppur indirettamente e con sottili quanto significative sfumature.

Non c'è mai un'ultima parola in Beckett, ma al contrario puntualmente ogni «last» è seguito da un «again»¹³, ogni fine è seguita da un altro inizio, ogni limite sorpassato dalla persistenza della durata. Nel brevissimo racconto *Still* (parola che appunto racchiude in sé immobilità e continuità), è proprio questa persistenza in ciò che sembra finito che viene rappresentata, è il tremolio dell'immobile, la durata della fine, verso un «less» che, considerato impossibile, invece continua ad esserci rappresentando una diminuzione che è allo stesso tempo, e paradossalmente, allargamento, persistenza:

Quite still again then all quite quiet apparently till eyes open again while still light though less. [...] Quite still again [...] though actually close inspection not still at all but trembling all over. Close inspection namely detail by detail all over to add up finally to this whole not still at all but trembling all over. But casually in this failing light impression dead still even the hands clearly trembling and the breast faint rise and fall. [...] staring out at nothing just failing light quite still till quite dark though of course no such thing just less light still when less did not seem possible. Quite

still then all this time eyes open when discovered then closed then opened and closed again no other movement any kind though of course not still at all [...].¹⁴

Anche l'immobile, ciò che sembra finito, dopo una «close inspection» si scopre essere tutt'altro che immobile, ma vivo, in movimento, anche se si tratta di «faint stirrings»¹⁵, in una luce crepuscolare («failing light»), sempre sul punto di spegnersi definitivamente.

In *Ghost Trio*, opera scritta per la televisione, pubblicata nel 1976 e mandata in onda per la prima volta sul secondo canale della BBC nel 1977, viene espressa visivamente l'immobilità e la persistenza del tempo beckettiano. Attraverso movimenti ripetuti più e più volte, con piccolissime variazioni, viene messa in scena la poetica dello *stirring still*: Beckett in sostanza rappresenta attraverso la ripetizione di gesti e inquadrature, e la ripetizione ossessiva delle istruzioni di una voce femminile fuori campo, la durata di un singolo istante, allungato e protratto per tutta la durata dell'opera. Se per assurdo anche *Waiting for Godot* (1948-1949) può essere intesa come appunto la rappresentazione di un lunghissimo istante, in cui non sembra esistere alcuna differenza fra l'inizio e la fine, in *Ghost Trio* questa esplorazione nel tempo, questo scavare nella durata, si esplicita nella complementarità dell'andare avanti e indietro del protagonista lungo punti determinati della stanza in cui è ambientata l'opera. Beckett riesce in questo modo a mettere in scena una sorta di istante infinito e infinitamente ripetuto, una pausa allungata, un fermo immagine in cui però, come in un lentissimo *slow motion*, si verificano dei piccoli cambiamenti, delle microscopiche variazioni. Il risultato è una «characteristically stalled, stretched and contracted temporality»¹⁶, una vivisezione delle fibre del tempo, un'incursione nell'universo infinito racchiuso in ogni singolo istante.

Scrive Boxall:

The kind of time that Beckett's writing produces might be best thought of as an endless moment, an endless, dislocated now, that does not obey the laws that require time to pass, and that recreates the effects of duration only by extending a pause, by allowing a frozen moment to come unstuck, to stretch like elastic. The repetition that one finds in Beckett's work, the resurfacing of a static impasse [...] is one sign of this singular duration, this becalmed wallowing within the infinitely distant horizons of a single moment. [...] the repetition itself suggests that Beckett's writing does not move on, or that, [...] it manages somehow to conflate forward and backward motion [...]. The work moves, endlessly, tirelessly, to the place that it has always been.¹⁷

Il tempo in cui si sviluppa l'opera di Beckett è quindi il risultato dell'unione di queste opposte tendenze: l'andare avanti e il tornare indietro, l'impasse statica e il tremolio, l'immobilità insieme ad un movimento quasi impercettibile, la fine e l'inizio.

In *The Body Artist* la protagonista, Lauren Hartke, dopo l'improvviso suicidio di suo marito, resta da sola in una casa sul mare che lei e il compagno

avevano affittato per un breve periodo. Nell'immobilità del tempo del lutto, dell'elaborazione della perdita e del dolore, Lauren incontra in casa una figura misteriosa, un uomo apparentemente autistico, la cui comparsa e scomparsa, infine, rimangono circondate da un alone di mistero. Resta persino il dubbio che si tratti di una rappresentazione simbolica del suo lutto, di una sorta di costruzione mentale. L'uomo, che, per via della sua somiglianza con un suo professore del liceo, Lauren chiama Mr. Tuttle, sembra provenire da una dimensione temporale diversa da quella della protagonista, sembra vivere in un altro tempo, o meglio, sembra essere l'incarnazione stessa del tempo, ma di una temporalità il cui senso Lauren riuscirà a scoprire solamente a fine romanzo.

Il tempo di Mr. Tuttle sembra costituirsi nella sospensione dell'istante beckettiano, in quella frattura all'interno della realtà che permette di vedere le cose per quello che sono, nella loro effettiva durata:

Being here has come to me. I am with the moment, I will leave the moment. Chair, table, wall, hall, all for the moment, in the moment. It has come to me. Here and near. From the moment I am gone, am left, am leaving. I will leave the moment from the moment. [...] Coming and going I am leaving. I will go and come. Leaving has come to me. We all, shall all, will all be left. Because I am here and where. And I will go or not or never. And I have seen what I will see. If I am where I will be. Because nothing comes between me.¹⁸

Le parole di Mr. Tuttle risuonano evidentemente di eco beckettiane, e lo scopo del presente lavoro è proprio quello di rivelare la persistenza della temporalità beckettiana, il modo in cui si riverbera nella concezione del tempo espressa da DeLillo in *The Body Artist*.

Come si vedrà, l'eco dell'opera di Beckett sembra determinata a non diventare più debole col passare del tempo, ma al contrario, a diffondersi con maggiore intensità, con le modalità che Beckett stesso sembra annunciare nel racconto *He Is Barehead* (1976): «the echo is heard, as loud at first as the sound that woke it and repeated sometimes a good score of times, each time a little weaker, no, sometimes louder than the time before»¹⁹.

2. Il tempo in Merleau-Ponty

Analizzando la concezione e la percezione del tempo in Beckett e DeLillo, l'analisi filosofica di Maurice Merleau-Ponty, per quello che riguarda la temporalità nel mondo come lo percepiamo (*le monde perçu*), risulta assai pertinente. Partendo dal presupposto berkeleiano che non si possa concepire nulla che non sia percepito o percettibile, Merleau-Ponty nel suo saggio *Phénoménologie de la perception*²⁰, indaga la temporalità come fenomeno percepito, rivisita quindi il tempo non come categoria razionale ma come fenomeno, dunque il tempo inteso come percezione del tempo.

Se nella percezione delle cose non notiamo il ruolo dei sensi nell'organizzazione dell'esperienza è proprio perché è parte del loro ruolo anche cancellare le proprie tracce, renderle invisibili. Per Merleau-Ponty il compito dell'arte e della filosofia moderna è appunto quello di recuperare queste tracce, renderle visibili, recuperare quindi il vero significato dell'esperienza ordinaria.

Leggiamo nella prefazione a *Phénoménologie de la perception*:

La réflexion ne se retire pas du monde vers l'unité de la conscience comme fondement du monde, elle prend recul pour voir jaillir les transcendances, elle distend les fils intentionnels qui nous reliant au monde pour les faire paraître, elle seule est conscience du monde parce qu'elle le révèle comme étrange et paradoxal.²¹

Il mondo, osservato nelle sue forme di «transcendances», emerge dunque in modo paradossale, dimostra la sua ambiguità. Le parole di Merleau-Ponty potrebbero essere uscite dalla bocca di Don DeLillo, il quale appunto, nell'intervista citata, parla di un «sense of transcendence that lies just beyond our touch», di «radiance of dailiness». Ed in effetti Merleau-Ponty, parlando del compito della riflessione filosofica come di un lavoro tendente ad allentare («distend») i fili che ci legano al mondo, sembra anticipare l'intenzione di DeLillo di fratturare la realtà, di recuperare il mistero racchiuso nell'esperienza ordinaria.

