



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

**«La traccia dell'addio delle cose»
L'Europa postbellica e il caso Beckett**

**Facoltà di Lettere e filosofia
Dottorato in Scienze del testo, curriculum Studi interculturali**

**Candidato
Tommaso Gennaro
matr. 1429313**

Tutore
Camilla Miglio

Cotutore
Gabriele Frasca

A/A 2015/2016

ERNST FISCHER [...] *Sto pensando al grande pubblico, alla cosiddetta "persona normale". Magari si starà chiedendo: che è questa roba? Perché mai in tutte queste opere veniamo rappresentati sotto forma di tronchi, monconi, torsi umani, nastri magnetici e teste... [...] trovo assurdo che la gente normale non si riconosca in tutte queste cose, e non comprenda che la propria condizione esistenziale sia fatta oramai di nastri magnetici che si ripetono ininterrottamente, e di fatti ed episodi ridotti ad atti concretamente privi di vita. Un tutto che si riproduce meccanicamente agli ordini di un immenso congegno automatico, di un meccanismo cui non si può sfuggire. Ciò che intendevo dire è appunto che le cosiddette persone normali dovrebbero in fondo riconoscersi in tutto ciò.*

THEODOR W. ADORNO *Sono d'accordo con lei. A mio avviso la resistenza appassionata all'arte d'avanguardia non scaturisce dal fatto che la gente non la comprenda; al contrario, dipende proprio dal fatto che la gente in fondo la capisce fin troppo bene, e ne è tanto coinvolta da cercare di difendersene. [...]*

HANS-GEERT FALKENBERG [...] *ma è davvero possibile che delle persone, dopo un'intera giornata di lavoro, guardando in televisione una tale rappresentazione, possano trovare il coraggio e la pazienza di farlo, quand'anche dispongano dei requisiti necessari alla comprensione di una simile scena? Non le pare grande, persino enorme la distanza che corre tra l'obiettivo rappresentato qui come raggiungibile, possibile, e gli strumenti critici di cui la gente dispone? A mio avviso, non dovremmo allontanarci troppo da quello che si fa normalmente in televisione. Non posso fare a meno di pensare a tutti quelli che in questo momento hanno ancora la pazienza di guardarci e ascoltarci, a mezzanotte passata. Non dovremmo forse...*

MARTIN ESSLIN *Ma è proprio questo il problema di cui abbiamo discusso! Noi viviamo in una società in cui, come lei ha detto giustamente, la gente è talmente soggetta all'alienazione che non è più in grado di sopportare, dopo un'intera giornata della loro vita normale, automatizzata, alienante e meccanizzata, che le venga ricordata una cosa simile, che dovrebbe cioè confrontarsi con se stessa.*

Westdeutscher Rundfunk, 2 febbraio 1968

... and perhaps even an inkling of the terms in which our condition is to be thought again

Samuel Beckett, 1496

INDICE

Premessa: *Praticare gli studi interculturali* (p. 5)

PARTE I: *EFFETTO GUERRA*

Capitolo 1 «TOUJOURS DANS LES RUINES». LA GUERRA NELLA CITTÀ

1.1 *The Greatest War* (p. 16); 1.2 *Oppida posse mori* (p. 19); 1.3 *La sindrome di Nerone* (p. 21); 1.4 *A taste of Armageddon* (p. 25); 1.5 *La traccia dell'addio delle cose* (p. 29); 1.6 *Contemporaneità del non-contemporaneo* (p. 33); 1.7 *La capitale delle rovine* (p. 36); 1.8 *Toujours dans les ruines* (p. 37).

Capitolo 2 «HUMANITY IN RUINS». LA GUERRA SUL CORPO

2.1 *Il corpo della storia, la storia sul corpo* (p. 40); 2.2 *Ciò che resta alla tecnica* (p. 43); 2.3 *Corpo distribuito* (p. 45); 2.4 *Scheletri e impalcature* (p. 50); 2.5 *Virtuosi dell'astinenza* (p. 53); 2.6 *Poetiche e politiche del corpo* (p. 59).

Capitolo 3 «CIÒ CHE RESTA» DOPO «CIÒ CHE È STATO»: LA GUERRA PER LA LINGUA

3.1 *Di Eva e di Ares: le lingue dal disastro* (p. 63); 3.2 *Perché è sempre politica: la lingua dei vinti* (p. 65); 3.3 *Irishless* (p. 68); 3.4 *La lingua della tradizione: l'arca di salvezza di Ezra Pound* (p. 76); 3.5 *Rimpatriarsi: la casa sonora di Amelia Rosselli* (p. 79); 3.6 *Dalla lingua com-promessa: la tenda da viaggio di Paul Celan* (p. 83); 3.7 «*Was bleibet*» – nach «*das, was war*» (p. 85); 3.8 «*Sinkretismus!*» *Celan e Kafka* (p. 89); 3.9 «*Chez moi, trop*»: *Beckett e Kafka* (p. 92); 3.10 *L'intervento del Professore* (p. 97); 3.11 *L'unico con cui potersi intendere* (p. 115).

Parte II: *Ars combinatoria*

Capitolo 4 «EINE GEISTIGE IDEALAPPARATUR»

4.1 *Ars combinatoria* (p. 120); 4.2 *What possible application!* (p. 122); 4.3 *What would Leibnitz say?* (p. 124); 4.4 *Five biscuits: ovvero una meravigliosa apparecchiatura spirituale* (p. 127).

Capitolo 5 «A KIND OF METAPHYSICAL ECSTASY»

5.1 *A kind of metaphysical ecstasy* (p. 131); 5.2 *Permutazioni sadiane* (p. 134); 5.3 *Risus purus* (p. 138); 5.4 *Pierres à sucer* (p. 141).

Capitolo 6 «THE REALM OF TECHNICAL TRANSCENDENCE»

6.1 *An ideal insomnia* (p. 148); 6.2 *Contrapuntal radio* (p. 150); 6.3 *Creatively dishonest* (p. 152); 6.4 *The realm of technical transcendence* (p. 153); 6.5 *L'intreccio di voci: Beckett e Gould* (p. 156).

Parte III: *Work in regress*

Capitolo 7 «L'HUMANITÉ C'EST NOUS». VERSO L'EVERYMAN

7.1 *The essential* (p. 163); 7.2 *Dante revelation* (p. 164); 7.3 *Murphy O'Blomov* (p. 170); 7.4 *EveryMan* (p. 173); 7.5 *L'humanité c'est nous* (p. 175); *What's in a name?* (p. 178).

Capitolo 8 RUMOR DE LONH. LA VOCE CHE PROVIENE DA LONTANO

8.1 *Di bocca in bocca* (p. 180); 8.2 «*Il più ricattabile dei sensi*», ovvero: «*la scelta della voce*» (p. 182); 8.3 *La canonizzazione del lontano* (p. 184); 8.4 *La «lingua della lontananza» di Leopardi* (p. 186); 8.5 *La casa della voce* (p. 189).

Capitolo 9 «... BUT THE BRAIN...» IL CIELO IN UNA SCATOLA (CRANICA)

9.1 *Wider than the Sky* (p. 195); 9.2 *Work in regress* (p. 197); 9.3 *Fra 'Wartestellen' e 'tableau vivant': pratiche della riduzione* (p. 199); 9.4 *Aria di famiglia* (p. 216); 9.5 *Sfere, cilindri, cubi e parallelepipedi* (p. 220); 9.6 *Il cielo in una scatola (cranica)* (p. 223); 9.7 *Ontospeleology* (p. 227); 9.8 *Où maintenant?* (p. 229).

Bibliografia (p. 240)

Devo alcuni ringraziamenti: se non altro per testimoniare la fortuna di aver potuto imparare da persone legate tutte, senza esclusione, dal non comune dono della generosità, intellettuale e ancor prima umana (e che hanno contribuito a rendere questi anni straordinariamente divertenti); per cui, in ordine di apparizione: sarò per sempre grato per il contagio inesauribile a Corrado Bologna e a Mira Mocan, con loro è cominciato tutto e sono stati loro ad insegnarmi per prima cosa il piacere e il senso del lavoro; grazie a Maurizio Fiorilla, che mi presentò Murphy quando ancora aspettavo Godot; ad Andrea Cortellessa, per avermi indicato l'ora del presente; a tutto il gruppo di Studi interculturali della Sapienza, per l'accoglienza e l'ospitalità, e in particolare a Luigi Marinelli, che insegna anche quando non spiega, e a Camilla Miglio, per la sensibilità con la quale accorda ogni parola; a Barnaba Maj, per averlo detto nel suo modo; e a Gabriele Frasca, l'ostacolo e l'intermediario, che responsabilizza entusiasmando.

Devo infine ancora tre grazie: ad Annina, che mi ha insegnato la commozione; a Maria, per alcuni fra i passi più belli del tragitto; e a chi questo lavoro è dedicato, a Claudia, prima voce.

PREMESSA
Praticare gli studi interculturali

1. «Où maintenant?»¹ è l'interrogativo inaugurale che apre l'*Innommable* beckettiano e, al contempo, un dubbio programmatico che non può essere eluso. Appunto: *dove* collocare questo studio?

C'è un apologo formidabile, che Dürrenmatt coglie dalle *Mille e una notte* per principiare la sua *Megaconferenza sulla giustizia e sul diritto*:

Il profeta Maometto è in cima a un colle in un luogo solitario. Ai piedi del colle c'è una fonte. Arriva un cavaliere. Mentre il cavaliere abbevera il suo cavallo, dalla sella gli cade una borsa di monete. Il cavaliere se ne va senz'accorgersi che ha perso la borsa. Arriva un secondo cavaliere, trova la borsa, la prende e s'allontana a cavallo. Arriva un terzo cavaliere e abbevera il suo cavallo alla fonte. Nel frattempo il primo cavaliere s'accorge di aver perso la borsa di monete e torna indietro. Crede sia stato il terzo cavaliere a rubargli il denaro: ne nasce una lite. Il primo cavaliere uccide il terzo cavaliere, poi, non trovando la borsa, rimane sorpreso e taglia la corda. Il profeta in cima al colle si dispera. «Allah, – grida, – il mondo è ingiusto. Un ladro si allontana impunito e un innocente viene ucciso!» Allah, che in genere non parla, risponde: «Stolto! Che cosa vuoi mai capire della mia giustizia! Il denaro che il primo cavaliere ha perso lo aveva rubato al padre del secondo cavaliere. Il secondo cavaliere si è ripreso quello che già gli apparteneva. Il terzo cavaliere aveva violentato la moglie del primo cavaliere. Uccidendo il terzo cavaliere, il primo cavaliere ha vendicato sua moglie». Quindi Allah si chiude nuovamente nel suo silenzio. Da quando ha udito la voce di Allah, il profeta loda la sua giustizia.²

La dialettica delle visuali inscenata nel racconto ci interroga sul senso che potrà mai avere la ricerca inesausta di una prospettiva ideale, seppure soprelevata e apparentemente neutrale (l'*archimedischer Punkt* burckhardtiano). Qui «gli attori agiscono sulla base di quello che osservano, e mai come in questo caso l'*osservazione* torna al suo senso etimologico originario dell'*ob-servare*, del guardare contro qualcuno, del conservare e preservare (da una radice sanscrita che indicava l'attività del “custode” del gregge)»³. Lo sguardo conquistato, in un mondo che si struttura per insiemi concentrici, non sarà mai totalizzante⁴.

Occorre dunque anzitutto situarsi: o meglio comprendere che il punto nello spazio e nel tempo nel quale fatalmente ci si trova allogati è un punto di vista, parziale ma ricco di implicazioni, provvisorio ma inevitabile; e che l'accettazione dei difetti di questa sede può comportare il grande vantaggio di un'amplificata capacità di comprensione, se non altro per il salto cognitivo che ogni meta-osservazione (finanche quella più impelagata) concede. «Il racconto di Dürrenmatt è fra l'altro anche una metafora del dibattito epistemologico che vede competere e confliggere diversi modi di osservare e diversi “ordini” auto-sostitutivi con i quali descrivere e auto-descriversi. Ogni osservazione pretende di essere la più vera [...]; le osservazioni non sono false né poche, ma soltanto parziali e tutte equivalenti. Il risultato che si

¹ S. BECKETT, *L'Innommable*, Minuit [1953], Paris 2011, p. 7.

² F. DÜRRENMATT, *Megaconferenza sulla giustizia e sul diritto, con un intermezzo elvetico. Breve drammaturgia della politica* [1968], in ID., *I dinosauri e la legge. Una drammaturgia della politica*, a cura di E. Bernardi, Einaudi, Torino 1995, pp. 3-66, p. 5.

³ E. RESTA, *Le stelle e le masserizie. Paradigmi dell'osservatore*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 157.

⁴ Nella *Prefazione alla seconda edizione* (datata 1953) del suo *Letteratura europea e Medio Evo latino* (pubblicato nel 1948), Ernst Robert Curtius combinava il punto di vista guadagnato tramite l'impiego della «fotografia aerea da grande altezza» con la prospettiva della «carta topografica» (E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 2006, p. 8), adempiendo così al precetto di Hugo Schuchhardt, posto come ottavo esergo del libro («La combinazione paritetica del microscopico e del macroscopico rappresenta l'ideale della ricerca scientifica»; p. 6). «Il processo delle scienze storiche», proseguiva il filologo romano, «si realizza compiutamente solo laddove specializzazione e visione complessiva si combinano e compenetrano. Esse si esigono reciprocamente e stanno in relazione di complementarietà» (p. 8).

viene a produrre assomiglia a una condizione di *inflazione* piuttosto che di *deficit* di verità»⁵. Sembrerebbe quindi che proprio il punto di vista dell'osservatore sia necessario per la messa a fuoco del *suo* problema⁶; e la particolarità di questo sguardo resta, sia pure uno «sguardo eretico», «una scelta di parzialità, ma nella consapevolezza della parzialità altrui, oltre che nostra»⁷ e tanto più «con la consapevolezza» che «[l']inevitabile [...] 'falsificazione' del nostro punto di vista» «è relativa in quanto 'misurabile'»⁸.

L'analisi proposta in questo studio è una ricerca in studi interculturali che adotta gli strumenti delle indagini tipologico-culturali⁹; e se da una parte «lo specifico dell'intercultural emerge là dove si dimostra impossibile la pretesa di operare da un punto prospettico esterno al contesto che non soltanto manipoliamo tecnicamente o che acquisiamo come oggetto di intenzione conoscitiva, ma nel quale concretamente noi stessi ci produciamo»¹⁰, dall'altra «occorrerebbe [...] che al ricercatore tipologico-culturale fosse dato di sottrarsi al flusso percettivo in cui si scioglie la sua stessa porzione di esistenza, per districarsi insomma da un modo di sentire così tanto connaturato da apparire fatto non solo della sostanza della cultura da osservare ma addirittura dei ritmi biologici dell'osservatore, se non addirittura del suo stesso corpo» (dacché «gli occhiali che le tecnologie domestiche, o protesi culturali, impongono a ciascun uomo in ciascuna epoca sono direttamente a contatto con la retina, anzi fanno tutt'uno con questa»)»¹¹; ma è pur sempre inevitabile che «le forze impiegate nella ricostruzione di un modello di mondo possono a loro volta soggiacere agli imperativi culturali dell'epoca in cui opera il ricercatore: il "metamodello" perfetto [...] è di per sé imperfetto, perché richiede sempre uno sguardo estraneo, per quanto meticolosamente documentato, e dunque un restauro [...], e in fin dei conti un racconto»¹².

Lo scopo di questa riformulazione metodologica sarebbe quello di sventare l'errore di parallasse proprio di uno strumento d'osservazione congenito o acquisito (ma in ogni caso familiare) che, mentre fa osservare la realtà da un quadrante, scatta l'istantanea di un'altra porzione di questa, dacché l'obbiettivo non è allineato con il foro con cui si pensava di aver incorniciato il mondo.

Dunque, stante la problematicità di un'inevitabile collocazione spaziale, buona pratica potrebbe magari risultare animarsi di quell'«autoironia» rortiana¹³ che immunizza dalla presunzione di oggettività lavorando però sulla collocazione temporale dell'osservatore, storicizzando cioè preventivamente il suo sguardo attraverso l'imposizione del filtro di una sua inevitabile transitorietà. In questo modo ogni ermeneutica conterrebbe geneticamente la traccia della propria fallacia normativa (e la consapevolezza di questo), o insomma della sua 'data di scadenza', ma senza che si renda – per questa sopravvenuta cognizione – inadatta al suo lavoro¹⁴. Torna alla mente la scena del film *Les invasion barbares* (2003) di Denys Arcand nella quale un gruppo di docenti universitari oramai amareggiati e disillusi compendia in

⁵ E. RESTA, *Le stelle e le masserizie* cit., pp. 159-60.

⁶ Si leggano per questo le riflessioni di N. LUHMANN, *Osservazioni sul moderno* [1992], trad. it. F. Pistolato, Armando, Roma 1995, pp. 38-sgg. riguardanti il «relativismo teorico della differenza» «riferito agli strumenti di osservazione» (p. 41).

⁷ C. MIGLIO – I. FANTAPPIÈ, *Introduzione*, in *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno, Napoli, 22-23 gennaio 2007, a cura di C. Miglio e I. Fantappiè, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2008, pp. 9-28, le pp. 9-14 sono di C. Miglio, le pp. 14-27 di I. Fantappiè; cit. a p. 9.

⁸ R. ANTONELLI, *Filologia romanza e letteratura comparata, fra spazio e tempo*, in «Eudossia», 2 (2004), p. 40.

⁹ Se è possibile individuare un vero e proprio sfondo metodologico agli studi interculturali, questo può individuarsi anzitutto negli studi culturali (a partire dalle attività svolte al Centre for Contemporary Cultural Studies di Birmingham fra gli anni Cinquanta e i Settanta): punti di riferimento in questo senso le pionieristiche ricerche di Stuart Hill e Homi Bhabha. Si vedano ora per un approccio pratico M. COMETA, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Meltemi, Roma 2004 e *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, a cura di C. DEMARIA e S. NERGAARD, McGraw-Hill, Milano 2008.

¹⁰ A. BRANDALISE, *Figure della prossimità. Sul presente delle culture* [2002], in ID., *Categorie e figure. Metafore e scrittura nel pensiero politico*, Unipress, Padova 2003, pp. 177-94, p. 180.

¹¹ G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, seconda edizione, Sossella, Roma 2015, p. 12.

¹² *Ivi*.

¹³ Cfr. R. RORTY, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, trad. it. G. Boringhieri, Laterza, Roma-Bari 1989.

¹⁴ Utili in proposito le pagine di R. CESERANI, *Storicizzare*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di M. Lavagetto, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 79-102.

un *auto da fè* collettivo l'effimera durata delle numerosissime stagioni culturali vissute con entusiasmi fugaci, cavalcando l'«onda corta» di ogni innovativo (ma brevissimo) -ismo prodotto dall'accademia: «Siamo stati tutto e il contrario di tutto».

Rémy: On a tout été, c'est invraisemblable! Séparatistes, indépendantistes, souverainistes, souverainistes-associationnistes.

Pierre: Bien, au-début, on avait commencé par être existentialistes!

Dominique: On avait lu Sartre, Camus...

Claude: Après ça, on a lu Frantz Fanon, puis on est devenus anticolonialistes.

Rémy: Après ça, on a lu Marcuse; on est devenus marxistes.

Pierre: Marxistes-léninistes.

Alessandro: Trotskistes.

Diane: Maoïstes!

Rémy: Après ça, on a lu Soljenitsyne. Alors on a changé d'idée, on est devenus structuralistes.

Pierre: Situationnistes.

Dominique: Féministes.

Claude: Déconstructionnistes.