Risulta quindi opportuno stabilire una connessione fra il ruolo della riflessione filosofica, nel modo in cui la definisce Merleau-Ponty, e l'atteggiamento estetico sia di Beckett che di Don DeLillo, volto a rallentare la percezione delle cose, a sospendere singoli momenti fino a rivelarne la struttura, fino a rendere visibili appunto i 'fili intenzionali' che ci legano alla realtà. Il tempo inteso nelle sue categorie tradizionali di passato, presente e futuro, va dunque inteso come uno dei tanti «fils intentionnels» che ci legano al mondo, e quindi, una volta scardinato, dopo una *close inspection*, rivela il suo essere «étrange et paradoxal». Il tempo quindi come modo in cui i sensi organizzano l'esperienza, è anche da intendersi come il territorio in cui l'esperienza e la percezione del mondo richiedono nuove e più articolate modalità rappresentative.

Nel rendere poroso il tempo, fratturando e frammentando la percezione del singolo istante, Beckett e Don DeLillo non fanno altro che 'allentare' e «faire paraître» i fili non più invisibili che ci legano alla realtà: attraverso una sorta di *slow motion* ciò che sembrava essere *still*, in realtà, *is trembling*.

Per Merleau-Ponty il mondo della percezione, il mondo come ci viene rivelato ordinariamente non è, come può apparire a prima vista, un territorio conosciuto, ma al contrario, richiede una nuova indagine, deve essere riscoperto. Così, parlando degli oggetti sensoriali, Merleau-Ponty parla del loro essere percepiti come entità unificate piuttosto che, secondo il metodo scientifico, come una serie di qualità differenti e slegate fra loro. Ogni qualità ha un significato affettivo, ogni qualità degli oggetti è umana e dipende da un

giudizio soggettivo. L'unità di un oggetto, dunque, non sta nelle sue singole qualità, ma è riaffermata da ciascuna di esse, ognuna di esse è il tutto. Spostando questa riflessione nell'analisi del tempo, come si vedrà, Merleau-Ponty riafferma la presenza del tutto nel tempo, della sua totalità in ciascun istante, in ogni singolo segmento di tempo.

Per Merleau-Ponty la relazione fra gli esseri umani e il mondo non è di distanza e padronanza (come lo è, ad esempio, quella del soggetto cartesiano), ma al contrario è una relazione che definisce di «proximité vertigineuse»²², fatta di uno scambio infinito fra il mondo ed il soggetto, e vedremo come questa prossimità si espliciti e si realizzi nel suo massimo grado proprio nella relazione fra il soggetto ed il tempo.

Seppur organizzata in termini di prima e di dopo, l'esperienza del tempo, la sua percezione, rivela «en réalité [...] entre le temps et la subjectivité une relation beaucoup plus intime»²³. Merleau-Ponty specifica sin da subito, nella sua analisi della temporalità, che «nous sommes invités à nous faire du sujet et du temps une conception telle qu'ils communiquent du dedans»²⁴, ed è appunto una comunicazione per così dire interna, quella che si viene a stabilire fra Lauren Hartke e il tempo (oltre che fra Lauren e Mr. Tuttle) in *The Body Artist*.

Una volta stabilita la soggettività del tempo, o meglio il suo esistere solo laddove vi sia un soggetto che lo registri, presupposta l'esistenza di un punto di vista sul tempo, Merleau-Ponty passa ad un'analisi specifica di ciò che comunemente definiamo passato, presente e futuro.

Sebbene il più delle volte definiamo il passato tramite un processo consapevole di rivisitazione di un evento, per cui il passato spesso corrisponde solamente al 'pensare al passato', esistono tuttavia autentiche forme per riconoscerlo, ma queste forme di riconoscimento precedono sempre se stesse. Infatti bisogna intendere il passare del tempo non solo come un passaggio dal presente al passato, ma anche dal futuro al presente. In questo modo «la prospection serait en réalité une rétrospection et l'avenir une projection du passé»²⁵, il futuro immaginato come il passato a venire. Ne consegue che:

Le passé et l'avenir ne peuvent pas être de simples concepts que nous formerions par abstraction à partir de nos perceptions et de nos souvenirs, de simples dénominations pour désigner la série effective des «faits psychiques». Le temps est pensé par nous avant les parties du temps [...] Ne disons plus que le temps est une «donnée de la conscience», disons plus précisément que la conscience déploie ou constitue le temps.²⁶

Se dunque il tempo non può essere interpretato come un dato della coscienza, come un oggetto su cui intervenire razionalmente (se non appunto nella costituzione del ricordo inteso non come riconoscimento ma come risultato e ricostruzione razionale del passaggio del tempo), esso non può mai dirsi costituito o completo: «Il est essentiel au temps de se faire et de n'être pas, de n'être jamais complètement constitué»²⁷. Ogni sintesi razionale del

tempo implica quindi per Merleau-Ponty la negazione del tempo, della sua vera natura.

Il tempo quindi nega la nozione del tempo, non si manifesta come oggetto della conoscenza ma come dimensione del nostro essere; possiamo così stabilire un contatto col tempo in ciò che Merleau-Ponty definisce il nostro «*champ de présence*»²⁸, ossia il momento vissuto e percepito nel momento stesso, quasi, potremmo dire, chiudendo gli occhi e concentrandoci su di esso.

Solamente considerando il nostro *champ de présence* come l'esperienza primaria attraverso la quale è possibile percepire il tempo, senza distanze fra soggetto e tempo, si scopre allora come il futuro passi nel presente e di qui nel passato: le tre dimensioni temporali si rivelano al soggetto senza atti discreti, senza alcuna partizione.

Il tempo, scrive Merleau-Ponty, «*pèse sur moi de tout son poids*»²⁹; il passato è ancora lì, possiamo ancora toccarlo, così come il nostro immediato futuro «*est là*», *comme le dos d'une maison dont je vois la façade, ou comme le fond sous la figure*»³⁰.

Dopo queste importanti premesse, Merleau-Ponty sviluppa quindi l'aspetto fondamentale della sua analisi della temporalità, prendendo in prestito da Husserl i termini *protensions* e *réentions* per definire le intenzionalità che legano il soggetto al tempo. Queste intenzionalità non vanno intese come processi razionali, ma appartengono al *champ de présence*, al *champ perceptif* del soggetto. Merleau-Ponty specifica quindi che il passare del tempo non va inteso come lo scorrere del soggetto lungo una «*série de maintenant*»³¹, ma bisogna considerare che con l'arrivo di ciascun istante quello precedente subisce un cambiamento. Il momento appena passato è ancora lì, appena trascorso, ma sprofonda sotto il livello dei momenti presenti: «*pour le garder, il faut que je tende la main à travers une mince couche de temps*»³². All'arrivo di un terzo momento, anche il secondo, che fino a un attimo prima era il presente, viene modificato, «*de réention qu'il était il devient réention de réention, la couche du temps entre lui et moi s'épaissit*»³³. Il tempo così inteso non è quindi una linea, ma una «*réseau d'intentionnalités*»³⁴.