Pierr: Y a-t-il un «isme» que nous n'ayons pas adoré?

O, per dirla altrimenti: «Come i fiori volgono il capo verso il sole, così, in forza di un eliotropismo segreto, tutto ciò che è stato tende a volgersi verso il sole che sta salendo nel cielo della storia»¹⁵. E sarà il caso di ribadire che, come ha chiarito di recente Camilla Miglio, «guardare criticamente al sistema disciplinare e disciplinato che si va costruendo da secoli intorno alla letteratura non significa uscire dalla competenza specialistica»¹⁶.

Adone Brandalise ha sostenuto ragionevolmente che «ciò che le scoperte [...] del migliore esercizio interculturale convergono ad indicare è che tale pensiero non tanto abbisogna di nuove architetture modellistiche, quanto di una diversa e superiore consapevolezza della propria posizione, se si vuole della propria consistenza ad un tempo stesso tutta risolta nei flussi di realtà che essa accoglie e pure così decisiva per la loro qualità»¹⁷. «L'interculturale», insomma, «vive di situazioni e, probabilmente, il suo proprio sta nel rigore col quale non sa staccarsi dall'ambiente da esse intessuto e dall'ascolto del proprio operarvi»¹⁸. Questo rigore ritengo troverebbe piena fondatezza nella fedeltà ad una prassi filologica (e ulteriormente nelle pratiche dell'analisi intertestuale) volta a maturare uno sguardo attento e puntuale che si possa rivolgere a qualunque «monumento» (quand'anche quelli «involontari» che la storia produce ininterrottamente – si avrà modo di vederne nello specifico *infra*, cap. 1) per ricercarne l'aspetto «documentale»¹⁹. L'orientamento sarebbe quindi quello di tentare un'aderenza «[ai] testi, senza dubbio:

¹⁵ W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in ID., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006, pp. 75-86, p. 77, corsivo nel testo (citata da R. CESERANI, *Storicizzare* cit., p. 99).

¹⁶ C. MIGLIO – I. FANTAPPIÈ, *Introduzione* cit., p. 11.

¹⁷ A. BRANDALISE, *Figure della prossimità* cit., p. 179. «Il realtà molto di quanto giustifica l'attrazione che il campo tematico dell'interculturale sa esercitare si lega probabilmente alla capacità che esso ha, seppur non senza inevitabili e pressoché immediate difficoltà, di comunicare la necessità di un pensiero che sappia percorrere la vastità di questo scenario senza decomporsi nella babele linguistica che fa tutt'uno con esso ma letteralmente *pensandolo*, dando cioè vita ad una articolazione di stili intellettuali e di pratiche capaci di muoversi al di là degli orizzonti segnati dal confine estremo della forza formatrice di quel patrimonio di categorie e concetti al quale dobbiamo sia la ricchezza della vicenda della modernità, sia la complicazione e, per certi versi, la terribile semplificazione cui dà luogo il venir meno della capacità di questa di ordinare e governare il proprio prodotto storico» (pp. 178-9).

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ Cfr. J. LE GOFF, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, direzione R. Romano, Einaudi, Torino 1978, V, pp. 38-48, in specie le pp. 46-7 (ma si tenga conto delle considerazioni di M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir* [1969], in ID., *Œuvres*, édition publiée sous la direction de F. Gros, 2 voll., Gallimard, Paris 2015, II, pp. 1-224, in particolare le pp. 7-8gg., relative alla «mise en

ma tutti i testi. E non solamente i documenti d'archivio in favore dei quali si è creato un privilegio [...]. Ma una poesia, un quadro, un dramma: documenti per noi, testimoni di una storia vivente e umana, saturi di pensiero e azione in potenza»²⁰; aderenza latamente interdisciplinare che spinga a ricavare i dettagli utili alla ricostruzione ideale di un *milieu* storico e socio-culturale da ambienti ulteriori a quelli letterari (che pure rimangono il nocciolo della presente ricerca); l'ambizione non è certo quella di ricostruire una mappa in scala 1:1 di questa porzione di spazio-tempo, quanto semmai di trovare un numero accettabile di riferimenti utili per puntellare gli assunti proposti certificando così la loro validità²¹. Occorre proporre uno «spazio per una riflessione che tenga coerentemente insieme piani diversi, rispondendo alla necessità di riconoscere la maggior realtà che, rispetto ad essi, ha la loro connessione»²².

La consanguineità di discipline diverse emerge considerando gli oggetti delle loro analisi come fenomeni storici verificati nel corso di un flusso spazio-temporale che non hai mai tenuto conto di rigide ripartizioni dipartimentali («le differenziazioni disciplinari non corrispondono [...] ai confini delle osservazioni»)²³. Occorre ridestare nel sottosuolo della storia la natura interculturale della realtà, dissodando il terreno severamente ripartito da ambiti disciplinari attenti più a chi sconfini nel proprio campo che non ai rischi di un'eugenetica delle micro-specializzazioni monologanti. Forse potrebbe essere utile una momentanea riconfigurazione – non assoluta – del concetto stesso di letteratura (o, semmai, dell'arte tutta)²⁴, per ricordare come diversi punti di vista ne recepiscono differenti funzionalità: per un filosofo del diritto quale Eligio Resta «la letteratura, che per mestiere lavora sulle possibilità anche quando si voca al realismo più crudo, smette di essere fonte di supporto ed acquista il carattere del *più grande ed autentico osservatorio sociale*. Non soltanto le sue osservazioni si producono dentro il sistema sociale, sono un pezzo della semantica storica, ma hanno la virtù di aggiungere alla contabilità dei mondi “noti” quella, più rilevante, dei mondi possibili»²⁵.

L'inevitabile particolarismo di queste considerazioni trova conforto in una formulazione degli studi interculturali che va intesa come ermeneutica del senso stesso di un concetto ambiguo e secolare (ma quotidianamente ridiscusso) per questa così giovane disciplina quale “teoria”.

question du document»); prospettiva, questa, accolta da altre analisi: cfr. per esempio A. PETRUCCI, *Le scritture esposte. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi, Torino 1995, p. 82.

²⁰ Queste parole di Lucien Febvre sono ricordate da C. MIGLIO, *Metastoria*, in M. COMETA, *Dizionario degli studi culturali* cit., pp. 272-82, pp. 278-9; si veda inoltre M. SANTORO, *Che cos'è “cultura”?*, in *Studi culturali* cit., pp. 39-66, specie pp. 65-6 e, con altra prospettiva, lo stesso Foucault a proposito di quella che definisce «matérialité documentaire (livres, textes, récits, registres, actes, édifices, institutions, règlements, techniques, objets, coutumes, etc.)» (M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir* cit., p. 6).

²¹ I rischi di quest'operazione sono ben chiariti da U. ECO, *Dell'impossibilità di costruire la carta dell'Impero 1 a 1*, in *Hic sunt leones: Geografia fantastica e viaggi straordinari*, a cura di O. CALABRESE, R. GIOVANDOLI, I. PEZZINI, Electa, Venezia 1983, pp. 84-7.

²² A. BRANDALISE, *Figure della prossimità* cit., p. 182; daccché, ammoniva Gregory Bateson, bisogna sventare l'«errore di pensare in modo finalizzato [che fa] trascura[re] la natura sistemica del mondo con cui [l'uomo] deve vedersela» (G. BATESON, *Finalità cosciente e natura* [1968], in ID., *Verso un'ecologia della mente*, nuova edizione ampliata, trad. it. G. Longo e G. Tratteur, Adelphi, Milano 2011, pp. 465-79, p. 476).

²³ E. RESTA, *Le stelle e le masserizie* cit., p. 119.

²⁴ Per una problematizzazione del concetto stesso di letteratura nella rilettura diacronica proposta da una filologia dei mezzi cfr. G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo mediale* cit., come pure il percorso avviato con la costellazione di saggi *Telemachie*, di cui se non altro si veda – per questo studio – la trafila *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*, Edizioni d'if, Napoli 2013; *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor*, Edizioni d'if, Napoli 2014; e *Il rovescio d'autore. Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*, Edizioni d'If, Napoli 2016.

²⁵ E. RESTA, *Le stelle e le masserizie* cit., p. 121 (corsivo mio). Si prenda il caso, centrale nei dibattiti delle discipline umanistiche e non solo, dell'identità: «mai come nel caso dell'identità, se le scienze sociali operassero con un minimo di auto-ironia, comprenderebbero che le proprie osservazioni lavorano strutturalmente con quote di misconoscimento e di parzialità elevate, che le “descrizioni” sono dispositivi selettivi e che proprio quello che le scienze sociali non possono osservare può essere oggetto di osservazione da parte della letteratura. Lo scarto dipende non da “limiti” metodologici, ma dal codice stesso dell'identità: tra la *contingenza* dell'osservazione sociologica e la *possibilità* dell'osservazione letteraria, corre lo stesso rapporto di selezione riduttiva che gli storici individuano nel processo di selettività che la formula di Gadamer della *Wirkungsgeschichte* ci spiega con chiarezza: la storia è una storia di “eventi” sopravvissuti, direbbe Elias Canetti» (p. 120).

[...] l'aspetto essenziale dell'intercultura sta nell'intrecciarsi di stili di rappresentazione di realtà e di comportamento che, interagendo, producono l'esito di una maggior disponibilità a se stessi più ancora che l'allestimento di un quadro conoscitivo che intenda offrire un'interpretazione "oggettiva" dei fenomeni. Eppure è appunto all'altezza di questa evidenza che sembra porsi come indispensabile quello che, provvisoriamente, chiameremo un approfondimento teorico.

Per teoria, consapevoli della precarietà di questa definizione, intendiamo *un atteggiamento del pensiero che non si trincerì all'interno dei paletti segnaletici di uno specifico ambito disciplinare, ma segua, accettandone i rischi, i passaggi che gli propone la fedeltà al proprio desiderio e che quindi abbia la capacità di cogliere, attraverso la singolarità del proprio discorso la realtà del proprio fare.*²⁶

Il terreno incerto (perché facilmente misinterpretabile) che schiude questa dichiarazione di metodo "aperto" si può consolidare facendosi affiancare, nella ricerca, da un evento culturale che si rende materialmente analizzabile nelle forme di elemento documentario. Optando cioè per una ricognizione a quota variabile di un testo (una serie di testi), e mantenendo sempre un'aderenza a questo dato concreto, è possibile zavorrarsi evitando di venire disorbitati a causa della mancanza di un principio metodologico sostanziale. Di più: risulterà essere di maggiore utilità porre più ferma attenzione a una particolare circostanza del *testo* che si studia: «occorr[e] mettersi alla ricerca dell'autore, o meglio, a scanso di equivoci, perché ci si riferisce a un percorso all'interno del testo, del luogo esatto in cui l'autore si è messo alla ricerca del suo esecutore»²⁷. Avendo il senso della *consegna* del testo come ago della bussola – e tenendo a mente che «un testo [...] cerca ben altro popolo di quello che rapidamente si predispone a lasciare la propria morte [...]: c'è almeno un punto, possiamo esserne certi, in ogni testo che non si voglia limitare a intrattenerci (ma anzi che concorra a una nostra sia pure momentanea liberazione), in cui questa [consegna] avviene, solo perché l'autore si riflette d'un tratto nello sguardo attento del suo esecutore»²⁸ – risulterà più agevole e sicuro il percorso che porta alla definizione del proprio campo d'indagine e, con esso, dei mezzi con i quali tragarlo e trattarlo.

2. L'intercultura è un dato di fatto, uno stato delle cose la cui accettazione implica necessariamente l'emersione di un'esigenza: quella cioè di trovare un approccio alla sua comprensione. Una volta letta in filigrana la trama dei numerosissimi fili che interconnettono il mondo connettendo tempi e spazi diversi, l'osservatore deve munirsi di una lente di indagine adeguata, possibilmente progressiva o multifocale, che gli consenta di cogliere e mantenere la complanarità dei numerosi piani di ricerca.

Si chiarisce così la ragione dell'apparente bipartizione di questa ricerca: da un lato si osservano alcuni fenomeni culturali sorti in Europa a partire dalla Seconda guerra mondiale e, dall'altro, si affianca sincronicamente l'evoluzione della parabola artistica di Samuel Beckett, accostandola alle personalità e alle correnti culturali di maggior rilievo di quegli anni che hanno partecipato alla formazione di quegli stessi fenomeni (Adorno, Celan, Giacometti, Gould, Joyce, ecc.) – avviando questi confronti in seguito all'istituzione di un «paradigma di compatibilità», secondo la formulazione di Corrado Bologna, «logica e storico-documentaria» tale da soddisfare le preoccupazioni di sostenibilità di una simile indagine²⁹. L'opera di Beckett funziona in questo senso come liquido di contrasto dell'epoca in cui è nata e permette di analizzarne le dinamiche e le implicazioni attraverso un filtro particolare ma al tempo stesso autorevole e peculiarmente caratterizzato. Più precisamente, questa ricerca muove da alcune considerazioni inerenti

²⁶ A. BRANDALISE, *Figure della prossimità* cit., p. 181.

²⁷ G. FRASCA, *Il rovescio d'autore* cit., p. 60.

²⁸ *Ibidem*, pp. 61-2.

²⁹ Cfr. C. BOLOGNA, *Un'ipotesi sulla ricezione del De vulgari eloquentia: il codice Berlinese*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, a cura di F. BRUGNOLO E Z.L. VERLATO, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 205-56, p. 209.

le conseguenze della Seconda guerra mondiale che, si crede, hanno implicato una rivoluzione assiologica in molti ambiti del pensiero occidentale (artistico, giuridico, filosofico, politico) coinvolgendo due categorie fondanti dell'essere umano, la città e il corpo (parte I). Concentrandosi sull'Europa degli anni che vanno dal 1945 al crollo del muro di Berlino, si è scelto di osservare alcuni fra i più peculiari eventi culturali del secondo Novecento attraverso l'opera di uno spettatore d'eccezione di quello scorcio di tempo. L'opera di Beckett dimostra dunque validità testimoniale e potenziale interpretativo, proponendosi come indicatore affidabile di situazioni e modificazioni. Essa è, insomma, un indicatore affidabile degli avvenimenti, un filtro privilegiato per evidenziare le peculiarità intrinseche e i nodi cruciali di dinamiche fiancheggiate per circa un cinquantennio. Nelle parti finali di questo lavoro (II e III) l'opera di Beckett viene effettivamente posta al centro della ricerca per saggiare la validità della visione del mondo che la sua lente propone. L'evoluzione stessa delle pratiche artistiche dell'autore irlandese testimonia una sintonia con le tendenze e le svolte culturali del tempo, talvolta anticipate o addirittura provocate, comprovando l'esigenza di una sua più attenta analisi.

Ideale, d'altronde, per Beckett, un approccio interculturale, dal momento che per comprendere a pieno il senso, la portata e le implicazioni della sua opera occorre confrontarsi con la storia e gli effetti traumatici della guerra, con la geopolitica e l'identità migratoria, la condizione minoritario-periferica e la rivalutazione del concetto di spazio nazionale e spazio europeo, con le teorie traduttologiche e tutti gli ambiti dell'espressione artistica (dalla poesia al teatro, dal romanzo al cinema, dai drammi radiofonici a quelli televisivi, dalla musica alla pittura), tenendo conto dell'evoluzione tecnologica e della rivalutazione dell'idea di canone in senso sovranazionale.

Questo lavoro si allinea in una scia di studi che non intende esaurire né tantomeno compendiare; al contrario, dedicandosi a una porzione di spazio-tempo ben limitata, e da un punto di vista necessariamente parziale, auspica la convivenza vivificante con altre analisi, al fine di arricchirsi per poi confluire in quella visione multiprospettica che, oggi, non è più propria di un solo soggetto critico dai cent'occhi ma, vista la geminazione dei saperi e la parcellizzazione delle competenze (che arricchiscono inesorabilmente il dialogo culturale: interculturale, appunto), è l'esito della congiunzione simultanea ma distinta di tante differenti pratiche. «Non si propone di comparare e mescolare in un unico *pot* i risultati, spesso incommensurabili. Si tratta piuttosto di trasporli in una rappresentazione che li metta in fila, uno accanto all'altro»³⁰.

«Où maintenant?» è, inoltre, la domanda che, giusto all'indomani della Seconda guerra mondiale, si porrà un cittadino irlandese da anni residente in Francia (dove, durante il conflitto, prese parte alla Resistenza) al momento di una svolta linguistica e ideativo-poetologica, si dica pure compositiva e ideologica, che caratterizzerà da quel momento in avanti la sua opera. Non solo perché Beckett, inevitabilmente iscritto nel solco della rivoluzione scatenata dal connazionale Joyce con lo *Ulysses* e il *Finnegans Wake*, a partire dagli anni della guerra (ovvero già durante la stesura di *Watt*, sin dal 1942), aveva iniziato a mettere concettualmente in crisi il mezzo al quale destinare la sua opera e il concetto stesso di genere (per cui, a partire dagli anni Cinquanta, inizierà a saggiare la resistenza di mezzi altri quali cinema, radio e televisione, per realizzare infine un arcigenere); ma perché dal 1945 l'autore di *En attendant Godot* si ritrovò, nella condizione di espatrio, a dover definire la propria identità individuale (*l'émigration en tant que pulsion identitaire*, si direbbe con un titolo di Maria Delaperrière)³¹ cominciando dal ripensamento della

³⁰ C. MIGLIO – I. FANTAPPIÈ, *Introduzione* cit., p. 11.

³¹ M. DELAPERRIÈRE, *L'émigration en tant que pulsion identitaire: l'exemple de Gombrowicz*, in *Littérature et émigration dans les pays d'Europe centre-est*, édité par M. DELAPERRIÈRE, Actes du colloque, Publications IES, Paris 1996, pp. 91-103.

stessa identità nazionale (un istituto secolare, quello di nazione, ma che, a quel tempo, e proprio a causa delle due guerre mondiali, aveva iniziato a mostrare la sua vulnerabilità)³².

Insomma, «Où maintenant?» è – nell'Europa dell'immediato dopoguerra (il primo e tanto più il secondo) – la domanda politica per definizione. In contemporanea con lo *Ulysses* joyciano, realizzato negli anni della Prima guerra mondiale, Hans Kelsen, il celebre giurista teorico del normativismo, redigeva *Das Problem der Souveränität und die Theorie des Völkerrechts* (*Il problema della sovranità e la teoria del diritto internazionale*, «iniziato già nel 1915» e «nel 1916 sostanzialmente concluso», ma pubblicato solo nel '20, perché il «servizio militare ne [...] imped[i] la stampa»)³³, nel quale, scagliandosi contro lo «sconfinato imperialismo» e l'«espansionismo che [ne] costituisce l'essenza», auspicava l'istaurazione di una «*civitas maxima* come organizzazione del mondo» e il «primato del diritto internazionale, che è però allo stesso tempo l'idea fondamentale di quel pacifismo che nell'ambito della politica internazionale costituisce l'immagine rovesciata dell'imperialismo»³⁴. In questo libro Kelsen individuava nitidamente nel «superamento del dogma della sovranità» il «compito infinito» del giurista: «Senza dubbio il concetto di sovranità deve essere radicalmente rimosso. È questa la rivoluzione della coscienza culturale di cui abbiamo per prima cosa bisogno»³⁵. Si tratta di un «compito infinito», certo, ma non del singolo sogno di un idealista: solo pochi anni dopo, infatti, Albert Einstein, interrogando Sigmund Freud sulla possibilità di «liberare gli uomini dalla fatalità della guerra», si trovava ad auspicare la creazione di «un'autorità legislativa e giudiziaria col mandato di comporre tutti i conflitti che sgorgano tra loro [gli Stati]» dichiarando senza mezzi termini che «la ricerca della sicurezza internazionale implica che ogni Stato rinunci incondizionatamente a una parte della sua libertà d'azione, vale a dire alla sovranità»³⁶.

Il «cantiere kelseniano» è stato aperto al fine di «smantellare la sovranità degli Stati, quindi l'appartenenza alla terra, al territorio, che fa sì che i confini siano queste forme che non possano essere superate»³⁷. L'attaccamento ossessivo ai propri confini (e non soltanto a quelli territoriali)³⁸ è una condizione atavica ereditaria continuativa che recinta nella paranoia autoriflessiva la natura dinamica e sempre instabile dell'identità, la quale (si vedrà meglio *infra*, cap. 2) si caratterizza nella pratica sempre in corso dell'*identifying identity* («fra me e me», ricordava Deleuze, «c'è sempre stato uno spazio-tempo»)³⁹; il senso di appartenenza, la difesa delle tradizioni e il diritto ad essere identici solo a se stessi hanno poco a che fare con le esortazioni alla chiusura delle frontiere, in un rilancio morboso che, dal nazionalismo al regionalismo, porta inevitabilmente al campanilismo fino all'incesto – dimenticando fra l'altro che «riducendo drasticamente le potenzialità alternative» nella pratica quotidiana di «gest[i] di separazione, di allontanamento, di rifiuto e persino di negazione dell'alterità», vale a dire costruendo l'identità «a scapito

³² Non sfugga che le categorie di letteratura e nazione sono simbioticamente intrecciate, come risulta chiaramente dalle analisi di G. FRASCA, *Il rovescio d'autore* cit. Sul «bisogno di pensarci al di là di nazione» si veda A. APPADURAI, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione* [1996], trad. it. P. Vereni, Raffaello Cortina, Milano 2012, pp. 203-55 (la cit. a p. 203) e sulle condizioni attuali del concetto di stato E.J. HOBBSBAWN, *La fine dello stato*, trad. it. D. Didero, Rizzoli, Milano 2007, che spiega come le macro-dinamiche seconducentesche (economia, migrazioni, ecc.), «stanno rapidamente seppellendo ciò che le guerre del XX secolo [...] sembravano aver prodotto, ossia un mosaico di Stati-nazioni etnicamente omogenei» (p. 33).

³³ H. KELSEN, *Il problema della sovranità e la teoria del diritto internazionale. Contributo per una dottrina pura del diritto*, a cura di A. Carrino, Giuffrè, Milano 1989, pp. V^d-VI^e.

³⁴ *Ibidem*, p. 466-8.

³⁵ *Ibidem*, p. 469.

³⁶ A. EINSTEIN, *Perché la guerra*, lettera del 30 luglio 1932, in S. FREUD – A. EINSTEIN, *Perché la guerra?*, trad. it. C.L. Musatti, S. Daniele, S. Candrea, E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 59-63, cit. alle pp. 59-61.

³⁷ E. RESTA, *Diritto vivente*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 111.

³⁸ Ma si sa che storicamente sono stati proprio l'«effetto del territorio» e l'«ambiente naturale» ad aver permesso (o meno) la crescita e l'espansione delle diverse comunità umane influenzando direttamente sull'economia, la politica, la tecnologia e la capacità militare di una popolazione», per cui «i destini dei popoli sono stati così diversi a causa delle differenze ambientali, non biologiche, tra i popoli medesimi» (J. DIAMOND, *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni* [1997], trad. it. L. Civalleri, introduzione di L. e F. Cavalli Sforza, Einaudi, Torino 2014, pp. 16, 39 e 13).

³⁹ G. DELEUZE, *L'intruso* [2000], a cura di V. Piazza, Cronopio, Napoli 2008, p. 29.

dell'alterità», non si fa altro che rafforzare quest'ultima, che «riemerge in modo prepotente e invincibile»; per cui viene da chiedersi «se l'emarginazione e la negazione dell'alterità non siano gesti dovuti al fatto che l'alterità si annida nel cuore stesso dell'identità: non già semplicemente ai bordi, bensì nelle stesse ragioni intrinseche dell'identità»⁴⁰, e come un *compagno segreto* non non ci abbandoni mai⁴¹.

Lo scopo e lo sfondo degli studi interculturali è sempre politico. E l'opera di uno scrittore che ha rifondato il proprio lavoro sulle macerie di un continente distrutto da una guerra planetaria tentando di ripensare criticamente la condizione di un'«umanità in rovina» (per cui si veda *infra*, cap. 2) non può che dirsi politica. Se la poesia, come ha proposto in una formulazione mirabile Andrea Zanzotto, è un «“collaudo” della realtà»⁴², vorrà dire che l'opera di Beckett è uno fra i collaudi più attendibili della realtà post-bellica europea, che dura ancora oggi.

3. L'incancrenirsi di un pregiudizievole «postulato di incommensurabilità»⁴³ fra le culture è divenuto di fatto uno degli oggetti principali della critica degli studi interculturali⁴⁴, che tentano di dissipare la percezione di una schisi irrimediabile fra le diversità salvando le differenze, saldandole in un terreno di transito fondato da principi comuni condivisibili: proprio nelle diversità culturali si può rinvenire difatti il bacino ideale dove attingere esempi salutari. In questo la letteratura e l'arte si propongono come patria di innumerevoli modelli di visioni del mondo da tentare.

Ripetendo nuovamente la domanda incipitaria che ancora ci perseguita, «Où maintenant?», ma stavolta per focalizzarla solo sul caso di studi che affianca lateralmente questa ricerca costituendosi come il suo polo esemplificativo, si dirà dunque: dove collocare Samuel Beckett?

La ragione di questo interrogativo e la sua pertinenza sta nel fatto che, a rigor di logica, stando ai settori disciplinari al momento vigenti, tutta la sapienza salomonica prestata alla determinazione degli oggetti delle discipline specialistiche non varrebbe ad individuare, senza ricorrere a divisioni laceranti e quindi riduttive, il campo di ricerca nel quale collocare questo studio, tantomeno per la parte apparentemente di più facile definizione di quest'analisi, quella “letteraria” che rischia di cadere (e scadere) nella propsettiva “nazionale” o “territoriale” (che non spetta di fatto né all'anglistica *tout court* né alla francesistica *by definition*); e pur ricorrendo alla folgorante *mêtis* che ispirò Alessandro Magno a Gordio, non c'è alcun taglio del nodo che tenga che possa garantire la regolarità di un'inferenza in tal senso (a meno di non imporre un'illuminazione monologante del riflettore della critica, perdendo così di vista ombre sfocature e prospettive essenziali pur di guadagnare l'illusoria certezza di un'angolatura stabile).

⁴⁰ F. REMOTTI, *Contro l'identità* [1996], Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 61-2.

⁴¹ Su questo si vedano ancora le pagine di G. DELEUZE, *L'intruso* cit.

⁴² A. ZANZOTTO, *Autoritratto* [1977], in ID., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villata, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999, pp. 1205-10, p. 1206.

⁴³ V. STOLCKE, *Le nuove frontiere e le nuove retoriche culturali dell'esclusione in Europa*, in *I confini della globalizzazione*, a cura di S. MEZZADRA, A. PETRILLO, Manifestolibri, Roma 2000, pp. 157-82, p. 163 (cfr. inoltre M.M. PASQUINO, *Il confine della cittadinanza europea*, in *Percorsi di genere. Letteratura filosofia studi postcoloniali*, a cura di S. PLASTINA, Mimesis, Milano 2012, pp. 61-77 e A.-M. THIESSE, *La creazione delle identità nazionali in Europa* [1999], trad. it. A. Pasquali, il Mulino, Bologna 2001; G. STEINER, *Una certa idea di Europa* [2006], trad. it. O. Ponte di Pino, Garzanti, Milano 2010).

⁴⁴ «L'intercultura [...] è ancora oggi debitrice di quel nazionalismo metodologico che riconosce un unico livello di riferimento, un unico ambito di analisi, un unico piano d'intervento: lo Stato-nazione. Il nazionalismo metodologico, a sua volta, è frutto di un periodo storico ormai plurisecolare in cui lo Stato-nazione ha costituito l'orizzonte di pensabilità del contatto tra le differenze [...]. L'obiettivo polemico contro il quale – esplicitamente – l'intercultura è stata pensata era proprio il razzismo ma, al contempo, nell'intercultura è rimasto un presupposto non riflettuto – il negame con il nazionalismo metodologico – che crea un cortocircuito teorico. L'intercultura cioè, mantenendo nella sua cassetta degli attrezzi il concetto di “etnico-culturale” continua a flirtare con quel nazionalismo metodologico da cui abbiamo preso le mosse» (G. BURGIO, *Sporcarsi le mani con l'intercultura: diaspora, nazionalismo e violenza*, in *Oltre la nazione. Conflitti postcoloniali e pratiche interculturali. Il caso della diaspora tamil*, a cura di ID., Ediesse, Roma 2014, pp. 11-24, p. 17).

E però neppure il *logos* edipico che giunse in soccorso dell'eroe tebano per risolvere l'enigma della Sfinge, frutto non dell'intuizione fulminea ma di una tecnica della pensosità applicata al *problem solving* (e perciò necessariamente definita da un tempo determinato), neppure un simile esercizio varrebbe a districare questo nodo, dacché si rivelerebbe solo capace di produrre la pratica di scioglimento infinito di un garbuglio inestricabile – se la soluzione che si prospetta in queste pagine, nell'ordine delle possibilità ostinatamente manichee, non è il “delle due l'una” ma, di fatto, e tanto per ricorrere a un titolo beckettiano, *neither*, il “né l'uno né l'altro” (cosicché in questo caso il coefficiente di problematicità dell'argomento preverrebbe esso stesso scioglimenti dirimenti).

Il fatto è che, credo, occorre accogliere metodologicamente il nodo con il suo corredo di insolubile complessità, senza però smettere di tentarlo con entrambi gli strumenti proposti per la sua soluzione: il nodo, insomma, è la soluzione; è la soluzione che non ha soluzione, la soluzione. Gli studi interculturali, l'ha chiarito Luigi Marinelli, si occupano più dei processi che non dei loro esiti⁴⁵. E così mentre da un verso ci si educa alla sana pratica della blumenberghiana *pensosità* (*Nachdenklichkeit*)⁴⁶, inesauribile (perché in questo caso non si è vittime di una soluzione a orologeria che incombe) e per la quale non smettiamo mai di confrontarci con le complicazioni del nostro oggetto; dall'altro impariamo la più concreta scienza dell'inesausto *stop and think*: per cui solo potando costantemente questo nodo infinito e autoreplicante ogni volta che ci occorra ridimensionarne la figura, è possibile comprendere come la forma che assumerà la soluzione evidenziandosi dallo scioglimento del problema sarà ogni volta diversa, mutata a seconda del punto di vista (temporale sì, ma anche spaziale) da cui il problema è stato interrogato. E che dunque, ancora, a contare non può essere, e una volta per tutte, la soluzione in sé, ma quello che la soluzione ci dice rispetto al nostro porci davanti al problema.

Ecco come gli studi interculturali si prestano in questa circostanza come campo “riflessivo”⁴⁷ nel quale tradurre la questione, salvando tutte le possibilità (*to save the chances*, ce lo ricorda la formulazione del diritto americano) senza ridurre la complessità intrinseca al problema. Proprio cercando di dare *una* letteratura, ovvero *una* nazione, alla figura di Beckett (e, come lui, potrebbero farsi i nomi di tanti altri artisti, non solo del Novecento), per limitarsi solo a quest'aspetto della diatriba, emerge l'irriducibilità dell'autore di *En attendant Godot* e aggalla al contempo la natura accogliente di quel campo di studi auspicato per questa analisi.

Beckett si colloca in una posizione intermedia a queste pratiche di localizzazione: cercare di definirla trovandole un nome adeguato (che sia il tipico «in-between» o il *third space* di Homi Bhabha) ha poco senso. Conta, semmai, capire come proprio in questa dimensione, che sorge dall'inadeguatezza dei ‘vecchi spazi’ precostituiti, sia possibile collocare l'esperienza di un autore come Beckett per osservarne la *machina* senza doverla rendere soggetta a leggi fisiche (e metafisiche) che ne inquadrerebbero il senso in una prospettiva monologante e predeterminata. La pertinenza di Beckett con questa ricerca sta, ancora, nel fatto che l'autore irlandese ha saputo coniugare le radici culturali dei paesi dell'Europa occidentale e i veritici delle loro produzioni artistiche ripensandoli in un canone sovranazionale per distillare un denominatore comune del sensorio umano con cui predisporre la sua opera, che funzionerà in questo modo come uno strumento per l'interconnessione comunitaria. La preoccupazione che ha animato la sua ricerca di una “dominante media” con la quale caratterizzare alcuni elementi essenziali delle sue sperimentazioni (un personaggio *everyman* per i romanzi, un'umanità condensata nella coppia per il teatro, una voce neutra che si facesse parlare da tutti per le opere radiofoniche e per i romanzi – si veda *infra*,

⁴⁵ Traggio queste indicazioni da una lezione dedicata da Luigi Marinelli al tema degli studi interculturali tenuta a Villa Mirafiori il 14 maggio 2015.

⁴⁶ Si veda la magistrale lezione di H. BLUMENBERG, *Pensosità* [1980], trad. it. L. Ritter Santini, Elitropia, Reggio Emilia 1981.

⁴⁷ Si avrà modo in seguito (cap. 2) di chiarire il senso e mostrare l'utilità di valori riflessivi che spostino il problema della contingenza a livelli di più agevole gestione.

parte III) era diretta ad agevolare la sintonizzazione, vale a dire a far sì che questa fosse favorita mediante la soppressione degli elementi di attrito provocati dalla percezione di un gradiente di estraneità rispetto alla particolare cultura di provenienza.

4. Le specializzazioni si intrecciano, i saperi si mescolano: la realtà oggi si offre nella sua multicomplexità ed è lo stesso mondo della ricerca ad auspicare l'interdisciplinarietà⁴⁸, che pare la risposta finora più adeguata ad uno dei paradossi più critici della contemporaneità: nascono problemi a partire dalla complicazione delle soluzioni che l'iperspecializzazione propone; soluzioni che, per il loro grado di difficoltà, divengono a loro volta problemi che possono essere risolti solo unendo competenze ed energie.

La compenetrazione di saperi e culture non è soltanto auspicabile ma forse anche necessaria. Alcune aree disciplinari, che oggi ancora pretendono di leggere la contemporaneità attraverso i filtri di un sistema nazionalistico che il portato novecentesco ha compromesso irrimediabilmente, corrono il rischio di venire disertate da tutti i fenomeni artistici che si produrranno in un'epoca di migrazioni, intrecci e commistioni. Viene da pensare alle parole di Richard Feynman, che, a metà degli anni Settanta, se la prendeva con quella che definiva una «scienza da *cargo cult*»:

Nei mari del Sud vivono popoli che praticano questo «culto dal cargo», dove «cargo» sta per «merce portata dagli aerei». Durante la guerra hanno visto atterrare aerei carichi di ogni benedidio, e ora vogliono che la cosa continui. Hanno tracciato delle specie di piste, ai cui lati accendono fuochi; hanno costruito una capanna di legno in cui siede un uomo con due legni a mo' di cuffie, da cui spuntano pezzi di bambù a mo' di antenne – è il controllore di volo –, e aspettano che gli aerei atterrino. Hanno fatto tutto correttamente. La forma è perfetta e rispetta quella precedente: ma la cosa non funziona. Non atterra nessun aereo. Quindi parlo di «scienze da cargo cult» perché sono scienze che seguono i precetti e le forme apparenti dell'indagine scientifica, senza però un elemento essenziale, dato che gli aerei non atterrano.⁴⁹

Ci si domanda, insomma, se gli aerei, in futuro (ma in realtà è già da mezzo secolo – perlomeno – che “qualcosa è cambiato”), atterreranno ancora su queste spiagge.

Chiuderei quest'introduzione con un altro apologo: si tratta stavolta di una storiella ebraica ben nota, raccontata, in questo caso, da Paul Watzlawick, lo psicologo della scuola di Palo Alto. Credo che questo racconto possa esemplificare con grande efficacia la condizione predominante di certe materie che si contendono i “diritti” di un autore o di una tendenza culturale, rivendicandone l'appartenenza per iscriverne l'esperienza e la fruibilità entro i propri confini geo- o crono-disciplinari (accampando ragioni di discendenza, nascita, transito, residenza o lingua). In uno stolido arrocco su posizioni irragionevoli e ultraconservatrici, che silenziano ogni dialogo in virtù di una visione monolitica monologante e monopolistica di un elemento invece aereo e volatile che non soffre rigide partizioni geografiche o cronologiche qual è l'arte, il rischio è la fissazione ossessiva su punti di vista “ciechi”.

Sotto un lampione c'è un ubriaco che sta cercando qualcosa. Si avvicina un poliziotto e gli chiede che cosa ha perduto. “La mia chiave,” risponde l'uomo, e si mettono a cercare tutti e due. Dopo aver guardato a lungo, il poliziotto gli chiede se è proprio sicuro di averla persa lì. L'altro risponde: “No, non qui, là dietro; solo che là è troppo buio.”⁵⁰

⁴⁸ Cfr. per questo R. ANTONELLI, *Filologia romanza e letteratura comparata* cit. Si veda inoltre, per l'approccio interdisciplinare nelle diverse prospettive e la tematica analizzata con un sguardo interculturale il volume *La patria degli altri*, a cura di M. COMBI, L. MARINELLI, B. RONCHETTI, Sapienza Università Editrice, Roma 2013.

⁴⁹ R.P. FEYNMAN, «*Sto scherzando, Mr. Feynman!*». *Vita e avventure di uno scienziato curioso* [1985], conversazioni con R. Leighton a cura di E. Hutchings, trad. it. S. Coyaud, Zanichelli, Bologna 2008, p. 339.

⁵⁰ P. WATZLAWICK, *Istruzioni per rendersi infelici* [1983], trad. it. F. Fusaro, Feltrinelli, Milano 2008, p. 22.

PARTE I
EFFETTO GUERRA

CAPITOLO 1
“TOUJOURS DANS LES RUINES”
LA GUERRA NELLA CITTÀ

1.1 *The Greatest War*

«[...] à partir de 1945, les ruines ne renvoient plus au passé, mais au présent – un présent qui voit le pouvoir de destruction changer d'échelle»⁵¹: Michel Makarius ha individuato con precisione, integrandoli fra loro, due momenti decisivi dell'imponente riflessione sorta, nel secondo Novecento, a proposito degli effetti della Seconda guerra mondiale, quella che secondo Gerhard L. Weinberg si potrebbe definire come «the Greatest War» (in evidente opposizione alla Prima, «the Great») ⁵². Più di ogni altro conflitto⁵³, infatti, quello che si scatenò fra il 1939 e il 1945 insanguinando quattro continenti cambiò per sempre il modo di combattere e di percepire la guerra: si trattò anzi propriamente di un *nuovo genere di guerra*, l'evoluzione con mezzi più radicali della predente o, semmai, il vertice parossistico di un conflitto iniziato nel 1914 e durato per più di trent'anni, per via di quell'«*estensione del tempo di guerra*» che ha implicato «una sovrapposizione di situazioni e immagini» fra i due conflitti⁵⁴. «La memoria della prima guerra dell'era tecnologica assurge insomma a paradigma della *sostanza traumatica del mondo*: sebbene alla “grande” guerra ne sia seguita un'altra, infinitamente più distruttiva, che ha conosciuto gli orrori assoluti dei bombardamenti strategici e dello sterminio razziale. Come se nella memoria collettiva fosse da sempre sedimentata l'idea di un'*unica lunga guerra*, durata trent'anni, che occupi per intero la prima metà del “secolo breve”»⁵⁵.