Una simile temporalità permette di raggiungere e trattenere un momento passato non attraverso una ricostruzione mentale, una concettualizzazione del tempo, ma attraverso le *réentions*, le intenzionalità che tengono il soggetto legato al tempo. In questo modo ogni istante continua a persistere nell'istante successivo e ne viene modificato. Ciò che è dato al soggetto non è l'istante precedente, poi la sua *réention* e poi la *réention* della *réention*, in modo da poter risalire agli istanti precedenti, agli *originali* come lungo una linea. Ciò che è dato al soggetto è l'istante in sé, visibile in maniera trasparente attraverso la sua *réention*, e poi attraverso la *réention* della *réention*, «*comme je vois le caillou lui-même à travers les masses d'eau qui glissent sur lui*»³⁵. In altre parole la catena di *réentions* porta a percepire il tempo come continuità e come simultaneità. Attraverso le intenzionalità è possibile vedere il momento in sé,

nella sua singolarità. Il presente si supera continuamente nella direzione di un immediato futuro e di un immediato passato. Il presente è da intendersi quindi non come un accumularsi di momenti passati e futuri, ma come il passaggio dal futuro al passato dovuto al sistema di *réentions* che raccoglie in sé ciò che, un attimo prima, era il sistema di *protensions*: «Il y a là, non pas une multiplicité des phénomènes liés, mais un seul phénomène d'écoulement. Le temps est l'unique mouvement qui convient à soi-même dans toute ses parties, comme un geste enveloppe toutes les contractions musculaires qui sont nécessaires pour le réaliser»³⁶.

Nel passaggio da un istante al successivo c'è una disintegrazione dell'istante nelle sue *réentions*. Il tempo, dunque, inteso nella sua percezione primordiale, «n'est pas pour nous un système de positions objectives à travers lesquelles nous passons, mais un milieu mouvant qui s'éloigne de nous, comme le paysage à la fenêtre du wagon»³⁷. È questo il punto centrale della riflessione di Merleau-Ponty, le cui implicazioni sono essenziali per uno studio della temporalità in Beckett e DeLillo. Il passaggio del tempo, il suo essere una *ek-stase*, in termini heideggeriani, non comporta una assoluta disintegrazione dell'istante, o meglio la disintegrazione non implica una sparizione dell'istante appena passato, perché si disintegra in realtà ciò che il passaggio dal futuro al presente aveva raggiunto. In altre parole ogni momento futuro non è altro che il punto finale di un lungo processo di maturazione, è il culmine di una rete di intenzionalità. Quando il momento futuro diventa presente, porta con sé la sua stessa genesi, di cui è la manifestazione finale. Nel momento in cui un nuovo istante spinge l'istante precedente a diventare *passato*, l'istante appena trascorso non perde la sua individualità, in quanto «sa désintégration est pour toujours l'envers ou la conséquence de sa maturation»³⁸. Ne deriva perciò che, «puisque dans le temps être et passer sont synonymes, en devenant passé, l'événement ne cesse pas d'être»³⁹.

In questo modo arriviamo a percepire il tempo come paradossale: «Le temps maintient ce qu'il a fait être, au moment même où il le chasse de l'être»⁴⁰.

La percezione che abbiamo del tempo come di un *continuum*, va quindi ben interpretata. Ogni singolo istante, per quanto vicino possa essere all'istante successivo, non è indistinguibile da esso, infatti se così fosse il tempo non esisterebbe. La percezione della continuità del tempo è data invece dal fatto che ogni istante corre verso l'istante successivo e quello successivo verso il precedente, perché l'istante precedente non è altro se non l'anticipazione del successivo come presente, e del proprio sprofondamento nel passato:

Ceci revient à dire que chaque présent réaffirme la présence de tout le passé qu'il chasse et anticipe celle de tout l'à-venir, et que par définition le présent n'est pas enfermé en lui-même et se transcende vers un avenir et un passé. Ce qu'il y a, ce n'est pas un présent, puis un autre présent qui succède dans l'être au premier [...]: il y a un seul temps qui se confirme lui-même, qui ne peut rien amener à l'existence sans l'avoir déjà fondé comme présent et comme passé à venir, et qui s'établit d'un seul coup.⁴¹

La temporalità descritta da Merleau-Ponty va inquadrata all'interno di una più ampia definizione della soggettività; vedremo come l'inscindibilità di tempo e soggetto, tempo e percezione soggettiva del tempo, non può e non deve essere dimenticata anche nell'analisi delle temporalità espresse nelle opere di Beckett e DeLillo.

3. *Pre-action, Action, Re-action*

Ghost Trio si apre con una ripetizione. Una voce femminile, «which, like the Voice in SB's late drama, seems to originate from an inexplicable beyond as much as an individual consciousness»⁴², ripete due volte la stessa frase: «Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly»⁴³.

L'intera opera si costruisce intorno alla ripetizione di frasi (della voce femminile, V, unico personaggio parlante), di movimenti (di F, la figura maschile protagonista della scena, «sole sign of life»⁴⁴), inquadrature, movimenti della telecamera, e attorno alla ripetizione di alcuni frammenti del trio per piano, violino e violoncello Nr. 5 di Beethoven, detto anche *Geister Trio* (in particolare i passaggi tratti dal secondo movimento dell'opera), da cui appunto è tratto il titolo.

La voce continua: «It will not be raised, nor lowered, whatever happens»⁴⁵. Sin dall'inizio di *Ghost Trio* Beckett richiede allo spettatore uno sforzo di attenzione: la voce che si sta ascoltando è volutamente *faint*, e deve essere ascoltata nella sua *faintness*, nel suo essere vagamente percettibile⁴⁶.

Siamo, insomma, sin dalle primissime indicazioni della voce che accompagna le immagini, all'interno di uno spazio in cui la percezione dello spettatore diventa fioca, o meglio deve, in un paradossale sforzo percettivo, diventare fioca, per accordarsi alla indeterminatezza della voce che parla, dell'ambiente in cui si sviluppa la scena. Siamo in ciò che Deleuze definisce «un espace quelconque»⁴⁷, uno spazio qualsiasi quindi, eppure maniacalmente determinato, costruito dall'autore in ogni minimo dettaglio, uno spazio chiuso e definito:

The light: faint, omnipresent. No visible source. As if all luminous. Faintly luminous. No shadow. [Pause]. No shadow. Colour: none. All grey. Shades of grey. [Pause]. The colour grey if you wish, shades of the colour grey.⁴⁸

«Faint», «faintly», «no shadow», «grey»: sin dalle prime parole di V, Beckett fa entrare lo spettatore in una dimensione temporale fatta di ripetizione e variazione. L'aggiunta di ogni nuovo dettaglio segue la ripetizione del dettaglio precedente. Ogni precisazione modifica, seppur quasi impercettibilmente, il punto di vista dello spettatore, lo guida a guardare le cose con maggiore concentrazione. Tutto si svolge nelle sfumature di un colore che *non* è un colore, il grigio. E quando l'ambiente è stato descritto, ecco ancora un'ulteriore richiesta di sforzo percettivo: «Now look closer»⁴⁹. Poco dopo: «Look again». E ancora: «Knowing all this [...] Look again»⁵⁰.

Per Deleuze il testo di Beckett «concerne l'espace [...] pour en épuiser les potentialités»⁵¹. In effetti tutta l'opera si svolge all'interno di uno spazio determinato, seppur vago e anonimo, esplorandone i vari punti, i dettagli. È uno spazio frammentato, e la figura che si muove fra gli oggetti presenti nella stanza, non costituisce, muovendosi, un canale di comunicazione fra gli elementi della scena, ma al contrario, ne sottolinea le diverse dimensioni, la loro incomunicabilità. Ogni oggetto, ogni punto della stanza, si afferma nella propria insondabile perentorietà in quanto svuotato di significato, defunzionizzato. La porta, la finestra, il letto, hanno la sola funzione di essere punti nello spazio-tempo della camera, sono delle tappe all'interno della «combinatoire»⁵² svolta dal muoversi di F. A ogni oggetto e punto della stanza corrisponde un segmento di tempo, e ogni movimento di F è disgiunto rispetto ai movimenti successivi o precedenti; il risultato è che si viene a creare una temporalità fatta di interruzioni, singoli istanti accostati aritmicamente che esprimono quella che Steven Connor definisce una «dissociative rather than accretive duration»⁵³. In altre parole si manifesta in questo modo una sorta di sovraesposizione della singolarità di ciascun istante, un vero e proprio denudamento della durata, dell'incomprensibile passaggio di ogni momento nel momento successivo. Connor definisce il tempo beckettiano come una sorta di «present discontinuous; the ordinary, fundamental, terrifying topple of time's slow foot into the next moment, the *disfazione* (unfolding, unworking, working out, falling out, dissolution, decomposition) of sheer elapse»⁵⁴.

Questa frammentazione è resa inoltre evidente dai movimenti bruschi e leggermente asincroni della telecamera. Come giustamente sottolinea Boxall:

The work of suturing in television and film is to fuse a flat succession of adjacent images [...] into an embodied, three-dimensional world. It is to stitch together a coherent life world out of a montage of discrete, unconnected images. But Beckett's film and television work pushes in the opposite direction, so that voice, music, body and space do not cohere into a recognizable unit but rather lie alongside each other in a manner that defies the perception of an integrated whole.⁵⁵

Beckett sembra voler creare una sorta di disarmonia fra le immagini, la voce femminile, i movimenti di F, i movimenti della telecamera, e la musica di Beethoven. Ogni elemento è disgiunto rispetto alla totalità dell'opera e rispetto a se stesso, e l'effetto disarmonico è simile ad una composizione di Steve Reich o di Karlheinz Stockhausen, in cui suoni basilari ripetuti ossessivamente producono un tutto sonoro discontinuo e stratificato.

D'altronde la scelta musicale di *Geister Trio* di Beethoven è da intendersi proprio in questo senso: Beckett utilizza un'opera le cui linee armoniche sono attraversate da suoni ossessivi, dall'esitazione del pianoforte, dal tremolio del violino⁵⁶. C'è in *Geister Trio* «une sorte d'érosion centrale [...] comme si l'on allait quitter la tonalité pour une autre ou *pour rien*, trouvant la surface,

plongeant dans une dimension fantomatique où les dissonances viendraient seulement ponctuer le silence»⁵⁷.

L'opera è divisa in tre atti: *Pre-Action*, *Action* e *Re-Action*. La voce femminile è presente solo nei primi due, scompare nel terzo, ma solo dopo aver dato la sua ultima, impietosa indicazione alla fine del II atto: «Repeat». Nel III atto quindi non c'è voce, F continua a muoversi lungo i tre punti della stanza (porta, finestra, letto), ma c'è una variazione significativa. F si guarda allo specchio, e vediamo la sua immagine riflessa. Ecco le indicazioni di Beckett: «*Cut to close-up of F's face in mirror. 5 seconds. Eyes close. 5 seconds. Eyes open. 5 seconds. Head bows. Top of head in mirror. 5 seconds*»⁵⁸. L'immagine di F riflessa nello specchio, con gli occhi aperti, sembra indicare un cambiamento, una variazione di non poco conto all'interno dell'opera. Difatti lo specchio non era stato descritto da V come uno degli elementi della stanza, non rientra nello schema combinatorio degli spostamenti di F, tanto che già nel II atto, quando di sfuggita F si guarda allo specchio (che non viene però inquadrato, che sfugge alla tirannia della videocamera e di V) la voce femminile, sorpresa, grida «Ah!»⁵⁹.

Nell'immagine di F che si guarda allo specchio c'è quindi una variazione rispetto allo spartito dell'opera; o meglio la presenza nascosta dello specchio, la possibilità che F vi veda riflessa la propria immagine, rappresenta il suono discordante, sempre sul punto di abbandonare la chiave, di cui parla Deleuze a proposito del trio di Beethoven. È una sorta di imprevedibile possibilità, l'elemento inspiegabile all'interno di un teorema, un buco nero nell'universo concettuale di *Ghost Trio*.

F rappresenta per Deleuze la classica figura dell'*épuisé*, i suoi movimenti avvengono più per mania combinatoria, quasi inconsapevole, che per slancio emotivo. A proposito dell'attesa di F di una donna, *her*, che ovviamente non arriverà mai, Deleuze scrive: «il ne souhaite et n'attend la femme, au contraire. Il n'attend que la fin, la fin dernière. Tout le *Trio* est organisé pour en finir, la fin tant souhaitée est toute proche»⁶⁰. Eppure il primo piano dell'immagine di F riflessa nello specchio sembra indicare un cambiamento rispetto alla chiave interpretativa di Deleuze. F, l'*épuisé*, chiude gli occhi, e li riapre. Se per Deleuze l'immagine nello specchio rappresenta il passaggio, in *Ghost Trio*, dallo spazio all'immagine che apre nuove potenzialità, una nuova possibilità da esaurire, possiamo anche intendere l'immagine nello specchio come una potenzialità inesauribile, la concretizzazione di quella poetica della persistenza che caratterizza tutta l'*oeuvre* beckettiana.

C'è in Beckett una sorta di spazio utopico, una possibilità lasciata infine, dopo ogni fine. Lo spazio che Deleuze definisce *un espace quelconque* è anche lo spazio di possibilità infinite, uno spazio ancora da esplorare. In *For To End Yet Again* (1976) Beckett scrive: «And dream of a way in a space with neither here nor there where all the footsteps ever fell can never fare nearer to anywhere nor from anywhere further away [...] Through it who knows yet another end [...]»⁶¹. C'è insomma sempre la possibilità di un'altra fine, ancora, in un

modo sconosciuto, in nessun modo, ancora (*nohow on*). «For no reason yet imagined»⁶², qualcosa continua a vivere, a persistere quasi impercettibilmente, in un movimento quasi immobile.

A proposito della temporalità dell'universo beckettiano, Roberto Mussapi scrive:

[...] tutto avviene dopo il corso del tempo, di cui sussistono illusorie dilatazioni dell'istante, spasimi molecolari della durata, movimenti microscopici di una immobilità ormai in fase di definitivo assestamento, come lava che ormai solidificata abbia nella sua superficie qualche residuo tiepido ancora in impercettibile movimento.⁶³

Nella *faintness* che caratterizza *Ghost Trio*, nel tempo che sembra essere una ripetizione priva di sbocchi, una condanna, in uno spazio chiuso, avvengono microscopiche variazioni, tremolii che sono segni di vita, occhi aperti che indicano l'inesauribile potenzialità del sé, la quasi impercettibile presenza di una fine ancora a venire.

Se l'azione sembra essere appunto la reiterazione di un unico medesimo segmento temporale, se *Ghost Trio* si apre e si chiude con una figura seduta, *épuisée*, apparentemente priva di cambiamenti, nel breve arco di tempo, fatto di istanti apparentemente scissi e disgiunti fra loro, un'unità, una coerenza invece è emersa. Si tratta di un impercettibile cambiamento, di un movimento fioco anch'esso, che però apre nuove ed inesplorate possibilità. Quel che emerge è sempre il soggetto, è il suo sguardo che dà unità al tempo. Scrive Merleau-Ponty: «il y a au cœur du temps un regard»⁶⁴. Uno sguardo che è pura percepienza, «una pura, assoluta, inattiva e inerte visività»⁶⁵, uno sguardo che è quindi da intendersi come condanna, la condanna a percepire il tempo, che è anche la condanna alla persistenza, al deferimento di ogni *épuisement* definitivo, al deferimento di ogni possibile fine.

4. «Echo chamber»⁶⁶

Verso la conclusione di *The Body Artist* la protagonista, Lauren Hartke, si rende conto di quanto poco si sappia sul tempo, di quanto il tempo sia inafferrabile: «This is the rule of time. It is the thing you know nothing about»⁶⁷. Tuttavia, se del tempo non si sa nulla, non si può stabilire nulla, è attraverso il tempo che si costituisce il soggetto. Secondo Merleau-Ponty: «Analyser le temps, ce n'est pas tirer les conséquences d'une conception préalable de la subjectivité, c'est accéder à travers le temps à sa structure concrète»⁶⁸.