Al centro dell'«età della catastrofe», nell'«epoca della guerra totale»⁵⁶, il conflitto del 1939-45 si caratterizzò peculiarmente. Fu *mondiale*: perché al pari di quello del 1914-18 conobbe un'estensione su vastissima scala, ma ben maggiore (raggiungendo le Hawaii e il Giappone attraverso tutta l'Europa)⁵⁷, ed ebbe un numero di morti vertiginosamente più alto; *pervasivo*: perché penetrò entro i confini della maggior parte dei paesi che la combatterono avendo spesso come teatro dei conflitti più cruenti le città (facendo così conoscere direttamente gli orrori e la tragedia tanto ai militari quanto ai civili, che vennero colpiti in

⁵¹ M. MAKARIUS, *Ruines* [2004], Champs arts, Barcelone 2011, p. 245, che, prendendo le mosse dal saggio di E. PROUST, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin* [1994], Le Livre de Poche, Paris 1999, ragiona sulle «ruptures consommées par la modernité et l'accumulation des désastres» che, «depuis le siècle dernier», «ont rendu la ruine indissociable de la perception générale de l'histoire»; al punto che queste «ne témoignent plus du passé mais du présent» (un «présent [qui] se donne comme ruine») e, in quest'ottica, «représenter les ruines, c'est mettre en scène la réalité elle-même» (M. MARKARIUS, *Ruines* cit., pp. 11-2). Importante per queste pagine è stata la lettura dello studio di E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Bologna 2010.

⁵² G.L. WEINBERG, *A World of Arms. Global History of World War II*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, p. 3.

⁵³ Non si intende certo sminuire la portata della Prima guerra mondiale e dei suoi effetti: si pensi per esempio, sul versante culturale, alle riflessioni musiliane dei primi anni Venti: R. MUSIL, *L'Europa inerme: ovvero viaggio di palo in frasca* [1922], trad. it. F. Valagussa, con riflessioni di V. Vitiello, F. Valagussa e A. Brandalise, Moretti&Vitali, Bergamo 2015 e ID., *L'uomo tedesco come sintomo* [1923], trad. it. F. Valagussa, Pendragon, Bologna 2014; come pure a quelle di E. JÜNGER, *Foglie e pietre* [1934], trad. it. F. Cuniberto, Adelphi, Milano 1997, pp. 113-38 (in part. il § 3), o, per altri versi, alle considerazioni di G. BATESON, *Da Versailles alla cibernetica*, conferenza tenuta il 21 aprile 1966 al «Two Worlds Symposium» presso lo Stage College di Sacramento, ora in ID., *Verso un'ecologia della mente* cit., pp. 511-20 (in part. le pp. 513-7).

⁵⁴ G. ALFANO, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Franco Cesati, Firenze 2014, p. 76 (corsivo nel testo).

⁵⁵ A. CORTELLESA, *Fra le parentesi della storia*, in *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di ID., prefazione di M. Isnenghi, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 960, pp. 15-6 (corsivo nel testo).

⁵⁶ Colgo le definizioni da E.J. HOBSBAWM, *Il secolo breve 1914-1991* [1994], trad. it. B. Lotti, Rizzoli, Milano 2014.

⁵⁷ «La Grande Guerra era stata una guerra europea, ma era diventata “mondiale” perché l'Europa era il centro del mondo, quando il conflitto era iniziato. Quando la guerra finì, il mondo era cambiato e non aveva più un centro» (E. GENTILE, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano 2008, p. 20).

questo caso più delle forze armate)⁵⁸; e *mediale*: perché (certo ancora sulla scia del primo conflitto mondiale) quello che Hans Blumenberg ha chiamato «il *pathos* della conquista tecnica» offrì alla Seconda guerra mondiale strumenti inediti di distruzione di massa d'ineguagliata potenza, che contribuirono decisamente non solo alla ridefinizione del concetto di corpo – bersaglio e vittima da quel momento annientabile, in un solo istante, non nel numero di unità bensì di decine e centinaia di migliaia – ma che implicarono inoltre un ineluttabile ripensamento epistemologico che coinvolse la condizione identitaria e collettiva dell'intera umanità⁵⁹. Insomma si verificò quel cambiamento di scala indicato (fra gli altri) da Makarius, per cui l'ordine delle vittime di quei nuovi ordigni passava dalla classe 'uomini' a quella di 'umanità'. «In both war and torture, there is a destruction of “civilization” in its most elemental form», ha spiegato Elaine Scarry, ma «when Berlin is bombed, when Dresden is burned, there is a deconstruction not only of a particular ideology but of the primary evidence of the capacity for self-extension itself: one does not in bombing Berlin destroy only objects, gestures, and thoughts that are human, not Dresden buildings or German architecture but human shelter»⁶⁰.

Oramai, osserva Daniel Dennett, «le innovazioni della scienza – non solo i microscopi, i telescopi o i computer, ma i suoi legami con la ragione e i dati – sono i nuovi organi di senso della nostra specie»⁶¹: l'età contemporanea, insomma, non può più fare a meno di quella tecnologia sempre più progredita che si è infiltrata inestricabilmente nel tessuto di quest'ultimo secolo e mezzo di esistenza, fino ad arrivare a corrodere e penetrare nelle frontiere di quelle discipline che da secoli regolavano la vita della società, la giurisprudenza e la medicina. Di tale infiltrazione della tecnica nel mondo del diritto ne offre una testimonianza d'eccezione il libro delle *Erinnerungen* di Albert Speer, architetto del Führer e, dal 1942, ministro agli armamenti e alla produzione bellica: questi, l'ha finemente ricordato di recente Natalino Irti⁶², racconta di quando fu tradotto dinanzi al tribunale di Norimberga Karl Dönitz, *Großadmiral* tedesco e comandante della flotta sottomarina nazista (*Befehlshaber der U-Boote*), imputato, fra l'altro, d'aver affondato senza preavviso navi nemiche contravvenendo così all'accordo di Londra disciplinante la guerra sottomarina; Dönitz «dottò [...] con accanimento per se stesso e per i suoi sommergibili, ed ebbe una notevole soddisfazione personale quando il suo avvocato poté esibire una dichiarazione dell'ammiraglio Nimitz, comandante della flotta americana del Pacifico, che riconosceva di aver seguito, nella guerra sottomarina, criteri identici a quelli tedeschi»⁶³. Come recita la sentenza riportata da Speer,

⁵⁸ Cfr. E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta* cit. «Since the era of air raids, civilians have their own war tales too: as an old woman explained to me once, in World War I “they fought among themselves out there”, but in World War II “we all were involved”» (A. PORTELLI, *The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*, University of Wisconsin Press, Madison 1997, p. 7).

⁵⁹ H. BLUMENBERG, *Perdita d'ordine e autoaffermazione. Comprensione e ordinamento nel divenire dell'epoca tecnica* [1962], in ID., *Storia dello spirito della tecnica*, a cura di A. Schmitz e B. Stiegler, trad. it. R. Scolari e B. Simona, Mimesis, Milano 2014, pp. 63-87 (cit. p. 63): questo *pathos* «non ha più niente a che fare con le necessità e i bisogni, bensì [...] è tale per cui condetermina la produzione derivata dei bisogni in ragione del grado di tecnicizzazione raggiunto» (pp. 63-4); ecco perché «la tecnica» è in questo senso un elemento costitutivo dell'epoca moderna» (p. 64). La definizione di armi di distruzione di massa (*weapons of mass destruction*) nacque con il bombardamento di Guernica (per cui cfr. P. PRESTON, *La guerra civile spagnola 1936-1939* [1986], trad. it. C. Lazzari, Mondadori, Milano 1999, specie dalle pp. 203-sgg.) e fu brevettata dall'arcivescovo di Canterbury Cosmo Gordon Lang (*Archibishop's Appeal*, in «Times», London, 28 December 1937, p. 9); per il concetto di «guerra mediale» cfr. G. FRASCA, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Costa & Nolan, Genova 1996, cap. III, *La sostanza traumatica del mondo*, pp. 69-160, specie pp. 100-sgg (la definizione è a p. 105); cfr. M. DAVIS, *Città morte. Storie di inferno metropolitano* [2002], trad. it. G. Carlotti, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 71-89; si veda inoltre *infra*.

⁶⁰ E. SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York-Oxford 1987, p. 61.

⁶¹ Così D.C. DENNETT, *L'evoluzione della libertà* [2003], trad. it. M. Pagani, Cortina, Milano 2004, p. 7.

⁶² Si veda N. IRTI, *Introduzione ai lavori in Il Diritto governa la Tecnica? Focus sulla dematerializzazione dei documenti: stato dell'arte e prospettive*, Atti del seminario CNEL (Roma 16 dicembre 2008), a cura di E. BROGI e M. POTENTE, Documenti CNEL n. 12, Roma 2009, pp. 10-4, qui a p. 10; si vedano inoltre ID., *Il diritto nell'età della tecnica*, Editoriale Scientifica, Napoli 2007 (in part. la prima parte, *Tecno-diritto*, pp. 9-20) e ID. e E. SEVERINO, *Dialogo su diritto e tecnica*, Laterza, Roma-Bari 2001.

⁶³ A. SPEER, *Memorie del Terzo Reich* [1969], trad. it. E. e Q. Maffi, Mondadori, Milano 1997, p. 601.

«In considerazione [però] delle risposte al questionario da parte dell'ammiraglio Nimitz, secondo il quale dai primi giorni dell'entrata in guerra degli Stati Uniti questa nazione aveva condotto un'indiscriminata guerra sottomarina nell'oceano Pacifico, la condanna inflitta a Dönitz non è stata fondata sulle sue infrazioni delle disposizioni internazionali per la guerra sottomarina»⁶⁴. La chiosa di Speer impressiona ancora per lucidità e lungimiranza:

In questo caso *uno sviluppo tecnico* (impiego di aerei, migliori metodi di localizzazione) *sopraffecce, sconvolse, annullò la norma giuridica*. Fu il primo esempio della possibilità che la tecnica ha oggi di stabilire nuove valutazioni giuridiche che possono avere come per conseguenza l'uccisione legalizzata di innumerevoli uomini.⁶⁵

Ciò che interessa qui è generalmente quel «principio di alterazione» che fu la *Greatest War* e sul quale si è soffermato (a proposito di due romanzi della Seconda guerra mondiale: *V.* di Thomas Pynchon e *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo) Gabriele Frasca, mostrando come «la guerra, insomma, non ha soltanto straziato vite e paesaggi ma è penetrata radicalmente, e definitivamente, nelle strutture sociali, abbiano o meno esperito direttamente le sue devastazioni»⁶⁶. *Principio di alterazione* che si è tradotto in una rivoluzione assiologica, una violenta svolta cognitiva della visione del mondo dell'uomo medio europeo⁶⁷: la Seconda guerra mondiale ha insomma pregiudicato irreparabilmente la *Weltanschauung* dell'Occidente compromettendo due delle fondamentali categorie di riferimento umane (per l'identità e la relazione), vale a dire il *corpo* e la *città*.

Ha scritto Alberto Casadei che «la lotta nelle trincee è ripensata, da chi non l'ha vissuta, come lotta di singoli individui» e che se pure la Prima guerra mondiale «rappresentò una svolta profonda nella storia bellica, certificando fra l'altro la necessità di una supremazia tecnologica; tuttavia, essa rimase almeno in parte una lotta di uomini, cioè in qualche modo ancora una guerra antica, che produsse sconvolgimenti soprattutto per le sue conseguenze politiche e sociali»; inoltre, i «profondi sconvolgimenti della personalità, la nuova percezione tecnico-mitica della realtà, la concezione “macchinistica” della guerra stessa (con gli addentellati modernisti ormai ben noti), che si produssero nel periodo 1914-18 [...], nella narrativa romanzesca, questi elementi furono metabolizzati con una certa lentezza». E ancora: «In un certo senso, la grande letteratura accolse dapprima gli aspetti sociologici oppure quelli simbolici della PGM più che quelli antropologici: saranno soprattutto i romanzi sulla successiva guerra mondiale che sperimenteranno nuove forme di realismo in rapporto all'evento da rappresentare».

⁶⁴ *Ibidem*, n. 6 pp. 672-3.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 673 (corsivi miei).

⁶⁶ G. FRASCA, *La scimmia di Dio* cit., pp. 127-sgg. (cit. a p. 127). Su Pynchon si veda anche C. LÉVY, *Territoires postmodernes. Géogritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, préface de B. Westphal, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2014, pp. 70-4 e 125-8, su D'Arrigo cfr. G. ALFANO, *Gli effetti della guerra. Su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Sossella, Roma 2000.

⁶⁷ Poiché si trattò, seppure non ancora di una guerra “in diretta” come quella del Vietnam (per cui si veda B. CUMINGS, *Guerra e televisione. Il ruolo dell'informazione televisiva nelle nuove strategie di guerra* [1992], trad. it. P. Cairoli e F. Pece Venturi, Baskerville, Bologna 1993), di un conflitto che godé di una notevole esposizione mediatica, anzitutto fotografica (se certo «sin dal 1839, quando furono inventate le macchine fotografiche, la fotografia ha infatti “corteggiato” la morte e la guerra», è però vero che «nelle prime guerre importanti di cui esistono resoconti fotografici, quella di Crimea e la Guerra civile americana, e in tutte quelle che precedettero la prima Guerra mondiale, il combattimento vero e proprio era al di là della portata della macchina fotografica»; G. DE LUNA, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, pp. 19 e 20), rispetto al primo conflitto mondiale, le cui immagini furono spesso censurate – e che stanno però riemergendo negli ultimi anni (cfr. *A fuoco Pobiettino! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, a cura di A. FACCIOLI e A. SCANDOLA, Persiani, Bologna 2014, specie A. FACCIOLI, *Il cinema italiano e la Grande Guerra: rovine, eroi, fantasmi*, pp. 14-31). Ha scritto Susan Sontag che «il fotogiornalismo vide riconosciuto il proprio ruolo all'inizio degli anni Quaranta – in tempo di guerra»: proprio la Seconda guerra mondiale «offrì ai fotoreporter una nuova legittimità» (S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri* [2003], trad. it. P. Dilonardo, Mondadori, Milano 2006, p. 35). Se non altro, è certo che la Seconda guerra mondiale conobbe un'immediata fortuna mediatica alla sua conclusione, in specie dovuta ai suoi due emblemi tragicamente caratterizzanti: Auschwitz (e tutta l'esperienza concentrazionaria – che però emerse complessivamente solo a partire dalla metà degli anni Sessanta) e Hiroshima (e la paura della bomba che aleggiò per tutto il resto del secolo).

La SGM portò *anche* nuove forme di combattimento, in cui la tecnologia guidava la lotta, anziché essere utilizzata dagli uomini in lotta, che d'altronde erano ormai predisposti a considerare la guerra moderna come un'organizzazione di tipo industriale (Steinbeck, nel 1943, la paragona ad una catena di montaggio automobilistica). E, se è vero che la SGM ha racchiuso in sé tante guerre diverse, le varie esperienze a posteriori sono confluite in un quadro davvero mondiale, cosicché ogni singolo combattimento è diventato un tassello da interpretare in prospettiva: la condizione umana subì modifiche radicali *nel suo insieme* (basti pensare alla concezione della storia prima e dopo Auschwitz e Hiroshima). Perciò il grande romanzo sulla SGM non è quello che appare più vicino alla cronaca, ma quello che fa comprendere, attraverso l'interpretazione della guerra, l'ormai collettiva consapevolezza del "male radicato" raggiunto». ⁶⁸

1.2 *Oppida posse mori*

Questo nuovo genere di guerra si impose violentemente sull'immaginario collettivo moderno (non solo occidentale) stravolgendone la stabilità precaria già pregiudicata pochi anni prima con il conflitto del 1914-18 (ma non implicata irrimediabilmente), e, come si è detto, compromise la percezione di due grandi categorie quali il corpo e la città. Il «prometeismo scatenato» ⁶⁹ della tecnica, sempre orientato alla ricerca dei *novissima* (che durante la Grande guerra aveva permesso un forte incremento di vittime mediante il passaggio dal fucile alla mitragliatrice e posto le basi per la formazione della armi di distruzione di massa attraverso l'uso dei gas asfissianti), inverò molte fra le più tetre profezie espresse negli anni precedenti alla Seconda guerra mondiale – e certo suscitate dai traumi della Prima.

Come nelle celebri pagine di Svevo, che già nel 1923 raccontano con lungimiranza, in anni quasi insospettabili, l'avvento d'un «ordigno» ⁷⁰ capace di azzerare l'umanità anticipando largamente l'orizzonte campeggiato di funghi atomici del finale del *Dr. Strangelove* di Kubrick (1964), o nella previsione einsteiniana («I do not know how the Third World War will be fought, but I can tell you what they will use in the Fourth – rocks!») nel quale si chiarisce, con brutale efficacia, l'orizzonte culturale cristallizzatosi all'indomani del conflitto conclusosi con l'ecatombe di Hiroshima e Nagasaki ⁷¹; così nei *Passages* di Benjamin si legge (certo dopo lo sfacelo della Prima guerra mondiale ma ben prima dello scoppio della Seconda e della nascita dei bombardamenti a tappeto) che «insieme con le grandi città, nascevano anche i mezzi per raderle al suolo» ⁷².

Alla guerra principalmente di trincea del primo conflitto si sostituirono i bombardamenti a tappeto del secondo conflitto globale, che trasformarono i connotati topo-cartografici di molte città e nazioni ridefinendo in questo modo l'idea stessa di guerra a quanti vi assistettero: dalla *Guernica* cubista e sconvolta di Picasso che, nel 1937, "inaugurava" il conflitto fino alla Hiroshima «unico immenso

⁶⁸ Questa e le precedenti citazioni non segnalate provengono da A. CASADEI, *Romanzi di Finisterre. Narrazioni della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000, pp. 27-8.

⁶⁹ E. RESTA, *Le stelle e le masserizie* cit., pp. 21-2.

⁷⁰ Cfr. I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, in ID., *Romanzi*, a cura di M. Lavagetto, Einaudi-Gallimard, Torino-Paris 1993, pp. 507-895, specie pp. 894-5; Pierre Mac Orlan nel 1931 ammoniva: «Noi viviamo come vecchi e tranquilli borghesi nel centro stesso di un cataclisma facile da creare. Tutte le intelligenze più sottili e più ingegnose preparano incomparabili procedimenti per ornare la parola DISTRUZIONE con immagini feroci. *Non sono i soldati quelli da temere. Sono coloro che giocano con i fragili inneschi della catastrofe, senza troppo rendersene conto*» (lo tratto da P. VIRILIO, *Città panico. L'altrove comincia qui*, trad. it. L. Odello, Cortina, Milano 2004, p. 74, corsivo mio). Insomma, come ribadì Herbert Wells nel 1941 nella prefazione alla riedizione del suo *The War in the Air*, pubblicata nel 1908 e scritta l'anno prima (e dove pare riecheggiare proprio la voce di Svevo e Mac Orlan): «I told you so. You damned fools».

⁷¹ Da un'intervista a Alfred Werner, *Liberal Judaism* 16 (April-May 1949), 12, citata da A. CALAPRICE AND T. LIPSCOMBE, *Albert Einstein: a biography*, Greenwood Publishing Group, Westport 2005, p. 124.