The Body Artist è un romanzo che, riflettendo sul tempo, si muove verso una definizione del soggetto. La protagonista vive nel tempo del lutto, in quella dimensione temporale sospesa ed allungata che è appunto la temporalità del trauma e dell'isolamento. L'incontro con l'enigmatica (e forse del tutto simbolica) figura di Mr. Tuttle mette in questione le certezze di Lauren,

la sua fiducia nell'esistenza di un tempo narrativo, quel tempo narrativo di cui Musil, ne *L'uomo senza qualità* (1930-1942), sottolineava la necessità con queste parole: «la legge di questa vita a cui si aspira oppressi sognando la semplicità non è se non quella dell'ordine narrativo, quell'ordine normale che consiste nel poter dire: "Dopo che fu successo questo, accadde quest'altro"»⁶⁹.

The Body Artist si costruisce attorno ad uno smantellamento proprio di questa concezione del tempo, di quest'ordine narrativo lineare, laddove Mr. Tuttle, la figura centrale del romanzo oltre alla protagonista, con la sua presenza, con le sue parole, non fa altro che scardinare ogni rassicurante concezione del tempo, dimostrandone l'insufficienza, la scarsa aderenza rispetto al tempo vissuto come esperienza primordiale, al tempo come lo percepiamo. Mr. Tuttle incarna «a new theory of time»⁷⁰, la stessa di cui Eric Packer, protagonista del romanzo *Cosmopolis* (2003), constatava l'urgenza. La temporalità espressa dall'ordine narrativo è quindi diventata obsoleta. È necessario, dice Lauren, «to think of time differently»⁷¹.

Quello in cui ha luogo *The Body Artist* «is a time which has lost its sense of identity»⁷². Se difatti il romanzo si apre con la percezione che il tempo sembra passare, il secondo capitolo, dopo la morte di Rey, marito di Lauren, sviluppa un'altra temporalità, quella sospesa e rallentata del tempo che *non* passa: «days the same, paced and organized but with a simultaneous wallow, uncentered, sometimes blank in places, days that moved so slow they ached»⁷³. Tutto nella temporalità del lutto di Lauren sembra rallentarsi, estendersi, ogni minimo gesto, ripetuto più e più volte, sembra svuotarsi di significato, di una coerenza interna. Il mondo, come percepito in *slow motion*, diventa *improbabile*: «Things she saw seemed doubtful – not doubtful but ever changing, plunged into metamorphosis, something that is also something else, but what, and what»⁷⁴. Il trauma porta quindi Lauren ad una nuova percezione della realtà, una nuova percezione del tempo, che lei inizialmente cerca di combattere attaccandosi a gesti abitudinari, con delle scadenze precise: «The plan was to organize time until she could live again»⁷⁵. In questo tentativo di riorganizzazione di una sorta di normalità, nell'attesa di vivere di nuovo, di ritrovare un senso accettabile nello scorrere del tempo, Lauren è affascinata dall'immagine in *streaming*, sullo schermo del suo computer, di una strada a Kotka, in Finlandia, ripresa da una webcam. Lauren vede l'immagine in diretta, a migliaia di chilometri di distanza:

It was interesting to her because it was happening now, as she sat there, [...] the dead times were the best. [...] It was three in the morning in Kotka and she waited for a car to come along – not that she wondered who was in it. It was simply the fact of Kotka. It was the sense of organization, a place contained in an unyielding frame, as it is and as you watch, with a reading of local time in the digital display in a corner of the screen. Kotka was another world but she could see it in its realness, in its hours, minutes and seconds. [...] She didn't know the meaning of this feed but took it as an act of floating poetry. It was best in the dead times. It emptied her mind and made her feel

the deep silence of other places, the mystery of seeing over the world to a place stripped of everything but a road that approaches and recedes, both realities occurring at once, and the numbers changed in the digital display with an odd and hollow urgency, the seconds advancing towards the minute, the minutes climbing hourward, and she sat and watched, waiting for a car to take fleeting shape on the roadway.⁷⁶

L'immagine rappresenta una connessione fra luoghi e tempi che allo stesso tempo simboleggia e contrasta la temporalità del lutto di Lauren. La simboleggia in quanto Lauren vive in un presente irreversibile ma ancorato ad un passato che nella sua percezione è simultaneo, è ancora lì, a portata di mano. La contrasta in quanto il video di Kotka, l'immagine di una strada che avanza e recede allo stesso tempo, è il risultato di una simultaneità concretamente inaccessibile per Lauren, che non può tornare indietro nel tempo, e che è costretta a fare i conti con una successione temporale che non è sufficiente a ordinare la sua percezione del tempo, a darle una struttura coerente. Ecco perché guardare la strada di Kotka «emptied her mind»: Kotka rappresenta la possibilità di una simultaneità tangibile per Lauren, visibile nello schermo del suo computer. Ciò che di irrazionale c'è nell'immagine della webcam è, infatti, non la simultaneità delle immagini con la dimensione temporale di Lauren, ma lo scorrere dei secondi e dei minuti sul display, l'urgenza della successione temporale, il vano tentativo di fermare, o catalogare il tempo, di dargli un ordine che non sia quello della percezione dell'istante.

L'immagine di Kotka, in altre parole, rappresenta per Lauren un tempo utopico, in cui «approaching is indistinguishable from receding, here can morph into there, the very possibility of distance gives way to an unboundaried, simultaneous presence, in which realities occur at once»⁷⁷.

Un tempo utopico, come abbiamo accennato, che è presente anche nell'opera di Beckett. In *From an Abandoned Work* (1957) Beckett scrive:

Then it will not be as now, day after day, out, on, round, back, in, like leaves turning, or torn out and thrown crumpled away, but a long unbroken time, without before or after, light or dark, from or towards or at, the old half knowledge of when and where gone, and of what, but kind of things still, all at once, all going, until nothing, there was never anything, never can be, life and death all nothing, that kind of thing, only a voice dreaming and droning on all around, that is something, the voice that once was in your mouth.⁷⁸

Un lungo tempo ininterrotto quindi, senza prima e dopo. Un contro-tempo in altre parole, che scardina l'ordine narrativo, che si pone per così dire al di sopra, o al lato, della successione convenzionale degli eventi, una temporalità, proprio come quella che affascina Lauren, in cui tutto accade *at once*: una temporalità sospesa che permette di guardare le cose in modo diverso. E la voce di cui parla Beckett, una voce sognante, che bisbiglia, e che ti circonda, è la voce echeggiante di Mr. Tuttle in *The Body Artist*. Mr. Tuttle

comparire dal nulla, e riproduce come un'eco la voce di Rey e la voce di Lauren, i loro dialoghi, ma riproduce persino le parole ancora non dette, al punto che Lauren conclude: «this is a man who remembers the future»⁷⁹.

Mr. Tuttle si introduce nella vita di Lauren dal nulla, interrompe l'isolamento in cui si era rinchiusa, riempiendo di parole, di eco, il tempo sospeso del lutto.

In un'intervista del 1982 concessa a Tom LeClair, Don DeLillo parlava della necessità per molti personaggi della sua narrativa di isolarsi, di svuotarsi:

[...] they see freedom and possibility as being too remote from what they perceive existence to mean. They feel instinctively there's a certain struggle, a solitude they have to confront. The landscape is silent, whether it's a desert, a small room [...]. The voice you have to answer is your own voice.⁸⁰

Ed è questa la condizione di Lauren: anche il suo paesaggio (la casa sul mare in cui si è isolata) è un deserto, anche lei è lontana dalla percezione di una qualche possibilità di un ordine, di una struttura a cui aggrapparsi. La voce a cui Lauren deve rispondere è la propria, ma attraverso l'ecolalia di Mr. Tuttle.

Quello di Mr. Tuttle è un linguaggio astratto ed enigmatico, sembra essere la lingua di un altrove sconosciuto e inafferrabile. Quando le dice: «the word for moonlight is moonlight»⁸¹, Lauren pensa: «it was logically complex and oddly moving and circularly beautiful and true»⁸². L'ecolalia di Mr. Tuttle è circolare in quanto ripetizione di suoni svuotati di valore comunicativo, e Lauren difatti ha più volte l'impressione che Mr. Tuttle non sappia cosa stia dicendo, e non si stia in realtà rivolgendo a lei.