⁷² W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi* [1982], trad. it. R. Solmi, A. Moscati e al., Einaudi, Torino 2000, p. 104; cfr. anche il paragrafo sulle *Forme dell'urbicidio* (cap. III, *Architettura e sopravvivenza*) di E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta* cit., specie le pp. 139-48 (che cita il passo benjaminiano).

sepolcro», «ferita aperta su tutto il genere umano» raccontata rievocando la memoria degli *hibakusha*⁷³ da Kenzaburō Ōe e dal dottor Michihiko Hachiya che, nel suo *Diario* dei giorni dopo lo scoppio della bomba (6 agosto-30 settembre 1945), a proposito della «più concentrata catastrofe che mai sia piombata sugli uomini», ha saputo raccontare «che cosa significa sopravvivere in una catastrofe di tali proporzioni»⁷⁴ in quella che «non era più una città, ma una prateria di cenere», un «mare di rovine»⁷⁵, e sulla quale il 6 agosto del 1945 venne imposto come sigillo funebre per chiudere la guerra il lugubre e del tutto gratuito emblema del fungo atomico, la cui nube, innalzandosi per oltre diciotto chilometri di altezza, raggiunse la stratosfera. Senza dimenticare l'operazione di *moral bombing* che gli Alleati realizzarono, a partire dal febbraio del 1942, sulle città tedesche e giapponesi: «la sola Royal Air Force sganciò sul territorio nemico un milione di tonnellate di bombe in quattrocentomila incursioni»⁷⁶. Si tratta di quella *Germania anno zero* (1948) che Rosellini ha ripreso mostrando la devastazione d'un territorio interamente occupato da *macerie* (e visibile ancora, nel '49, ne *The Third Man* di Carol Reed). Come scrisse Sebald a proposito della condizione tedesca nel suo *Luftkrieg und Literatur*, «il nostro rapporto con la realtà di un'epoca in cui l'esistenza urbana veniva pressoché cancellata in Germania [è] stato di fatto assai precario»⁷⁷. Dall'altro capo del mondo i bombardamenti americani sul Giappone trovarono l'apice nell'«Operazione luogo di culto, «la più devastante incursione aerea della storia mondiale [...]. Duemila tonnellate di napalm e bombe al magnesio furono sganciate [su Tokyo] secondo la disposizione serrata che i test al Dugway avevano dimostrato essere in grado di massimizzare sia la temperatura che la diffusione delle fiamme. Il rogo conseguente (*Akakaze* o “vento rosso” in giapponese) fu più letale di Hiroshima, uccidendo 100.000 persone, almeno così si stima»⁷⁸. Come spiega Mike Davis, «il “know-how americano» (lo studio pianificato dei mezzi di distruzione e l'avanzamento tecnologico al fine dell'annientamento) «aveva fabbricato le fiamme dell'inferno»⁷⁹.

⁷³ K. ŌE, *Note su Hiroshima* [1965], trad. it. G. Coci, Alet, Padova 2008, pp. 39 e 108. Nel *Glossario* la definizione di «*Hibakusha*» (lett. “coloro che sono stati colpiti dal bombardamento”): Il termine, che si scrive con tre caratteri cinesi che significano rispettivamente “ricevere, subire” (*hi*), “scoppio”, “esplosione” (*baku*), “persona” (*sha*), è correntemente utilizzato per indicare coloro che scamparono ai bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki e che furono colpiti in modo più o meno grave dalle radiazioni atomiche. I giapponesi coniarono questo neologismo abbastanza neutro in modo da evitare il più possibile termini come “sopravvissuti” o “superstiti” che, mettendo l'accento sul fatto di essere vivi, potevano apparire offensivi nei confronti dei defunti» (pp. 209-10).

⁷⁴ M. HACHIYA, *Diario di Hiroshima: 6 agosto-30 settembre 1945* [1955], a cura di W. Wells, trad. it. F. Saba Sardi, con uno scritto di E. Canetti, SE, Milano 2005: la nota di Canetti, *Il Diario da Hiroshima del dottor Hachiya* (da cui traggio entrambe le citazioni dalla p. 250, corsivo nel testo) si legge anche in E. CANETTI, *Potere e sopravvivenza. Saggi* [1972], a cura di F. Jesi, Adelphi, Milano 2004, pp. 149-60 (qui le citazioni sono alle pp. 151 e 152).

⁷⁵ M. HACHIYA, *Diario di Hiroshima* cit., pp. 20 e 58.

⁷⁶ W.G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione* [2001], trad. it. A. Vigliani, Adelphi, Milano 2004, p. 17. Si veda anche S. LINDQVIST, *Sei morto! Il secolo delle bombe* [1999], trad. it. C. Giogetti Cima, Ponte alle Grazie, Milano 2001, in part. l'“ingresso” *Amburgo, Auschwitz, Dresda*, specie le pp. 333-4 che proseguono alle pp. 169-83 e 184-9. Pratica di certo adottata (ma non così diffusa) già durante la Grande Guerra: per cui si veda S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento* [1983], trad. it. B. Maj, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 387-sgg. (specie 393-6).

⁷⁷ W.G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione* cit., p. 94, che racconta del profondo processo di rimozione operato in Germania negli anni successivi al conflitto: «Gli altri ruderi di cui serbo il ricordo [a Sonthofen] erano quelli del cosiddetto Herzschloss [...]: una villa di fine secolo di cui non restavano altro se non le cantine e la cancellata in ghisa attorno al giardino. Negli anni Cinquanta il terreno, sul quale alcuni magnifici alberi avevano resistito alla catastrofe, era già completamente invaso dalla vegetazione [...]. Alcuni anni dopo, sull'area dello Herzschloss venne aperto un piccolo supermercato, un'orribile costruzione a un solo piano, priva di finestre. E quello che era un tempo il bel giardino della villa scomparve definitivamente sotto un parcheggio asfaltato. Questo, ridotto al minimo comun denominatore, è il capitolo principale nella storia del dopoguerra tedesco» (pp. 79-80). Insomma, «la capacità che gli uomini hanno di dimenticare ciò di cui non vogliono prendere atto, di distogliere lo sguardo da quanto sta loro davanti agli occhi, fu di rado messa così bene alla prova come nella Germania di quegli anni» (pp. 49-50).

⁷⁸ M. DEVIS, *Città morte* cit., p. 85.

⁷⁹ *Ivi*.

Che d'altronde la devastazione di una città possa funzionare come punto di vista privilegiato per la revisione d'un'epistemologia (e, semmai, la disposizione di un nuovo paradigma ermeneutico della realtà), imponendosi all'uomo quale figura emblematica dalla straordinaria potenza allegorica, lo raccontano assieme la storia e la letteratura. La distruzione di Sodoma compiuta dal Dio dell'Antico Testamento nell'istantaneità d'una pioggia di zolfo e fuoco (Gen., 19 23-29) rivela l'onnipotenza eccelsa e inavvicinabile di quell'entità superiore che anima grandeggiando le Scritture (e non a caso il bombardamento di Amburgo, di cui rimangono ancora ustionanti le pagine di Sebald, aveva nome *Operation Gomorrah*)⁸⁰; alla città biblica antonomasia del vizio si può contrapporre idealmente la Troia di Omero, dalle mura invincibili, assediata infruttuosamente per anni e simbolo dell'impotenza dell'uomo privo d'una *téchne* adeguata alla missione (sarà poi la *methis* ulissica a vincere le mura di Ilio, senza però forzarle). Lo spettacolo di una Roma funestata dalle invasioni dei Visigoti spinse nell'inverno del 415 (o 417) Rutilio Namaziano, barbaro inurbato, a ritornare via mare nella sua Gallia Narbonense cabotando la costa tirrenica: la visione che si offriva allo *spettatore* al sicuro sulla barca (in un rovesciamento del paradigma blumenberghiano esemplato da Lucrezio)⁸¹ è quella del *naufragio* dell'Impero romano, che dissipa ogni illusione sulla grandezza dell'*Urbe* a chi ne osserva le rovine: «sola manent interceptis vestigia muris, / ruderibus latis tecta sepulta iacet [...] / cernimus exemplis oppida posse mori»⁸²; e non troppo dissimile dev'essere stato il disincanto suscitato il 1 novembre 1755 dal terremoto di Lisbona, e che, stando alla nota formulazione di Adorno, «bastò a guarire Voltaire dalla teodicea leibniziana»⁸³ smentendo così clamorosamente ogni vagheggiamento utopico sul *migliore dei mondi possibili*.

Con la Seconda guerra mondiale la distruzione dei centri abitati diventò sistematica, influenzando fortemente sull'immaginario collettivo dei civili: «se la guerra russo-giapponese e la Grande Guerra sono ancora, prevalentemente, delle guerre d'esercito, combattute per terra fra trincee e linee di confine, per mare in epiche battaglie navali, e per la prima volta anche in cielo, con scontri fra aerei e dirigibili, ecco che la guerra di Spagna e la seconda guerra mondiale dopo pochi anni segnano il mutamento fondamentale: la guerra si sposta nelle città». Ecco perché, ha chiarito opportunamente Elena Pirazzoli, «questo nuovo tipo di guerra annulla la forma, la annienta, sia quella del corpo umano, sia quella della città: il corpo viene *disperso*, gli edifici e la stessa articolazione urbana vengono cancellati, ridotti a segni sul terreno, percepibili solo dall'alto, come nelle sezioni archeologiche»⁸⁴.

1.3 La sindrome di Nerone

A questo punto può delinearsi con maggior chiarezza, ed è opportuno soffermarci, quanto espresso nella prima parte della frase posta in apertura: «[...] à partir de 1945, les ruines ne renvoient plus au passé, mais au présent»⁸⁵. Ma è attraverso un'importante distinzione terminologica che si può illuminare meglio quest'affermazione di Makarius: distinzione che prevede una definizione più attenta dei

⁸⁰ *Ivi*, pp. 36-sgg.

⁸¹ Cfr. H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* [1985], trad. it. B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1991.

⁸² R. NAMAZIANO, *Il ritorno*, a cura di A. Fo, Einaudi, Torino 1992; riporto l'intero passo (a p. 30 i vv. 409-14): «Agnosci nequeunt aevi monumenta prioris: / grandia consumpsit moenia tempus edax; / sola manent interceptis vestigia muris, / ruderibus latis tecta sepulta iacent. / Non indignemur mortalia corpora solvi: / cernimus exemplis oppida posse mori» («Non si possono più riconoscere i monumenti dell'epoca trascorsa, / immensi spalti ha consumato il tempo vorace. / Restano solo tracce fra crolli e rovine di muri, / giacciono tetti sepolti in vasti ruderi. / Non indignamoci che i corpi mortali si disgreghino: / ecco che possono anche le città morire», p. 31).

⁸³ Cfr. T.W. ADORNO, *Dialettica negativa* [1966], introduzione e cura di S. Petrucciani, trad. it. P. Lauro, Einaudi, Torino 2004, p. 325.

⁸⁴ E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta* cit., p. 123 (corsivo nel testo).

⁸⁵ M. MAKARIUS, *Ruines* cit., p. 245.

termini *rovine* e *macerie* (in francese *ruines* e *débris* o *decombres*)⁸⁶. Di recente Barnaba Maj ha riflettuto sulle implicazioni dell'opposizione di questi lemmi: se seguendo una progressione dell'asse semantico-sinonimico «la maceria, “muro a secco” privo di cemento, al plurale diventa “resti, detriti, ruderi” di un edificio, per estensione “sfacelo, rovina” e, in senso figurato, la “*rovina irreparabile*”», «proprio qui, ove il significato di macerie sembra più identificarsi con quello di rovina, in realtà assume un connotato ontologico differente»: infatti «la rovina serba (le rovine serbano) una *memoria formale di ciò che furono*, mentre nelle macerie essa va perduta»⁸⁷. Da Cicerone a Machiavelli, ma soprattutto a partire da Diderot, «che lega sottilmente la sensibilità per le rovine alla concezione illuministica della storia»⁸⁸ ai «Trümmern der Himmel» di Paul Celan, attraversando il pensiero di Georg Simmel e Walter Benjamin, Maj mostra come sia possibile dunque delineare una più nitida distinzione fra questi due termini; anche osservando come a proposito del plurale collettivo *Trümmer* (risalente al XV secolo e opposto a *Ruinen*), «nella lingua tedesca contemporanea, sia intervenuta l'associazione con le macerie cittadine della seconda guerra mondiale, prodotte dai bombardamenti»⁸⁹. Ecco perché, leggendo Sebald, lo si sente sostenere che, dopo la guerra, «non c'era nulla che per me si identificasse così inequivocabilmente col termine “città” come i cumuli di macerie, i muri spartifuoco e gli squarci, occupati un tempo dalle finestre, attraverso i quali si poteva vedere il cielo»⁹⁰.

Le macerie divengono così l'elemento costitutivo del territorio sul quale la Seconda guerra mondiale si è abbattuta: e su questi detriti si è posato l'occhio di osservatori attenti e partecipi (cogliendone volta per volta la loro natura di *rovine*, che «chiedono un restauro, soprattutto nel tempo segnato da una cura quasi ossessiva per la conservazione come è quello attuale», o di *macerie*, «frantumi, che possono essere ricomposti, o gettati, o plasmati nuovamente») ⁹¹. André Bazin ha persuasivamente parlato di «sindrome di Nerone» (sorta di variante urbana della *iucunda voluptas* lucrezio-blumenberghiana), vale a dire quel «piacere che si prova allo spettacolo delle distruzioni urbane e che ha a che fare con la fascinazione per le rovine prodotte dalle armi pesanti»⁹².

Varrà dunque qui la pena di ricordare la sorte della cittadina del Limosino Oradour-sur-Glane (fig. 1 e 2), che venne distrutta e bruciata per la gran parte il 10 giugno 1944 dai nazisti, i quali quello stesso giorno sterminarono la quasi totalità dei suoi abitanti (642 persone)⁹³. Ricorda Antonella Tarpino come «accanto alla memoria patriottica, “monumentale”, costruita sulle rovine di Oradour per decreto presidenziale» (De Gaulle dichiarò il paese monumento storico il 10 maggio 1946), «non meno attiva [fu] una memoria parallela, coincidente solo in parte con quella ufficiale: la memoria comunitaria dei sopravvissuti e dei loro discendenti, tesa a ricostruire lo scenario naturale del proprio passato, brutalmente

⁸⁶ Si veda il catalogo della recente mostra *La forza delle rovine*, a cura di M. BARBANERA e A. CAPODIFERRO, Electa, Milano 2015.

⁸⁷ B. MAJ, *Idea del tragico e coscienza storica nelle “fratture” del Moderno*, Quodlibet, Macerata 2003, p. 17 (corsivo nel testo), di cui si vedano perlomeno le pp. 15-29; porta avanti queste riflessioni E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta* cit., specie nel capitolo terzo, *Architettura e sopravvivenza*, pp. 120-48.

⁸⁸ B. MAJ, *L'idea del tragico* cit., p. 25.

⁸⁹ *Ivi*, p. 15. Si veda soprattutto G. SIMMEL, *La rovina* [1911], trad. it. G. Carchia, in «Rivista di estetica», XXI, 8 (1981), pp. 121-7.

⁹⁰ W.G. SEBALD, *Paul Breyer*, in ID., *Gli emigrati* [1992], trad. it. A. Vigliani, Adelphi, Milano 2007, p. 40 (citato anche in ID., *Storia naturale della distruzione* cit., pp. 77-8; dove aggiunge che sono le immagini della distruzione «a darmi un senso di casa»; e, ancora, «quando guardo fotografie o documentari del periodo bellico, ho come la sensazione di esserne figlio»; pp. 75-6, e si vedano anche le pp. 79-80).

⁹¹ E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta* cit., p. 124: insomma, «se la rovina è una nuova forma, le macerie sono *infranti*. Sono una materia prima, plasmabile nuovamente, in vista della ricostruzione fisica delle città e della ricostruzione dell'identità» (p. 123, corsivo nel testo).

⁹² A. FACCIOLO, *Il cinema italiano e la Grande Guerra* cit., p. 22, che cita A. BAZIN, *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica* [1958-62], trad. it. parz. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1986, p. 21.

⁹³ Ricavo le notizie dal libro di A. TARPINO, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino 2008, cap. 4, *La casa in guerra*, pp. 133-77.



fig. 1, Oradour-Sur-Glane, oggi



fig. 2, Oradour-sur-Glane, oggi

revocato»⁹⁴. Venne deciso cioè di non alterare in nessun modo l'aspetto che il borgo aveva assunto a causa della guerra; le macerie si fecero così rovine: «impiegando il linguaggio delle cose, le rovine danno vita a una vera e propria macchina retorica tesa a fissare, nella mente di ogni spettatore, un monito a non dimenticare»⁹⁵. Oradour divenne in qualche modo quello che, adottando la definizione offerta da Alois Riegl, si direbbe un «monumento involontario»⁹⁶, allorché i francesi, fra i quali si adoperò molto il dottor Pierre Masfrand, fra i fondatori del Comité du Souvenir, iniziarono quel «restauro capillare delle “rovine in forma di rovine”» che portò lo stesso Masfrand non solo a «richiedere che i buchi dei proiettili nel muro della chiesa, dove avvenne l'eccidio di donne e bambini, fossero protetti», ma persino a rivolgersi al Louvre «per apprendere le tecniche di conservazione delle macchie di sangue»⁹⁷.

A certificare la flagranza e l'ineludibile il rilievo che il portato della Seconda guerra mondiale e soprattutto il “fenomeno delle macerie” hanno assunto a ridosso del conflitto è ancora la letteratura, e in questo caso l'opera di uno spettatore d'eccezione di quel *suo* secolo, Aleksandr Wat, che ha testimoniato con esattezza come «[...] à partir de 1945, les ruines ne renvoient plus au passé, mais au présent»⁹⁸ – vale a dire la consapevolezza dell'avvenuto scollamento fra le rovine di ieri e le macerie di oggi. Secondo Czesław Miłosz «eccetto Wat, su tutta la terra non c'era un uomo che avesse così intensamente sperimentato il secolo, e che, come lui ne risentisse a tal punto»⁹⁹: cittadino di un paese “minore”, periferico e, come d'altronde tutta l'Europa, di frontiera quale la Polonia¹⁰⁰, in un componimento di *Poesie* (*Wiersze*, 1957), *A un amico romano* (*Do przyjaciela Rzymianina*), negli anni dell'immediato secondo dopoguerra, Wat racconta dell'opposizione fulminante che gli si palesò, pur nella fratellanza di «tutto ciò che cade a pezzi» («wszystko co leży zdruzgotane»), fra «le rovine della mia Varsavia» e «le rovine della tua Roma» («ruiny mojej Warszawy / ruiny twojego Rzymu»). E se manca, nel testo, una distinzione terminologica (*Ruinen*/*Trümmer*, rovine/macerie, che pure in polacco si potrebbe dare con *ruiny* e *gruz*), la sensibilità dell'autore gli permette di avere nitidamente chiaro il divario di senso che differenzia le due forme di rovine, quelle viste «nell'aprile del quarantasei [...] nell'antico giardino del Caffè Albrecht» («w kwietniu czterdziestego szóstego [...] w dawnym ogródku Albrechta») e quelle invece trovate più tardi «sull'Aventino» («na Awentynie») ¹⁰¹. E su tutto, indifferentemente, cresce l'erba: e le capre a brucare la

⁹⁴ *Ivi*, p. 142. Si veda sul tema il grande lavoro di P. NORA, *Les Lieux de mémoire*, 3 voll., Gallimard, Paris 1984-1986-1992.

⁹⁵ A. TARPINO, *Geografie della memoria* cit., p. 137. L'autrice d'altronde dimostra una vivida attenzione al legame fra le mnemotecniche e l'edificio/casa (pp. 29-ssg.).

⁹⁶ A. RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* [1903], a cura di S. Scarrocchia, trad. it. R. Trost, Abscondita, Milano 2011.

⁹⁷ A. TARPINO, *Geografie della memoria* cit., pp. 142-3 (che cita S. FARMER, *Martyred Village. Commemorating the 1944 Massacre at Oradour-sur-Glane*, University of California Press, Berkley-Los Angeles 1999, pp. 71-2). L'episodio ricorda da vicino quello raccontato da A. ZANZOTTO, *1944: FAIER* [1954], in *Id.*, *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 995-9 (per cui si veda la lettura fatta da G. ALFANO, *Ciò che ritorna* cit., pp. 161-4). Un esempio opposto: «Dopo la Prima guerra mondiale Winston Churchill propose di conservare la cittadina di Ypres come uno scheletro annerito: un monumento all'aperto ai caduti britannici. Essa fu invece ricostruita, e il facsimile del grande edificio medievale della Lakenhalle (il mercato delle stoffe) fu un'affermazione del trionfo di una cultura più antica su una barbarie recente» (C. WOODWARD, *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura* [2001], trad. it. L. Sosio, Guanda, Parma 2008, pp. 188-9; su Oradour alle pp. 191-2).

⁹⁸ M. MAKARIUS, *Ruines* cit., p. 245. Si veda anche W.G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione* cit., 21-2.

⁹⁹ C. MIŁOZ, *Prefazione* a A. WAT, *Il mio secolo. Memorie e discorsi con Czesław Miłosz* [1977], a cura di L. Marinelli, Sellerio, Palermo 2013, pp. 11-33 (cit. a p. 26).

¹⁰⁰ Cfr. L. MARINELLI, *Fra Oriente europeo e Occidente slavo. Russia e Polonia*, Lithos, Roma 2008, specie pp. 16-7 e 24-5.

¹⁰¹ Cito questi versi da A. WAT, *Lume oscuro*, a cura di L. Marinelli, trad. it. M. Cutrera, F. Groggia, L. Marinelli, Lithos, Roma 2006, pp. 282 (l'originale) e 283 (la traduzione). Scrive Marc Augé che «le rovine aggiungono alla natura qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta temporale [...]. Il paesaggio delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati, in qualche modo doppiamente metonimico, offre allo sguardo e alla coscienza la duplice prova di una funzionalità perduta e di un'attualità massiccia, ma gratuita. Conferisce alla natura un segno temporale e la natura, a sua volta, finisce per destoricizzarlo traendolo verso l'atemporale» (M. AUGÉ, *Rovine e macerie* [2003], trad. it. A. Serafini, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 37-8).

vita che rinasce. Con perfetta sintonia, un componimento di Wisława Szymborska, *La fine e l'inizio* (*Koniec i początek*), pare replicare le parole di Wat:

Dopo ogni guerra
c'è chi deve ripulire.
In fondo un po' d'ordine
da solo non si fa.

C'è chi deve spingere le macerie
ai bordi delle strade
per far passare
i carri pieni di cadaveri [...].

C'è chi deve trascinare una trave
per puntellare un muro [...].

Sull'erba che ha ricoperto
le cause e gli effetti,
c'è chi deve starsene disteso
con una spiga tra i denti,
perso a fissare le nuvole.¹⁰²

1.4 *A taste of Armageddon*

Si tratta per molti versi di quello che qualche decennio più tardi, a proposito della situazione balcanica, Bogdan Bogdanović avrebbe definito *urbicidio*, pratica che venne di fatto a definirsi proprio durante la la guerra del 1939-45 caratterizzandosi come forma radicale del conflitto moderno: vale a dire quella che Paul Virilio ha chiamato, a proposito del XX secolo, la «*strategia anti-città*» («di cui gli agglomerati urbani sono vittime da quasi un secolo») ¹⁰³. È quanto racconta «Nell'incombente vigilia incendiaria / Di decessi e d'ingressi / Quando intimi e ignoti feriti avranno fra le onde di Londra / Tentato la tua stessa tomba» (*Death and Entrances*), Dylan Thomas, che già nel febbraio del 1941 assisté alla distruzione di Swansea (ricordandone le sorti nel radiodramma *Return Journey Home*, che fu mandato in onda solo nel giugno del '47) per muovere poi, nel maggio dello stesso anno, in quella che sarebbe diventata, dopo le incurioni aeree dei tedeschi del '44, l'«altare di Londra», ammasso fumante di crateri e macerie dove, «fra le strade immolate al rogo dell'infaticabile morte», l'immagine di «un bambino di poche ore / Ancora impastata la bocca / Carbonizzata sul bruno grembo della fossa» si fa emblema della radicale, irreparabile devastazione della guerra (*Ceremony After a Fire Raid*) ¹⁰⁴. E si ricordi ancora la distruzione di Dresda avvenuta fra il 13 e il 14 febbraio 1945 ad opera degli Alleati: lo ha narrato, mascherando la critica radicale a ogni forma di violenza con la disincantata e remissiva accettazione incondizionata di un *so it goes*, Kurt

¹⁰² W. SZYMBORSKA, *La fine e l'inizio*, in EAD., *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2009, pp. 502-504 (l'originale: «Po każdej wojnie / ktoś musi posprzątać. / Jaki taki porządek / sam sidek / sam się przecież nie robi. // Ktoś musi zepchnąć gruzy / na pobocza dróg, / żeby mogły przejechać / wozy pełne trupów [...]. Ktoś musi przywleć belkę / do podparcia ściany [...]. // W trawie, która porosła / przyczyny i skutki, / musi ktoś sobie leżeć / z kłosem w zębach / i gapić się na chmury») e 503-505 (la traduzione citata). Per un commento alla poesia si veda la voce *Z come Zen?*, in A. CECCHERELLI, L. MARINELLI, M. PIACENTINI, *Szymborska. Un alfabeto del mondo*, Donzelli, Roma 2016, pp. 229-41.

¹⁰³ P. VIRILIO, *Città panico* cit., p. 88 (corsivo nel testo; si vedano le pp. 21, 44, 88-9); cfr. anche S. LINDQVIST, *Sei morto!* cit.; F. MAZZUCHELLI, *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bononia University Press, Bologna 2010; E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta* cit., pp. 139-48 (che cita Bogdanović); P. VIOLI, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014 (pp. 20-31).

¹⁰⁴ Si veda la sezione *Dopo l'incurione* di traduzioni da Dylan Thomas realizzate da G. FRASCA, *Rimi*, Einaudi, Torino 2013, pp. 113-24 (le cit. alle pp. 115-6 e 119-20).

Vonnegut: «Nothing happened that night. It was the next night that about one hundred and thirty thousand people in Dresden would die. So it goes»¹⁰⁵.

E ritengo sia importante ricordare uno scrittore (diciamo così) fantascientifico, perché furono proprio loro, in quegli anni (e talvolta in anticipo sui tempi), «the only ones [...] who *really* notice what machines do to us, what wars do to us, what cities do to us, what big, simple ideas do to us, what tremendous misunderstandings, mistakes, accidents and catastrophes do to us»¹⁰⁶; vale a dire che gli scrittori di fantascienza furono fra i pochissimi ad offrire una visione disincantata di quel progresso tecnologico che risuonava nel mondo come la monologante affermazione incessantemente ripetuta di un «possiamo fare tutto quello che possiamo fare». Gli scrittori di fantascienza, specie nell'immediato dopoguerra (quando cioè negli Stati Uniti si combatteva un altro conflitto e si guardava a quello appena trascorso come all'incontestabile *good war*)¹⁰⁷, opposero al punto fermo che concludeva la traiettoria sagittale dell'esortazione della tecnica la pensosità del *contrattempo*, ovvero un punto di domanda che interrogava sull'effettiva validità di quell'assunto incontestato («possiamo fare tutto quello che possiamo fare?»)¹⁰⁸. Isaac Asimov aveva certo compreso bene le potenzialità del punto d'osservazione fantascientifico quando arrivò a sostenere che «nel 1945, il lancio della bomba atomica rese la fantascienza rispettabile»¹⁰⁹.

E proprio lo scempio dell'atomica sulle due città giapponesi (di cui si ebbe, al contrario dell'esperienza concentrazionaria, perlomeno dal 1949, un'immediata diffusione globale) quale sigillo disumano di una guerra che si era rivelata già diversa da tutte le altre comportò per numerosi artisti una vera e propria rivoluzione assiologica, uno sconvolgimento del sistema di valori e della coscienza esistenziale dell'intera umanità, consegnandola, come concludeva Makarius, a «un présent qui voit le pouvoir de destruction changer d'échelle»¹¹⁰.

Un poeta attento alle dinamiche storico-politiche quanto alle evoluzioni scientifiche quale Andrea Zanzotto ha espresso con grande acume lo spartiacque rappresentato per lui dalla Seconda guerra mondiale e, in particolare, dalla bomba. La Prima guerra mondiale, nelle pagine del poeta, in particolare

¹⁰⁵ K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade* [1969], in ID., *Novels & Stories 1963-1973*, edited by S. Offit, The Library of America, New York 2011, pp. 339-490, qui a p. 456.

¹⁰⁶ Riporto per intero il discorso di Eliot Rosewater a una «convention of science-fiction writers in a motel in Milford, Pennsylvania»: «I love you sons of bitches», Eliot said in Milford. «You're all I read any more. You're the only ones who'll talk about the *really* terrific changes going on, the only ones crazy enough to know that life is a space voyage, and not a short one, either, but one that'll last for billions of years. You're the only ones with guts enough to *really* care about the future, who *really* notice what machines do to us, what wars do to us, what cities do to us, what big, simple ideas do to us, what tremendous misunderstandings, mistakes, accidents and catastrophes do to us. You're the only ones zany enough to agonize over time and distances without limit, over mysteries that will never die, over the fact that we are right now determining whether the space voyage for the next billion years or so is going to be Heaven or Hell.» (ID., *God Bless You, Mr. Rosewater or Pearls Before Swine* [1965], in ID., *Novels & Stories* cit., pp. 189-338, cit. alle pp. 201-2).

¹⁰⁷ Cfr. a proposito del dibattito sorto ancora a metà degli anni Novanta sulla legittimità delle atomiche sul Giappone S. LINDQVIST, *Sei morto!* cit., pp. 320-sgg. Susan Sontag parlava di «la meno controversa delle guerre moderne, la cui giustezza fu sancita nel 1945 dalla piena rivelazione del male compiuto dai nazisti» (S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri* cit., p. 35).

¹⁰⁸ Applico qui le riflessioni di E. RESTA, *Le stelle e le masserizie* cit., p. 22 e 207-35, ma anche ID., *Contrattempi*, in *È il futuro già dato*, a cura di V. VITTORIA, Alfredo Guida Editore, Napoli 2000, pp. 89-108 (in part. pp. 97-9), che sviluppa le considerazioni di H. BLUMENBERG, *Pensosità* cit.

¹⁰⁹ I. ASIMOV, *Nota dell'Autore a Cultura microbica* [1951], in ID., *Antologia personale 2* [1969], trad. it. H. Brins, Mondadori, Milano 1971, pp. 4-5 (cit. a p. 5). «Una volta diffusosi l'orrore per Hiroshima, ognuno poté constatare che gli autori di fantascienza non erano semplici matti e visionari, e che molti motivi di questo particolare genere letterario si ritrovavano ormai quotidianamente nei titoli di giornale» (*ivi*). Asimov parla anche della propria reazione all'evento: «avevo l'impressione che la realtà potesse avere l'effetto di umiliare la fantasia [...]. La nuova realtà tendeva a inchiodare al suolo lo scrittore di fantascienza. Prima del 1945 la fantascienza era libera e senza confini. Temi e intrecci rimanevano nel regno della pura immaginazione e potevamo fare tutto quello che volevamo. Dopo il '45, subentrò il bisogno crescente di modellare l'infinita portata dei nostri pensieri sui frammenti di "possibile" che erano divenuti realtà» (*ivi*).

¹¹⁰ M. MAKARIUS, *Ruines* cit., p. 245.

nella sua raccolta *Il Galateo in bosco* (1978), è stata metabolizzata dal paesaggio, la selva del Montello, che l'ha inghiottita non interamente, mantenendone scoperti i “detriti insanguinati” attraverso una stratigrafia che combina in una vertiginosa diacronia i trionfi della cultura cinquecentesca (la composizione del *Galateo* di Della Casa, 1551-5) con gli orrori della catastrofe bellica (le offensive degli austriaci nel 1918, dopo la rotta di Caporetto): eventi distanti eppure schiacciati, compressi fra i «megasecoli» della storia¹¹¹ in un'iperterritorializzazione che costituisce però il sostrato indispensabile per la *poiesis* zanzottesca, il suo «quadrilatero» dal quale non uscire, pena la cessazione dell'ispirazione (al pari di Leopardi, che non sognava al di fuori di Recanati). Ecco dunque Zanzotto procedere «tra quell'incoercibile sanguinare / ed il verde dell'argenteizzare altrettanto incoercibili, / in quel grandore dove tutti i silenzi sono possibili» e, imbattendosi negli ossari, ritrovarsi a camminare «tra pezzi di guerra sporgenti da terra»¹¹². Ma la riflessione di Zanzotto a ridosso della Seconda guerra mondiale e di Hiroshima si amplifica raggiungendo i caratteri dell'analisi storico-metapoetica; gli si appalesa cioè l'impossibilità di ritornare a scrivere poesia alla stessa maniera di come si faceva prima di quell'evento: «era per me ben chiara la consapevolezza di quanto dipingere una rosa prima dell'atomica fosse una cosa, mentre fosse tutt'altra cosa il dipingerla dopo... Tutti i gradi della realtà si alterano a causa di questo elemento»¹¹³.

E, al pari di Zanzotto, furono numerosi gli autori che colsero il valore catastrofico e drasticamente discriminante (in quanto operò un vero spartiacque tra il “prima” e il “dopo”) dell'atomica. L'attenzione rivolta in queste pagine ad artisti e scrittori è dovuta alla considerazione che il «soggetto scrivente diventa [...] tutt'uno con il sistema di coordinate spazio-temporali dentro cui è calato e di cui diventa il trascrittore», assurgendo al ruolo di autorevole «sismografo» degli eventi vissuti¹¹⁴. Come per esempio Friedrich Dürrenmatt, che, «av[endo] visto soprattutto nella bomba atomica il vero fattore che, al di là delle ideologie, determinava ormai la situazione mondiale»¹¹⁵, dichiarò, nel 1954, che «il nostro mondo [...] ormai sopravvive solo grazie alla bomba atomica: nutrendosi di paura»¹¹⁶ – sviluppando peraltro il pensiero, condiviso da molti intellettuali dell'epoca, compreso lo stesso Zanzotto, del “terrore che salva” («Torniamo al trauma: sebbene non lo dicano, i generali sanno che un piccolo sbaglio può generare

¹¹¹ Cfr. la Nota a *Filò*, in A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 539-44, p. 542.

¹¹² ID., *Rivolgersi agli ossari*, in *Ibidem*, pp. 565-6 (corsivo mio), per cui cfr. *Le notti chiare erano tutte un'alba* cit., pp. 488-514. Significativa la convergenza tra *Il Galateo in bosco* di Zanzotto e *Frost* (1963), il romanzo d'esordio di Thomas Bernhard, nel quale (oltre a ritrovarsi un'attenzione significativa per la *neve*, parola-tema del libro bernhardiano come lo sarà, per altri versi, in Zanzotto) la guerra, «un retaggio inestirpabile [...] il vero terzo sesso» (T. BERNHARD, *Gelo* [1963], trad. it. M. Olivetti, Einaudi, Torino 2011, p. 59), è al centro di molte riflessioni del personaggio del pittore, che racconta di una vertiginosa convergenza fra conflitto (che è proprio la Grande Guerra e non dell'appena terminata Seconda) e paesaggio; riflessioni che non possono non ricordare le parole del poeta di Pieve di Soligo: «La guerra ha lasciato nella valle tracce di orrore» (p. 155); «Alla fine della guerra i boschi erano pieni di materiale bellico, carri armati, carri di ricognizione, cannoni e motociclette e automobili erano sparsi un po' dappertutto fra i tronchi d'albero» (p. 156); «[...] Ma le tracce della guerra non sono ancora scomparse, – disse il pittore, – questa guerra non verrà mai dimenticata. Gli uomini continueranno sempre a trovarselo davanti ovunque vadano» (p. 157). Tali convergenze (prive di implicazioni intertestuali) concorrono a certificare la permanenza del trauma bellico nello spazio (vale a dire mostrano l'incistarsi d'una variabile entropica in una macro-costante sintropica).

¹¹³ La dichiarazione di Zanzotto è espressa in F. CARBOGNIN – G. MOTT, *Intervista a Andrea Zanzotto*, in «Poetiche», fasc. 3 (2004), pp. 443-57, qui a p. 447 (corsivi miei). Dichiarazione replicata con variazioni: «Dopo la bomba atomica, parlando di una rosa non si può più parlare di una rosa soltanto, ma verrà fuori qualche cosa di diverso, che porta in sé la traccia di quest'altro mostruoso fatto del moltiplicarsi delle armi» (F. CARBOGNIN – L. BARILE, *Ferita e farmaco. Quattro domande a Zanzotto sulla poesia*: videointervista rilasciata da A. Zanzotto a Pieve di Soligo il 9 ottobre 2008 in occasione del Convegno Internazionale *Il turbamento e la scrittura* organizzato dalla Fondazione “Mario Tobino” (Lucca, Palazzo Ducale 5-6 dicembre 2008); parzialmente edita in «Corriere della Sera», 6 dicembre 2008, p. 48, da cui cito).

¹¹⁴ G. ALFANO, *Ciò che ritorna* cit., p. 25.

¹¹⁵ E. BERNARDI, *Una messinscena del pensiero*, in F. DÜRRENMATT, *I dinosauri e la legge. Una drammaturgia della politica*, a cura di E. Bernardi, Einaudi, Torino 1995, pp. IX-XXII (cit. a p. XI).

¹¹⁶ F. DÜRRENMATT, *Questioni di teatro*, in ID., *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, trad. it. B. Baumbusch e G. Ciabatti, Einaudi, Torino 1982, pp. 19-49 (cit. a p. 42, ricordata da Bernardi): si tratta di una «conferenza più volte replicata in città della Svizzera e della Germania occidentale nell'autunno 1954 e nella primavera 1955, poi stampata in volume» (p. 229).

l'epiròsi del mondo, perché con tutte e bombe che ci sono... quello per conto mio è un terrore che non si può cancellare. Questo terrore finora ha funzionato da deterrente almeno nei riguardi dell'arma atomica, un terrore ancora più profondo di quello dell'autodistruzione. Si resta sempre in bilico tra il terrore dell'autodistruzione e il terrore di essere distrutti dagli altri senza poter rispondere»¹¹⁷. L'«effetto bomba» naturalmente si è riverberato su tutti i campi della cultura, l'arte inclusa: è noto come Salvador Dalí, dopo lo sgancio dell'atomica su Hiroshima, abbia inaugurato quel periodo di «misticismo nuclear» (durato all'incirca un quindicennio, fino alla fine degli anni Cinquanta) che ha introdotto nella sua poetica le tematiche mistico-religiose e mitologiche portando alla realizzazione di opere come *Idilio atómico y uránico melancólico* (1945), *La tentación de San Antonio* (1946), *Leda atómica* (1949), *Cruz nuclear* (1952). «La explosión atómica del 6 de agosto de 1945 me había estremecido sísmicamente. Desde aquel momento, el átomo fue mi tema de reflexión preferido. Muchos de los paisajes pintados durante este período expresan el gran miedo que experimenté con la noticia de aquella explosión»¹¹⁸. Fu così che, nell'immediato post-Hiroshima, al patronato di Freud, conosciuto anni prima, nell'estate del 1938, grazie alla mediazione di Stephen Zweig, il pittore spagnolo sostituì quello, evidentemente più «urgente», di Einstein, che probabilmente Dalí ebbe modo di ascoltare già ai tempi della Residencia des Estudiantes, insieme a Lorca e Buñuel, ma di cui in seguito approfondì le letture¹¹⁹.