Mr. Tuttle fa parte di una serie di personaggi delilliani – dal ragazzo malato, figlio della signora Micklewhite, in *Great Jones Street* (1973), a Tap in *The Names* (1982), o a Wilder in *White Noise* – che rappresentano una forma più pura di linguaggio, ciò che DeLillo definisce «an alternate speech»⁸³, o «the word beyond speech»⁸⁴. Sono personaggi che hanno quasi una funzione sciamanica nell'universo narrativo di DeLillo, sono più vicini a uno stato percettivo primordiale, più puro, che si manifesta appunto nella balbuzie dei bambini (Tap e Wilder) o nel linguaggio fatto di suoni e lamenti del ragazzo Micklewhite, o appunto nell'ecolalia di Mr. Tuttle, nel suo linguaggio fatto di ripetizioni e variazioni di parole già sentite, come se fosse una sorta di registratore impazzito nella combinazione dei suoni registrati. Mr. Tuttle svolge per Lauren la funzione di «heteroclitic muse»⁸⁵ (Lauren, bisogna ricordarlo, è un'artista, la *body artist* del titolo), e rappresenta per lei la possibilità, l'esistenza di una percezione più pura della realtà e del tempo, una percezione primordiale e prelinguistica. Lauren ascoltando le parole di Mr. Tuttle sembra come incantata, si lascia trasportare dalla musicalità del suo linguaggio: «She didn't know what to call this. She called it singing. He kept it going a while, ongoing, oncoming, and it was song, it was chant»⁸⁶. Scrive Osteen a proposito della funzione di questi personaggi nel mondo delilliano, che «uttering

what DeLillo describes as “the word beyond speech,” these characters serve as models for DeLillo’s artists, who try to emulate their quasi-autistic conditions in order to rediscover their voices or acquire new ones»⁸⁷.

Messa di fronte al linguaggio astratto ed enigmatico di Mr. Tuttle, Lauren pensa: «he hasn’t learned the language. There has to be an imaginary point, a nonplace where language intersects with our perceptions of time and space, and he is a stranger at this crossing, without words or bearings»⁸⁸.

I monologhi di Mr. Tuttle sono una meditazione sul tempo, esprimono una sorta di percezione primordiale del tempo a cui Lauren accede in momentanee epifanie. Il sesto capitolo del romanzo si apre, come il primo, con la descrizione di una di queste epifanie. È l’analisi della caduta di una graffetta dalla scrivania, dell’universo nascosto nel singolo istante della caduta e della percezione del suono dell’oggetto caduto: «The sound makes its way through an immense web of distances»⁸⁹. Tra il momento della caduta della graffetta, e il momento in cui si percepisce il suono dell’oggetto caduto, sembra esserci un istante sospeso, al di fuori dell’ordinaria percezione del tempo, fatto di infiniti istanti al suo interno. È come se fra i due istanti, percepiti come numeri primi, si nascondesse l’universo infinito e nascosto dei numeri reali.

Nei suoi monologhi Mr. Tuttle non fa che riportare la meditazione sul tempo ad una meditazione sul momento, sull’istante: «I am with the moment. I will leave the moment. [...] from the moment I am gone, am left, am leaving. I will leave the moment from the moment»⁹⁰. Se inizialmente si lascia trasportare dal canto di Mr. Tuttle, dal mistero sciamanico delle sue parole, un attimo dopo Lauren gli chiede insistentemente e nervosamente cosa sia il momento; è ciò che le preme sapere più di ogni altra cosa: «What is the moment? You said the moment. Tell me what this means to you. Show me the moment»⁹¹.

Il mistero racchiuso in Mr. Tuttle è la costruzione del momento, la sua struttura. Echeggiando le parole di Lauren e di Rey, echeggiando le parole non ancora pronunciate da Lauren, Mr. Tuttle ribalta la successione temporale, o meglio, dimostra l’esistenza di un ordine temporale diverso, basato non sulla successione ma sulla simultaneità. Attraverso Mr. Tuttle Lauren arriva a comprendere il valore nascosto delle parole apparentemente sconclusionate di questa figura così enigmatica:

Time is supposed to pass, she thought. But maybe he is living in another state. It is a kind of time that is simply and overwhelming there, laid out, unoccurring, and he lacks the inborn ability to reconceive this condition. [...] There is nothing he can do to imagine time existing in reassuring sequence, passing, flowing, happening – the world happens, it has to, we feel it – with names and dates and distinctions. His future is unnamed. It is simultaneous, somehow, with the present. Neither happens before or after the other and they are equally accessible [...].⁹²

Mr. Tuttle insomma è l’incarnazione di una temporalità debordante, priva di catalogazioni linguistiche, priva di qualsiasi partizione: «He is in another

structure, another culture, where time is something like itself, sheer and bare, empty of shelter»⁹³. In una prospettiva heideggeriana, come quella suggerita da Bonca, Mr. Tuttle «seems to dwell wholly in the realm of the ontological»⁹⁴, e appunto la sua funzione è quella di riportare Lauren alla percezione del tempo e dell'essere (*Dasein*).

Alla fine del romanzo Lauren riesce a trasformare il suo personale viaggio nel tempo, ispirato dalla figura di Mr. Tuttle, in un'opera teatrale, *Body Time*. Un'opera all'interno dell'opera, una riflessione sul tempo all'interno di una riflessione sul tempo, *Body Time* è *The Body Artist* in miniatura (un'operazione metanarrativa che ricorda l'inizio di *Players*). Lauren mette in scena il tempo attraverso il proprio corpo, ma un tempo inteso come simultaneità, come continua metamorfosi. Durante lo spettacolo Lauren si trasforma continuamente in personaggi diversi, l'ultimo dei quali, un uomo nudo ed emaciato che cerca disperatamente di dire qualcosa, è evidentemente la rappresentazione di Mr. Tuttle. La performance di Lauren si costituisce anch'essa, come *Ghost Trio*, intorno alla ripetizione ossessiva di gesti, suoni e immagini. Il suono che senza sosta accompagna l'opera è la voce robotica di una segreteria telefonica (elemento persistente all'interno del romanzo, ripetuto più e più volte), e le immagini sullo sfondo della scena, mandate in *loop*, sono le immagini della strada di Kotka.

A proposito del video, la giornalista che intervista Lauren alla fine dello spettacolo, le chiede cosa significhi. Lauren risponde che si tratta di un riferimento al passato e al futuro, al fatto che li conosciamo e li vediamo entrambi. Poco dopo specifica:

Maybe the idea is to think of time differently. [...] Stop time, or stretch it out, or open it up. Make a still life that's living [...]. When time stops, so do we. We don't stop, we become stripped down, less self-assured. [...] What's left? Who's left?⁹⁵

Lauren cerca di mettere in scena ciò che ha imparato da Mr. Tuttle, la sua vulnerabilità di fronte allo scorrere del tempo, che però gli permette di viverlo nella sua effettiva durata, nella sua sospensione priva di partizioni. L'idea di fermare il tempo, di *aprire* il tempo e di allungarlo corrisponde per Lauren a un lavoro su se stessa volto a una diminuzione del sé, a una sorta di *épuisement*: «This was her work, to disappear from all her former venues of aspect and bearing and to become a blankness»⁹⁶. Solamente spogliandosi delle categorie arbitrarie attraverso cui cataloghiamo la realtà, Lauren riesce a percepire il tempo e a rappresentarlo.

Attraverso la performance di *Body Time* Lauren riesce anche a darsi una seconda chance, una possibilità di andare oltre al tempo immobile del lutto e della perdita. Per farlo però ha bisogno di scavare nel tempo, di assorbirlo, e di incorporarlo. *Body Time* «testifies to the ideal of the second chance, to art's cunning capacity to salvage from loss something lasting»⁹⁷. Quindi per Lauren si apre la possibilità, a fine romanzo, di trascendere, oltre che il proprio isolamento, anche la morte di suo marito.

Per Bonca, «the performance is about allowing the ontological to emerge through the ontic [...]. It is about the changes Mr. Tuttle has rung in Lauren's consciousness, the changes which take *Dasein* from the thunder-shock of the death of a loved one back to an ability to experience the world as "soul-extension" again»⁹⁸.

Le domande che si pone Lauren durante l'intervista, ossia cosa rimanga quando il tempo si ferma, *chi* rimane, sono il vero centro del romanzo di DeLillo. Alla fine di *The Body Artist*, scomparso Mr. Tuttle, svanito il suo ruolo, Lauren è finalmente in grado di *non* accettare il dolore per la perdita di suo marito, ma è in grado di accettare il tempo, o meglio quella nuova temporalità che le ha insegnato Mr. Tuttle, quel tempo fatto di simultaneità, di passato, presente e futuro concentrati, senza alcuna partizione, in ogni singolo istante. Si chiede: «Why not sink into it? Let death bring you down. Give death its way»⁹⁹. E poco dopo:

Why shouldn't the death of a person you love bring you into lurid ruin? [...] Why shouldn't his death bring you into some total scandal of garment-rending grief? Why should you accommodate his death? Or surrender to it in thin-lipped tasteful bereavement? *Why give him up if you can walk along the hall and find a way to place him within reach?*¹⁰⁰

Nelle ultime pagine del romanzo quella condizione di *blankness* a cui aspirava Lauren per la sua *performance* diventa la risposta alle sue domande («What's left? Who's left?»). Il suo è un processo di diminuzione che allo stesso tempo (ed ecco l'eco crescente dell'eredità di Beckett) è un allargamento, un 'sottrarsi' («I am Lauren. But less and less»¹⁰¹) che è anche la condizione necessaria per una percepienza assoluta: «She moved past the landing and turned into the hall, feeling whatever she felt, exposed, open, something you could call unlayered maybe, if that means anything, and she was aware of the world in every step»¹⁰². L'assenza di partizioni, di strati, porta Lauren a una consapevolezza del mondo a ogni passo, e potremmo dire, a ogni singolo istante.

Alla fine del libro per un momento Lauren crede di poter intervenire sul tempo. Varcando la soglia della sua camera da letto crede di ritrovare suo marito, crede per un momento di poter effettivamente, concretamente, tornare indietro nel tempo, di poter ritornare all'ultima mattina trascorsa con Rey, alla scena con cui si apre il romanzo, e modificarne la sequenza. Ma come sottolinea David Cowart: «what Lauren risks encountering, of course, is not some grisly revenant but some irremediable descent into solipsism, for the exemption from time that is a cerebral accident in Mr. Tuttle will be, in her, only madness»¹⁰³.

Ma Lauren si ferma sulla soglia, rendendosi conto di quanto assurda sia la sua pretesa di trovare qualcuno in camera, di tornare indietro nel tempo. Il testo si chiude però non con un senso di solitudine e di condanna alla irreversibilità, ma con un'apertura al mondo e al flusso temporale.

Merleau-Ponty scrive: «Si nous réussissons à comprendre le sujet, ce ne sera pas dans sa pure forme, mais en le cherchant à l'intersection de ses dimensions»¹⁰⁴, e il romanzo di DeLillo si chiude esattamente con questa riscoperta del soggetto attraverso un abbandono incondizionato alla percezione del tempo e della realtà:

She walked into the room and went to the window. She opened it. She threw the window open. She didn't know why she did this. Then she knew. She wanted to feel the sea tang on her face and the flow of time in her body, to tell her who she was.¹⁰⁵

Note

¹ Le citazioni da questo romanzo saranno da qui in poi indicate solo con la dicitura *BA* seguita dal numero di pagina.

² C. Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, «Pacific Coast Philology», 37, 2002, p. 60.

³ C. Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, cit., p. 60.

⁴ A. DeCurtis, «An outsider in This Society»: An Interview with Don DeLillo, in F. Lentricchia (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke UP, Durham 1991, p. 59.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 63.

⁷ *BA*, p. 124.

⁸ S. Beckett, *Endgame*, in Id., *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, Faber and Faber, London 2006, p. 93.

⁹ Ivi, p. 132.

¹⁰ S. Beckett, *The Unnamable*, in Id., *Three Novels*, Grove Press, New York 1965, p. 407.

¹¹ G. Deleuze, *L'Épuisé*, postfazione a S. Beckett, *Quad*, trad. fr. di E. Fournier, Éditions de Minuit, Paris 1992, pp. 55-106.

¹² P. Boxall, *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, Continuum, New York 2009, p. 2.

¹³ Si veda come esempio il breve racconto del 1976 *Horn Came Always*: «For I have taken to getting up again. I thought I had made my last journey, the one I must now try once more to elucidate, that it may be a lesson to me, the one from which it were better I had never returned. But the feeling gains on me that I must undertake another. So I have taken to getting up again [...]», in S. Beckett, *For To End Yet Again*, John Calder Publishers, London 1999, p. 35.

¹⁴ S. Beckett, *Still*, in Id., *For To End Yet Again*, cit., pp. 20-22.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ P. Boxall, *Since Beckett*, cit., p. 4

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *BA*, p. 74.

¹⁹ S. Beckett, *He Is Barehead*, in Id., *For To End Yet Again*, cit., p. 28.

²⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, p. VIII. Le citazioni da questa opera saranno da qui in poi indicate con la dicitura *POP*.

²¹ *Ibidem*.

²² M. Merleau-Ponty, *Causeries 1948*, a cura di S. Menase, Éditions du Seuil, Paris 2002, p. 31.

²³ *POP*, p. 469.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, p. 473.

²⁶ Ivi, p. 474.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 475.

²⁹ Ivi, p. 476.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 477.

³⁵ Ivi, p. 478.

³⁶ Ivi, p. 479.

³⁷ Ivi, p. 480.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, p. 481.

⁴² C.J. Ackerley, S.E. Gontarski (eds), *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York 2004, p. 226.

⁴³ S. Beckett, *Ghost Trio*, in Id., *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, cit., p. 408. Le citazioni da quest'opera saranno indicate d'ora in poi con la sigla *GT*.

⁴⁴ Ivi, p. 409.

⁴⁵ Ivi, p. 408.

⁴⁶ Si veda a questo proposito in P. Boxall, *Since Beckett*, cit., il capitolo *Faint Clarity: Tuning in Beckett*, in particolare pp. 69-73. Per Boxall, in *Ghost Trio*, «faintness repeats itself, here, again and again, until faintness itself becomes the medium in which this play takes place, but a faintness which is made into a clarity, made visible and audible, by the clear-faint voice, to whose clair-obscurity we are asked to tune».

⁴⁷ G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 74.

⁴⁸ *GT*, p. 408.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, pp. 408-409.

⁵¹ G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 85.

⁵² Ivi, p. 60.

⁵³ S. Connor, *Slow Going*, «Yearbook of English Studies», 30, 2000, pp. 153-165; qui p. 158.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ P. Boxall, *Since Beckett*, cit., p. 36.

⁵⁶ Per uno studio esaustivo sulla presenza della musica nell'opera di Beckett, si veda M. Bryden (ed.), *Samuel Beckett and Music*, Oxford UP, Oxford 1998. Invece, per un'analisi più specifica sul ruolo del trio per piano di Beethoven in *Ghost Trio*, su come la musica e il lavoro di Beckett si illuminino reciprocamente proprio attraverso la ripetizione di motivi ricorrenti, si veda M. Maier, *Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts zweitem Fernsehspiel*, «Archiv für Musikwissenschaft», 57, 2, 2000, pp. 172-194.

⁵⁷ G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 84.

⁵⁸ *GT*, p. 413.

⁵⁹ Ivi, p. 411.

⁶⁰ G. Deleuze, *L'Épuisé*, cit., p. 91.

⁶¹ S. Beckett, *For To End Yet Again*, in Id., *For To End Yet Again*, cit., p. 15.