Le proporzioni della Seconda guerra mondiale sono eccedenti; la sua esposizione, totale: «il grande romanzo della SGM rende collettiva l'esperienza di morte del singolo: l'«essere davanti alla morte» è la condizione che emerge da queste opere. Ogni scelta etica, dopo quella guerra, non può prescindere da questa consapevolezza»: «la più importante guerra di ogni tempo è stata un evento eccezionale per tutti»¹²⁰. Lo mostra il cinema, che se pure «ha iniziato a interessarsi al tema della guerra fin dal primo conflitto mondiale [...] è con la seconda guerra che si afferma come uno strumento di rappresentazione dell'evento bellico, anche durante il suo corso»: e nonostante «le macerie non [siano] certo una novità nella storia delle città [...] la peculiarità dell'era visuale è quella di diffondere l'immagine delle macerie, e abituare alla loro presenza. Macerie che non sono più quelle capaci di suscitare sentimenti romantici: la loro è una differenza costitutiva, in cui il calcestruzzo armato si sostituisce ai materiali precedenti come granito e mattoni, che hanno dato corpo all'immagine delle rovine come ci si è abituati a conoscerla»¹²¹. Film come *Irgendwo in Berlin* (1946), *Germania anno zero* (1948), *Der Himmel über Berlin* (1987), o anche *Hiroshima mon*

¹¹⁷ A. ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, a cura di L. Barile e G. Bompiani, nottetempo, Roma 2007, p. 35. (E si pensi anche a Pynchon e Ballard, per cui cfr. A. CASADEI, *Romanzi di Finisterre* cit.; su Ballard si vedano perlomeno le pp. 222-3 e su Pynchon la p. 237).

¹¹⁸ S. DALÍ – A. PARINAUD, *Confesiones inconfesables* [1973], in S. DALÍ, *Obra Completa*, vol. 2, *Textos Autobiográficos*, edicio i proleg de M. Aguer, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Barcellona 2003, p. 603. Si pensi anche al suo *Manifesto místico*, scritto la notte del 15 aprile 1951 e pubblicato nello stesso anno (in tiratura limitata) il 19 giugno da Robert J. Godet (già il 19 ottobre 1950 Dalí tenne una conferenza all'Ateneo Barcelonés: *Por qué fui sacrilego, por qué soy místico*); cfr. C. RUIZ, *Salvador Dalí y la ciencia, más allá de una simple curiosidad*, in «Pasaje a la Ciencia», 13 (2010), pp. 4-13).

¹¹⁹ «Madrid's Residencia des Estudiantes and, in particular, Ortega's *Revista de Occidente* exposed Dalí and his cohorts to readings of Freud, Einstein and Heisenberg, and the artist could graft the phenomena of the transformation of physical bodies observed through theories on relativity onto the realm of the subconscious, then onto the material products of art» (C. SCHAEFER, *Lens, Laboratory, Landscape: Observing Modern Spain*, State University of New York Press, Albany 2014, p. 188).

¹²⁰ A. CASADEI, *Romanzi di Finisterre* cit., pp. 253 e 20 (corsivo nel testo). E ancora: «è assai significativo, riguardo all'importanza del tema, che esso continui ad essere affrontato a distanza di tempo anche da autori che non hanno in alcun modo sperimentato direttamente le vicende della SGM, e ciononostante mostrano di considerarle come *exempla* della condizione umana contemporanea» (p. 21).

¹²¹ E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta* cit., pp. 89-90; «l'Europa degli anni Trenta e Quaranta non è ancora in grado di filmare la guerra mentre avviene (per farne cinema): se la guerra di Spagna è stata il primo conflitto massicciamente fotografico, la seconda guerra mondiale appartiene alla medesima dimensione culturale e usa lo stesso *medium* per diffondere le proprie immagini [...]. Bisogna attendere la guerra del Vietnam per avere un conflitto direttamente oggetto dell'attenzione mediatica» (p. 91).

amour (1959), *Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), *The Day After* (1983), documentano con grande efficacia l'immaginario di quegli anni¹²².

Assai celebre, d'altronde, resta la formulazione di Baudrillard (per certi versi davvero molto vicina a quella di Zanzotto succitata) riguardo al «tavolo» che resta pur «sempre un tavolo», così come «gli oggetti sono sempre quel che sono, ma non c'è più alcun senso nel rappresentarli come sono»¹²³. «Occorre ricordare», prosegue il filosofo francese, «cos'è stata la manifestazione della violenza per l'immaginazione collettiva durante la guerra e dopo. Non solo gli avvenimenti, ma lo spettacolo degli avvenimenti è stato un'esperienza traumatica per tutti. L'immaginazione è morta per overdose di immagini»¹²⁴.

Insomma, con la seconda guerra mondiale cambia il modo di approcciarsi al reale perché a cambiare è la realtà stessa per tutti quelli che la percepiscono con negli occhi ancora l'abbaglio della bomba, la vampa dell'incendio.

1.5 La traccia dell'addio delle cose



fig. 3, Max Ernst, *L'Europe après la pluie II* (1940-2), olio su tela, 54 x 145,5 cm, Hartford (CN), Wadsworth Atheneum

Max Ernst, che nei primi anni Trenta dipingeva un mondo abitato da una natura rigogliosa e lussureggiante, addirittura ostile e quasi in grado di sovrastare la presenza umana (*Jardin gobe-avions*, 1935; *La ville entière*, 1935-36; *Paysage au germe de blé*, 1936; *La joie de vivre*, 1936-37), agli inizi degli anni Quaranta, prima ancora che la guerra si concludesse, completa un imponente affresco del mondo post-bellico: *L'Europe après la pluie II* (1940-42, fig. 3). Realizzato con la tecnica della decalcomania (già impiegata per *Marlène* (*Femme et enfant*), del 1940-41, nel quale la natura, specie animale, presenziava ancora a far sfondo

¹²² Cfr. A. PLACANICA, *La storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Donzelli, Roma 1993, n. 4 pp. 92-3.

¹²³ J. BAUDRILLARD, *Verso il vanishing point dell'arte*, in ID., *La sparizione dell'arte*, trad. it. E. Grazioli, Politi, Milano 1988, pp. 5-28 (cit. a p. 15): «All'inizio del secolo, compresi la Seconda Guerra Mondiale e il dopoguerra, c'era troppa storia, troppa guerra, troppa rivoluzione, troppa liberazione, troppo massacro. Con Auschwitz e Hiroshima la storia giunse al suo compimento, al suo acme, alla sua orgia. Poi si arrivò a una sorta di saturazione, di raffreddamento della guerra, un effetto implosivo conseguente all'esplosione. La sospensione orbitale della guerra creò una sorta di equilibrio simbolico del mondo. Questo equilibrio di terrore e di deterrenza fece sì che la storia non ebbe più luogo, e non fu più in grado di avere luogo. La guerra, e con essa la storia, vennero sospese, satellizzate e iperrealizzate. Certamente ci sono ancora violenza ed avvenimenti, ma non ci sono più né senso né finalità per la storia. Gli avvenimenti possono succedersi l'un l'altro, ma alla fine sono senza conseguenze, visto che non possono sconvolgere l'ordine simbolico del terrore, l'ordine universale della deterrenza. La stessa cosa vale nell'ambito dell'arte, dell'immagine e della rappresentazione. Un tavolo è sempre un tavolo, gli oggetti sono sempre quel che sono, ma non c'è più alcun senso nel rappresentarli come sono. Usciamo dalla rappresentazione così come usciamo dalla storia. Cos'altro può significare astrazione, in arte e in pittura, se non questo?» (pp. 14-5).

¹²⁴ *Ivi*, p. 15.

ad una tematica di emigrazione e abbandono – sorte che toccherà, di lì a poco, allo stesso Ernst), in questo quadro lo spazio-emblema dell'Europa che sortirà dopo la Seconda guerra mondiale (quello, evidentemente, il *diluvio*) è una regione di selce semidesertica nella quale il verde è assente e la flora si è estinta tramutandosi in una formazione calcarea che si estende a perdita d'occhio. La vegetazione è stata cancellata e ora il mondo appare desolato, del tutto inaridito da un'apocalisse di cui pure non resta traccia se non nelle conseguenze: banchi di coralli e rocce sedimentate che svelano la reale superficie della Terra, messa a nudo dall'incendio (o dal nubifragio) bellico¹²⁵. Proprio come la Dresda di *Slaughterhouse-Five* (che durante il bombardamento «was a big flame») si riduce ad essere «like the moon now, nothing but minerals. The stones were hot. Everybody else in the neighborhood was dead. So it goes»¹²⁶. Questo vonneguttiano paesaggio di «moonlike ruins»¹²⁷ è quello che caratterizza lo spazio *dopo* la guerra.

Ciò che resta: ciò che resiste¹²⁸. Auschwitz e Hiroshima hanno quasi azzerato l'uomo, riducendolo ai minimi termini, moralmente e fisicamente; hanno eroso i confini del corpo e dell'identità cercando di cancellarne definitivamente la presenza dal mondo (fig. 4).



fig. 4, Hiroshima 1945

¹²⁵ Questa raffigurazione sarà rilanciata nel *quasi* coevo *Jour et nuit* (1941-42), che riprende la stessa visione dello spazio post-bellico ma in frammenti isolati dalla luce che emergono da un fondo notturno di ombre e oscurità, come pure (ma accennata, in due soli riquadri) in *Vox Angelica* (1943) e soprattutto in *L'oeil du silence* (1943-44) e *La tentation de Saint Antoine* (1945).

¹²⁶ K. VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five* cit., p. 465.

¹²⁷ *Ivi*, p. 475.

¹²⁸ Si veda a questo proposito G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, soprattutto le pp. 148-sgg.

La radicalità dei lager e delle bombe era volta a cancellare, oltre alla presenza, ogni traccia di quello che il corpo, l'individuo, era stato. Ma la cancellazione delle tracce, si sa, ne lascia a sua volta sempre altre¹²⁹. Non solo: nonostante l'annichilimento morale e la disintegrazione molecolare, una traccia è sempre rimasta, un torsolo eroso, della cenere, anche solo un'ombra impressa, a testimoniare l'irriducibile resistenza della vita.

A proposito delle sue *Sculture di cenere*, Claudio Parmiggiani ha avuto modo di raccontare la genesi di queste opere dello «spazio puro, astratto, della sua immateriale impronta», per le quali «il gesto del togliere era il fare»¹³⁰, che «hanno origine dal silenzio, dall'ombra, dai falò dell'estate [...], dai mulinelli di polvere [...], dai muri scrostati dei casolari [...], dalle camere ardenti, dall'odore acre di indumenti lacere impregnati di sudore, dal fumo dei camini, dal nerofumo delle lampade a petrolio, dal fumo dei ceri nelle chiese». Il suo è insomma un «lavorare con tutto quello che si disperde, che è impalpabile, inafferrabile, con al parte più duratura; l'ombra, la polvere, la cenere»¹³¹. Ma in questa variegata *enumeración caótica* emergono tuttavia alcuni indizi di provenienza più storicamente connotata: «[queste opere hanno origine] dal cimitero ebraico di Praga, dai sudari, dalle montagne di occhiali, di sciarpe, di dentiere ammassati nel campo di Auschwitz [...], dalla sofferenza negli occhi dei miei bianchi buoi mitragliati da un aereo americano [...], dall'incendio della mia casa, dagli spettri di cenere contro i muri di Hiroshima [...], dagli autodafé, dalle macerie di Stalingrado dove sono nato, dalla poesia di Paul Celan, dalla luce del Sinai, dal sogno, dal fango, dal sangue, dall'arte, dal nulla»¹³². Stupisce trovare in quest'elenco eteroclitico eventi divenuti in seguito emblemi del secondo conflitto mondiale e che, per un uomo nato a Luzzara nel 1943, di fatto, non parrebbero rientrare nel campo dell'esperienza diretta¹³³.

La guerra, con tutti gli eventi qui sopra dichiarati, di fatto, Parmiggiani non l'ha vissuta. Eppure questa dichiarazione non è incongrua, tantomeno anacronistica. La ragione sta forse in quella dimensione «essenzialmente *interpersonale*» che, secondo Sergio Finzi, ha assunto il «trauma della guerra»: «non passaggio di sintomi ma di persone», e dunque, più propriamente, «“contagio”» (per cui «uno ne soffre nella carne, per non dire nelle cellule») ¹³⁴. Ma va anche ricordato, come ha sottolineato Cortellessa, che «Parmiggiani classe 1943» «può ben dire [...] di essere nato “dalle macerie di Stalingrado”»: anche lui infatti, come altri della sua generazione, è un “figlio della guerra” (come una volta ha sintetizzato tale stato Amelia Rosselli, classe 1937); davvero la “distruzione” è stata – come per Mallarmé, ma in senso abbastanza

¹²⁹ Lo spiega Freud ne *L'uomo Mosè e la religione monoteistica* e lo ha ricordato, più di recente, Julian Assange: «Il detto di Orwell, “Chi controlla il presente controlla il passato, e chi controlla il passato controlla il futuro”, non è mai stato più vero di adesso. Con gli archivi digitali, questi depositi digitali della nostra testimonianza intellettuale, il dominio sul presente permette di operare una rimozione del passato senza lasciare l'ombra di una traccia. Oggi più che mai, il passato può essere fatto sparire completamente, interaente e irrevocabilmente, senza farsi scoprire. Il detto di Orwell fu il risultato di ciò che successe nel 1953 alla Grande Enciclopedia Sovietica. Quell'anno Stalin morì e Beria cadde in disgrazia. La Grande Enciclopedia Sovietica, uscita prima che egli perdesse i suoi privilegi, aveva una pagina e mezzo su Beria. Si decise che la descrizione positiva di Beria doveva sparire. Così, scrissero e mandarono una pagina extra a tutti i possessori registrati di questa enciclopedia, con la specifica istruzione di incollare la nuova pagina – una sezione ampliata sullo Stretto di Bering – su quella precedente. In seguito, gli utenti dell'enciclopedia si saranno accorti che la pagina era stata incollata sopra un'altra, o strappata, tutti seppero della sostituzione o dell'omissione, perciò oggi ne siamo informati. È quello che voleva dire Orwell» (H.-U. OLBRICH, *L'indicizzazione di Babele. Conversazione con Julius Assange*, trad. it. M. Bisanti, in «alfabeta2», 16, febbraio 2012).

¹³⁰ C. PARMIGGIANI, *Come se fosse una lingua che parlasse*, in ID., *Una fede in niente ma totale*, a cura di A. Cortellessa, prefazione di J.-L. Nancy, Le Lettere, Firenze 2010, p. 22.

¹³¹ ID., *Silenzio per esempio*, in *Una fede in niente ma totale* cit., pp. 84-5.

¹³² ID., *Sculture di cenere* cit., p. 23.

¹³³ Ma si veda il suo *Incipit*, pp. 381-6. Cfr C. GRENIER, *Claudio Parmiggiani, una violenza contemplativa*, in *Parmiggiani*, 23 gennaio-30 marzo 2003, Galleria d'Arte Moderna, a cura di P. WEIERMAIR, Silvana Editoriale, Milano 2003, pp. 131-49 (specie le pp. 135-9).

¹³⁴ Cfr. S. FINZI, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Dedalo, Bari 1989, p. 137. Si veda per altri versi Y. GAMPEL, *The Interminable Uncanniness*, in *Psychoanalysis at the Political Border*, edited by L. RANGELL AND R. MOSES-HRUSHOVSKI, International Universities Press, Madison 1996, pp. 85-98.

diverso – la sua “Beatrice”»¹³⁵. Questo perché «non l’elisione, l’astrazione, appunto l’“abolizione” di Mallarmé; bensì la cancellazione, la resecazione, la negazione – e dunque la denegazione, la preterizione, appunto la traccia. Che ossessivamente cerca le proprie cifre figurali nelle pieghe più traumatiche della storia»¹³⁶. Quella di Parmiggiani si fa dunque «arte della sottrazione del referente [...]. Non già della sua astrazione: perché esso compare ben riconoscibile, ancorché il più delle volte appunto *in negativo*: sotto forma di traccia, calco, impronta»¹³⁷. Sono le tracce di quello che resta (fig. 5). A proposito di *Delocazione*, «un lavoro nato dall’osservazione di uno spazio, di un ambiente all’interno di un museo, un luogo abbandonato, dove le uniche presenze erano le impronte degli oggetti che avevo rimosso», Parmiggiani arriverà esplicitamente – paragonandole alle *proprie* tracce – a richiamare le immagini di quell’evento funesto che segnò il trapasso di un’era:

Avevo mostrato ambienti completamente spogli. L’unica presenza era l’assenza, l’impronta sulle pareti di tutto quello che vi era stato, le ombre delle cose che quei luoghi avevano custodito. I materiali per realizzarli, polvere, fuliggine e fumo, contribuivano a creare il clima di un luogo abbandonato dagli uomini, come dopo un rogo; *un clima da città morta. Restavano solo le ombre delle cose, ectoplasmi quasi di forme scomparse, svanite come le ombre dei corpi umani dissolti sui muri di Hiroshima*.¹³⁸



fig. 5, Claudio Parmiggiani, *Scultura d'ombra* (2008)

Ecco dunque la risposta al «perché l’ombra, perché la polvere, perché la cenere»: «se osservo attorno a me», scrive Parmiggiani, «non intravedo un paesaggio tanto diverso da quello suggerito in queste

¹³⁵ A. CORTELLESA, *L’ombra, l’opera*, in C. PARMIGGIANI, *Una fede in niente ma totale* cit., pp. 397-415 (qui a p. 404).

¹³⁶ *Ivi*, pp. 404-5.

¹³⁷ *Ivi*, p. 402.

¹³⁸ C. PARMIGGIANI, *Delocazione: polvere e fumo*, in ID., *Una fede in niente ma totale* cit., p. 53 (corsivi miei). E altrove: «La polvere e la cenere sono la verità, la materia più solida e duratura; sono l’essenza. Ciò che davvero resta e resiste al tempo. Sono anzi non la metafora ma l’immagine stessa del tempo» (*Ciò che davvero resta*, p. 66).

opere e con questi materiali»¹³⁹. Ed ecco insomma, ancora una volta, quelle «ruines» sconfiniate (nello spazio e nel tempo) che – «à partir de 1945» – «ne renvoient plus au passé, mais au présent»¹⁴⁰.