⁶² S. Beckett, *All Strange Away*, John Calder Publishers, London 1979, p. 43 (*Quello che è strano via*, trad. it. di R. Mussapi, SE, Milano 2003, p. 66).

- ⁶³ R. Mussapi, *Postfazione* a S. Beckett, *Quello che è strano via*, cit., p. 73.
- ⁶⁴ *POP*, p. 482.
- ⁶⁵ R. Mussapi, *Postfazione* a S. Beckett, *Quello che è strano via*, cit., p. 72.
- ⁶⁶ Sia D. Cowart in *DeLillo and the Power of Language*, in J.N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, Cambridge 2008, p. 158; sia M. Osteen nell'articolo *Echo Chamber: Undertaking "The Body Artist"*, «Studies in the Novel», 37, 2005, pp. 64-81, parlano di questo romanzo come di una «echo chamber».
- ⁶⁷ *BA*, p. 99.
- ⁶⁸ *POP*, p. 469.
- ⁶⁹ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, vol. I, trad. it. di A. Rho, Einaudi, Torino 1991, p. 630.
- ⁷⁰ D. DeLillo, *Cosmopolis*, Picador, London 2003, p. 86.
- ⁷¹ *BA*, p. 107.
- ⁷² P. Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006, p. 216.
- ⁷³ *BA*, p. 32.
- ⁷⁴ Ivi, p. 36.
- ⁷⁵ Ivi, p. 37.
- ⁷⁶ Ivi, pp. 38-39.
- ⁷⁷ P. Boxall, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, cit., p. 222.
- ⁷⁸ S. Beckett, *From an Abandoned Work*, Faber, London 1958, pp. 48-49 (*Da un'opera abbandonata*, trad. it. di V. Fantinel, SE, Milano 2003, p. 38).
- ⁷⁹ *BA*, p. 100.
- ⁸⁰ T. LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, «Contemporary Literature», 23, 1, 1982, p. 24.
- ⁸¹ *BA*, p. 82.
- ⁸² *Ibidem*.
- ⁸³ T. LeClair, *An Interview with Don DeLillo*, cit., p. 24.
- ⁸⁴ Ivi, p. 26.
- ⁸⁵ D. Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens (GA) 2002, p. 204.
- ⁸⁶ *BA*, p. 74.
- ⁸⁷ M. Osteen, *DeLillo's Dedalian Artists*, in J.N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, cit., p. 140.
- ⁸⁸ *BA*, p. 99.
- ⁸⁹ Ivi, p. 89.
- ⁹⁰ Ivi, p. 74.
- ⁹¹ Ivi, p. 75.
- ⁹² Ivi, p. 77.
- ⁹³ Ivi, p. 92.
- ⁹⁴ C. Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, cit., p. 64.
- ⁹⁵ *BA*, p. 107.
- ⁹⁶ Ivi, p. 84.
- ⁹⁷ M. Osteen, *DeLillo's Dedalian Artists*, cit., p. 146.
- ⁹⁸ C. Bonca, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, cit., p. 66.
- ⁹⁹ *BA*, p. 116.
- ¹⁰⁰ *Ibidem*, corsivo mio.
- ¹⁰¹ Ivi, p. 117.
- ¹⁰² Ivi, p. 121.
- ¹⁰³ D. Cowart, *Don DeLillo. The Physics of Language*, cit., p. 208.
- ¹⁰⁴ *POP*, pp. 469-470.
- ¹⁰⁵ *BA*, p. 124.

Opere citate

- Ackerley C.J., Gontarski Stanley E. (eds), *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York 2004.
- Beckett Samuel, *From an Abandoned Work*, Faber and Faber, London 1958 (trad. it. di V. Fantinel, *Da un'opera abbandonata*, SE, Milano 2003).
- , *Three Novels. Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Grove Press, New York 1965.
- , *Poèmes suivis de mirlitonades*, Éditions de Minuit, Paris 1978 (trad. it. di G. Bogliolo, *Poesie*, Einaudi, Torino 1980).
- , *All Strange Away*, John Calder Publishers, London 1979 (trad. it. di R. Mussapi, *Quello che è strano via*, SE, Milano 2003).
- , *Nohow on*, John Calder Publishers, London 1980 (trad. it. di G. Frasca, *In nessun modo ancora*, Einaudi, Torino 2008).
- , *Quad*, Faber and Faber, London 1984 (trad. fr. di E. Fournier, *Quad*, Éditions de Minuit, Paris 1992).
- , *For To End Yet Again*, John Calder Publishers, London 1999.
- , *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 2006.
- , *Company / Ill Seen Ill Said / Worstward Ho / Stirrings Still*, ed. by D. Van Hulle, Faber and Faber, London 2009.
- Bloom Harold (ed.), *Don DeLillo*, Chelsea House Publishers, New York 2003.
- Bogue Roland, *Deleuze on Literature*, Routledge, New York 2003.
- Bonca Cornel, *Being, Time, and Death in DeLillo's "The Body Artist"*, «Pacific Coast Philology», 37, 2002, pp. 58-68.
- Boxall Peter, *Don DeLillo. The Possibility of Fiction*, Routledge, New York 2006.
- , *Since Beckett: Contemporary Writing in the Wake of Modernism*, Continuum, New York 2009.
- Bryden Mary (ed.), *Samuel Beckett and Music*, Oxford UP, Oxford 1998.
- Connor Steven, *Slow Going*, «Yearbook of English Studies», 30, 2000, pp. 153-165.
- Cowart David, *Don DeLillo. The Physics of Language*, University of Georgia Press, Athens 2002.
- , *DeLillo and the Power of Language*, in J.N. Duvall (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, Cambridge 2008, pp. 151-165.
- DeLillo Don, *The Names*, Vintage, London 1989.
- , *Players*, Vintage, London 1991.
- , *Great Jones Street*, Picador, London 1998.
- , *Underworld*, Picador, London 1998.
- , *White Noise* (1985), Picador, London 1999.
- , *The Body Artist*, Picador, London 2001.
- , *Cosmopolis*, Picador, London 2003.
- , *Falling man*, Picador, London 2007.
- Deleuze Gilles, *L'Épousé*, postfazione a S. Beckett, *Quad*, trad. fr. di E. Fournier, Éditions de Minuit, Paris 1992, pp. 55-106.
- Di Prete Laura, *Don DeLillo's "The Body Artist": Performing the Body, Narrating Trauma*, «Contemporary Literature», 3, 2005, pp. 483-510.
- Duvall J.N. (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, Cambridge 2008.
- Keeseey Douglas, *Don DeLillo*, Twayne Publishers, New York 1993.

- LeClair Thomas, *An Interview with Don DeLillo*, «Contemporary Literature», 1, 1982, pp. 19-31.
- , *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, University of Illinois Press, Chicago 1987.
- Lentricchia Frank (ed.), *Introducing Don DeLillo*, Duke UP, Durham 1991.
- Maier Michael, *Geistertrio. Beethovens Musik in Samuel Becketts zweitem Fernsehspiel*, «Archiv für Musikwissenschaft», 57, 2, 2000, pp. 172-194.
- Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945.
- , *Causeries 1948*, a cura di S. Menase, Éditions du Seuil, Paris 2002.
- Musil Robert, *L'uomo senza qualità*, trad. it. di A. Rho, Einaudi, Torino 1991.
- Osteen Mark, *American Magic and Dread. Don DeLillo's Dialogue with Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.
- , *Echo Chamber: Undertaking "The Body Artist"*, «Studies in the Novel», 37, 2005, pp. 64-81.
- , *DeLillo's Dedalian Artists*, in J.N. Duval (ed.), *The Cambridge Companion to Don DeLillo*, Cambridge UP, Cambridge 2008, pp. 137-150.
- Wilcox Leonard, *Baudrillard, DeLillo's "White Noise", and the End of Heroic Narrative*, «Contemporary Literature», 3, 1991, pp. 346-365.