1.6 Contemporaneità del non-contemporaneo

Il concetto di «contemporaneità del non-contemporaneo» (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*), o “sincronicità dell’asincronico”, espresso originariamente da Ernst Bloch a metà degli anni Trenta sulla scorta di certe riflessioni di Walter Benjamin¹⁴¹, ma in realtà già concepito nella riflessione storiografica di Erodoto¹⁴², venne ripreso circa un quarantennio più tardi da Reinhart Koselleck (e inserito fra i suoi «criteri temporali formali»), che ne sviluppò problematicamente le implicazioni in *Futuro passato* (1979) partendo da una fulminante analisi del quadro di Albrecht Altdorfer *Battaglia di Alessandro e Dario a Issa* (1529). Nella panoramica a volo d’uccello, realizzata dal pittore su ispirazione delle opere cartografiche del primo Cinquecento, si osserva il dispiegarsi degli eserciti nel vivo dello scontro: «To be as accurate as possible, the artist, or rather the court historiographer advising him, had consulted Curtius Rufo so as to ascertain the (supposedly) exact number of combatants, the dead and those taken prisoner. These figures can be found inscribed upon the banners of the relevant armies, including the number of dead, who remain in the painting among the living, perhaps even bearing the banner under which they are about to fall, mortally wounded»: ebbene, «Altdorfer made conscious use of anachronism so that he could faithfully represent the course of the completed battle»¹⁴³. Ma c’è un ulteriore elemento anacronistico nell’opera:

Viewing the painting in the Pinakothek, we think we see before us the last knights of Maximilian or the serf-army at the Battle of Pavia. From their feet to their turbans, most of the Persians resemble the Turks who, in the same year the picture was painted (1529), unsuccessfully laid siege to Vienna. In other words, *the event that Altdorfer captured was for him at once historical and contemporary*. Alexander and Maximilian, for whom Altdorfer had prepared drawings, merge in an exemplary manner; the space of historical experience enjoys the profundity of generational unity.¹⁴⁴

«The present and the past were enclosed within a common historical plane». Di più: «Temporal difference was not more or less arbitrarily eliminated; it was not, as such, at all apparent. The proof of this is there to see in the painting of the *Alexanderschlacht*. Altdorfer, who wished to corroborate represented history (*Histoire*) statistically by specifying the combatants in ten numbered columns, has done without one figure:

¹³⁹ Da ID., *Quasi niente*, in *Una fede in niente ma totale* cit., pp. 293-54, qui a p. 312. «Si è detto in più circostanze che la modalità» di Parmiggiani «ha piuttosto a che fare con le tragiche impronte lasciate sui muri delle case di Hiroshima»: «quella di Parmiggiani appare come tra le più drastiche mozioni riduttive riguardanti la forma e la sua crisi entro la più ampia interrogazione sul tempo e sull’esistenza» (B. CORÀ, *Claudio Parmiggiani: l’artista seduto davanti alle rive segrete dell’eternità*, in *Parmiggiani* cit., pp. 95-129, cit. a p. 105).

¹⁴⁰ M. MAKARIUS, *Ruines* cit., p. 245.

¹⁴¹ E. BLOCH, *Eredità del nostro tempo* [1935], a cura di L. Boella, Il Saggiatore, Milano 1992. Dieci anni prima lo stesso Bloch espresse considerazioni interessanti sul concetto di *porosität* ispirate alle analisi di Walter Benjamin e Asja Lacis sulla città di Napoli apparse sul «Frankfurter Zeitung» il 19 agosto 1925 – ma l’articolo era concluso già il 22 ottobre 1924 (cfr. W. BENJAMIN E A. LACIS, *Napoli*, trad. it. H. Riediger in W. BENJAMIN, *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, pp. 37-46, e nota a p. 713; E. BLOCK, *L’Italia e la porosità* [1925], in ID., *Geographica*, a cura di L. Boella, Marietti, Genova 1992, pp. 169-78).

¹⁴² Cfr. B. MAJ, *Il cerchio e la freccia. Tempo storico e tempo mitico*, in «Discipline filosofiche», XXII, 1, (2012): *Tempo e temporalità storica*, a cura di B. Maj, pp. 197-204, specie le pp. 199-sgg.

¹⁴³ Ho sottomano l’edizione inglese, da cui cito: R. KOSELLECK, *Future past: On the Semantics of Historical Time* [1979], translated and with an introduction by K. Tribe, Colombia University Press, New York 2004, p. 9.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 9-10 (corsivi miei). «Non è un errore ma un volontario inserimento anacronistico che le insegne ci presentino assieme ai numeri dei componenti delle schiere identificate dai vessilli anche il numero di quelli che cadranno dopo la battaglia. La scena contemporanea della battaglia dà conto, proprio mentre si sta svolgendo, del suo esito, anticipa il futuro del suo presente e fornisce della contemporaneità un’immagine accelerata e anticipata» (E. RESTA, *Le stelle e le masserizie* cit., p. 8; ma si veda tutto il primo capitolo, *Generazioni*, pp. 7-52).

the year. His battle thus is not only contemporary; it simultaneously appears to be timeless»¹⁴⁵. I dislivelli storici si complicano ulteriormente quando Koselleck introduce un'ulteriore temporalità, non congruente alle precedenti e nella quale però «la contemporaneità e l'anacronismo scompaiono del tutto»¹⁴⁶. «When Friedrich Schlegel came across the painting almost three hundred years later, he was sized “upon sighting this marvel”, as he wrote, by a boundless “astonishment”»: il filosofo di Hannover, spiega Koselleck, avendo dalla sua una «critical-historical distance», «was able to distinguish the painting from his own time», di modo che per Schlegel «history had in this way gained a specifically temporal dimension, which is clearly absent for Altdorfer». Insomma, tirando le fila: «there was for Schlegel, in the three hundred years separating him from Altdorfer, more time (or perhaps a different mode of time) than appeared to have passed for Altdorfer in the eighteen hundred years or so that lay between the Battle of Issus and his painting»¹⁴⁷



fig. 6, Dresda, Frauenkirche, oggi

È attraverso quest'ottica anacronistica, che incorpora in sé uno strabismo utile a fissare lo sguardo simultaneamente nel presente e nel passato, che ci è possibile comprendere al meglio come, dopo la Seconda guerra mondiale, «les ruines [...] ne témoignent plus du passé mais du présent», un presente che «se donne comme ruine» e nel quale «représenter les ruines, c'est mettre en scène la réalité elle-même»¹⁴⁸. Lo si è visto con Oradour, e un ulteriore esempio può arrivarci da Dresda: la città tedesca, oggetto di un violentissimo bombardamento da parte degli Alleati il 13 febbraio 1945, fu ricostruita dopo la guerra ad eccezione della Frauenkirche, la Cattedrale, un importante punto di riferimento della città andato completamente distrutta, le cui macerie furono lasciate come eterno monito contro la guerra (diventando

¹⁴⁵ R. KOSELLECK, *Future past* cit., p. 10.

¹⁴⁶ E. RESTA, *Le stelle e le masserizie* cit., p. 9.

¹⁴⁷ Questa e le precedenti citazioni non segnalate provengono da R. KOSELLECK, *Future past* cit., p. 10.

¹⁴⁸ M. MAKARIUS, *Ruines* cit., p. 11-2.

così, perlomeno temporalmente, di fatto, rovine). Nel 1990, dopo la caduta del Muro di Berlino, «in occasione dell'anniversario del bombardamento della città, viene lanciata un'iniziativa civica volta alla ricostruzione integrale della chiesa [...]. Il cumulo di macerie viene scavato, i frammenti recuperati, censiti, ripuliti: alla fine degli anni Novanta nel cuore di Dresda si ergeva un immenso cantiere di ricostruzione, circondato da scaffali in cui erano ordinatamente disposti mattoni, pietre, porzioni di fregi e decorazioni», insomma, tutto ciò che restava della chiesa¹⁴⁹. Elena Pirazzoli ha commentato:

Nell'ottobre del 2005 la ricostruzione è compiuta e la Frauenkirche viene riconsacrata: quello che per le discipline del restauro è un "falso" ha tuttavia un fortissimo peso simbolico-identitario per gli abitanti di Dresda. Benché appaia come un puzzle in cui le poche pietre annerite sono sparse nella struttura in pietra chiara, la qualità identitaria di questa ricostruzione travalica le pur giuste critiche estetiche e architettoniche al progetto.¹⁵⁰

Ecco dunque riemergere dall'intreccio dei mattoni vecchi integrati con quelli nuovi quella *porosità* (già cara a Walter Benjamin e Ernst Bloch) che, mostrandoci una forma ibrida e "meticcias" (fig. 6), ci interroga incessantemente sull'identità della Cattedrale di Dresda, ricordandoci la forma da eterno rompicato del *puzzle* dell'identità. Non sarà incogruo dunque (né tantomeno anacronistico) introdurre qui brevemente, come chiave di lettura di quella che si qualifica come un'identità intertemporale, l'antico mito greco del *paradosso della nave di Teseo*. Racconta Plutarco nelle *Vite parallele*:

La nave su cui Teseo fece il viaggio e tornò salvo con gli altri giovani era a trenta remi; essa fu conservata dagli Ateniesi fino al tempo di Demetrio Falereo, benché se ne asportassero di mano in mano le parti di legno deperite e si sostituissero con altre con altre robuste, saldate al resto. In tale modo il vascello fornì ai filosofi un esempio vivente per la questione molto discussa, se le cose, crescendo, rimangano le medesime o mutino; alcuni sostenevano che la nave era rimasta la stessa, per altri era diventata un'altra.¹⁵¹

È noto inoltre il rilancio offerto da Thomas Hobbes nel *De Corpore* (1655), nel quale la

[...] ship of Theseus, concerning the difference whereof made by continual reparation in taking out the old planks and putting in the new, the sophisters of Athens were wont to dispute, were, after all the planks were changed, the same numerical ship it were at the beginning; and if some man had kept the old planks as they were taken out, and by afterwards putting them together in the same order, had again made a ship of them, this without doubt, had also been the same numerical ship with that which was in the beginning; and so there would have been two ships numerically the same, which is absurd.¹⁵²

Ecco come il principio suggerito da Eligio Resta (sulla scorta di un felice titolo di Philip Gleason) dell'*identifying identity*¹⁵³, pratica instabile perché mai definitiva, può aiutare concettualmente a centrare il *focus* di elementi che non smettono di essere quello che erano mentre continuano ad rimanere ciò che sono. Come ne *Perspective II: Le balcon de Manet* di René Magritte (1950), che cent'anni dopo l'omonimo quadro di Manet (datato 1868) ne riprende fedelmente l'impianto e l'ambientazione, sostituendo unicamente alle figure dei tre protagonisti del quadro – come segno inequivocabile del tempo che passa e che resta – altrettante bare, che ne ricalcano addirittura le forme, per rappresentare il presente come

¹⁴⁹ E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta* cit., p. 48 (ma si vedano le pp. 45-50 e 72-3); C. WOODWARD, *Tra le rovine* cit., pp. 190-1.

¹⁵⁰ *Ivi*.

¹⁵¹ PLUTARCO, *Vitae*, I, 23, in ID., *Vite parallele*, trad. it. C. Carena, Mondadori, Milano 1974.

¹⁵² Cito dalla versione inglese di T. HOBBS, *De Corpore* [1655], in *The English Works of Thomas Hobbes*, vol. I, now first collected and edited by W. Molesworth, John Bohn, London 1839, p. 132.

¹⁵³ E. RESTA, *Le stelle e le masserizie* cit., pp. 56-sgg., che cita P. GLEASON, *Identifying Identity: A Semantic History*, in «Journal of American History», LXIX, 4 (1983), pp. 910-31.

luogo dove il passato non cessa di abitare¹⁵⁴. Ha chiosato opportunamente Marc Augé: «La vista delle rovine ci fa fugacemente intuire l'esistenza di un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita. È un tempo *puro*, non databile, assente da questo nostro mondo di immagini, di simulacri e di ricostruzioni, da questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine»¹⁵⁵.

1.7 *La capitale delle rovine*

Fra le tante città-emblema di questa *greatest war* campeggiano le macerie ancora fumanti di Saint-Lô, cittadina della Normandia occupata dai nazisti il 17 giugno 1940 e bombardata dagli Alleati la notte del 6 giugno 1944 e dalla quale prende spunto l'omonima e ultima poesia di Samuel Beckett composta in inglese (fino agli anni Settanta, quando ne riprenderà l'uso), scritta nel 1946.

Vire will wind in other shadows
unborn through the bright ways tremble
and the old mind ghost-forsaken
sink into its havoc¹⁵⁶

In questo paese, distrutto dagli americani per il 97%, l'autore irlandese si recò come volontario della Croce Rossa per lavorare, tra l'agosto e l'ottobre del 1945, come interprete, magazziniere e autista d'ambulanza; su Saint-Lô il 10 giugno 1946 Beckett scrisse un reportage per la Radio Éireann dal titolo *The Capital of the Ruins* (la capitale des ruines era il nome con il quale i locali avevano ribattezzato il paese) e che però pare non fu mai trasmesso ma dal quale s'intuisce come il trauma bellico abbia scatenato in lui una visione nitida e disincantata della condizione umana nata dopo la guerra:

Saint-Lô was bombed out of existence in one night [...]. "Provisional" is not the term it was, in this universe become provisionial. It will continue to discharge its function long after the Irish are gone and their name forgotten. But I think that to the end of its hospital days it will be called the Irish Hospital, and after that the huts, when they have been turned into dwellings, the Irish huts. I mention the possibility, in the hope that it will give general satisfaction. And having done so I may perhaps venture to mention another, more remote but perhaps of greater import in certain quarters, I mean the possibility that some of those who were in Saint-Lô will come home realising that they got at

¹⁵⁴ A questo proposito (ricordando anche la visione della Cattedrale di Dresda oggi) viene in mente la grande riflessione di Sebald (autore, lo si è visto, che al tema delle rovine ha dedicato pagine importanti)e, in particolare, di *Austerlitz*, formidabile romanzo che ha il suo epicentro in un profondo ripensamento della temporalità (legato proprio, non a caso, alla persistenza degli edifici, emblemi al contempo del tempo che "passa" e del tempo che "resta"). Per il protagonista del libro «noi non comprendiamo le leggi che regolano il ritorno del passato, e tuttavia ho sempre più l'impressione che *il tempo non esista affatto, ma esistano soltanto spazi differenti, incastrati gli uni negli altri, in base a una superiore stereometria*, fra i quali i vivi e i morti possono entrare e uscire a seconda della loro disposizione d'animo» (W.G. SEBALD, *Austerlitz* [2001], trad. it. A. Vigliani, Adelphi, Milano 2013, p. 199, corsivi miei, ma anche, a proposito degli orologi, p. 113); anche in base a questa visione sorge in lui «l'idea, di per sé assurda, che quella colonna di ghisa, il cui squamarsi la apparentava in qualche modo a un essere vivente, si ricordasse di me e, se si può dir così [...] rendesse testimonianza di ciò che io stesso non rammentavo più» (p. 238). Così, in questa diplopia sfasata cronologicamente in cui sopravvivono al contempo la possibilità temporale passata e quella presente, per Sebald «naturalmente qualcosa ci dice che gli edifici sovradimensionati gettano già in anticipo l'ombra della loro distruzione e, sin dall'inizio, sono concepiti in vista della loro futura esistenza di rovine» (p. 26); è per questo che, per Austerlitz, «tormentosa si fece in me la domanda se mi trovassi all'interno di una rovina o di un edificio ancora in costruzione. In un certo senso allora, mentre in Liverpool Street la stazione nuova sorgeva letteralmente dalle macerie della vecchia, entrambe le risposte erano esatte, e il punto decisivo non stava nemmeno in quella domanda, che in fondo distorceva soltanto i miei pensieri, bensì nei lacerti di memoria che cominciavano a vagare alla periferia della coscienza» (p. 149).

¹⁵⁵ M. AUGÉ, *Macerie e rovine* cit., p. 8 (corsivo nel testo).

¹⁵⁶ S. BECKETT, *Saint-Lô*, in ID., *Le poesie*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 1999, p. 68; cfr. G. FRASCA, *Introduzione*, in *ibidem*, pp. V-LX, specie pp. XXVIII-XXX.

least as good as they gave, that they got indeed what they could hardly give, *a vision and sense of a time-honored conception of humanity in ruins, and perhaps even an inkling of the terms in which our condition is to be thought again.*¹⁵⁷

Dalla conclusione di questo testo possono desumersi buona parte delle ragioni che, all'indomani della guerra, spinsero Beckett alla sua celebre «rivleazione», svolta risolutiva che lo portò a mutare radicalmente stile e lingua¹⁵⁸: si tratta di una «scelta di campo, emotiva ed etica, di un autore che ha deciso di ricominciare a prendere la parola dalla “capitale delle rovine”, anzi di “interiorizzare” queste rovine e farne la propria lingua»¹⁵⁹. Fare i conti con la visione e il senso di un'umanità in rovina intravedendo i termini con cui la nostra condizione vada ripensata è esattamente l'operazione che Beckett tenterà in ogni sua opera scritta dopo la guerra¹⁶⁰. *Godot* non si apre forse con il ricordo di un suicidio collettivo dalla tour Eiffel («La mail dans la main on se serait jeté en bas de la tour Eiffel, parmi le premiers»)¹⁶¹? Evidentemente quella guerra che aveva macellato generazioni di giovani, una volta finita, non poteva che apparire così: un insensato suicidio collettivo rievocato dai pochi superstiti che ancora abitano la terra e che tentano, invano, di porre fine a un'esistenza fatta solo della vaga memoria di ciò che è stato e della vana attesa di ciò che non sarà (perché l'oggi è unicamente il perdurare della condizione presente, nella quale però non si evade dagli effetti del passato).

«Saint-Lô, si sarà capito, è la capitale di quella stessa Zona, senza più spazio né tempo, in cui Thomas Pynchon avrebbe ambientato i paradossi postumani di *Gravity's Rainbow* (1975), ed è anche la capitale di quell'Europa, senza più un suo spazio e un suo tempo, che dormirà per quasi cinquant'anni il sonno di Yalta»¹⁶². Epicentro della Francia e dell'intera Europa postbellica, la *capitale delle rovine* – anzi, lo si è visto, delle *macerie* – è dunque per Beckett non solo il luogo fisico deputato alla memoria del disastro («a vision and sense of a time-honored conception of humanity in ruins»), ma, soprattutto, lo spazio memoriale assimilato per mantenere viva l'istanza concreta che anima la propria opera («an inkling of the terms in which our condition is to be thought again»). Che è per l'appunto quanto lo scrittore farà immediatamente, proprio a partire da quel funesto, rivelatorio 1945.

1.8 *Toujours dans les ruines*

Verso il finale di *Mercier et Camier*, primo romanzo di Beckett scritto in francese, composto tra il 5 luglio e il 3 ottobre 1946 (dunque all'indomani della guerra e del suo soggiorno a Saint-Lô), i due protagonisti, nel loro vagabondare afflitto, si trovano in un luogo popolato da delle non meglio precisate rovine: «ils [Mercier e Camier] y arrivèrent à la fin, devant ces ruines qu'ils craignaient dépassées, ils eurent même la force de gagner ce qu'elles avaient de plus secret, jusqu'à en être entourés de toutes parts, et comme ensevelis. Ce fut seulement alors, à l'abri enin d'un froid qu'ils ne sentaient plus, d'une humidité qui ne les gênait point, qu'ils acceptèrent le repos, ou plutôt le sommeil»¹⁶³. Ma ci sono due dettagli che

¹⁵⁷ ID., *The Capital of the Ruins*, in ID., *The Complete Short Prose 1929-1989*, edited and with an introduction and notes by S.E. Gontarski, Grove Press, New York 1995, pp. 275-8, cit. a p. 277-8, corsivi miei.

¹⁵⁸ Per cui si vedano perlomeno J. KNOWLSON, *Samuel Beckett. Una vita* [1996], trad. it. G. Alfano, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2001, pp. 399-416 (specie pp. 411-4); D. GRIBBEN, *Beckett's Other Revelation: The Capital of the Ruins*, in «Irish University Review», XXXVIII, 2 (2008), pp. 263-73; S. KENNEDY, 'Humanity in Ruins'. *Beckett and History*, in *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, edited by D. VAN HULLE, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 185-99; S. WELLER, *Post-World War Two Paris*, in *Samuel Beckett in Context*, edited by A. UHLMANN, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 160-72; G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 72 pp. 286-7.

¹⁵⁹ G. FRASCA, *Introduzione* a S. BECKETT, *Le poesie* cit., p. XXXIX.

¹⁶⁰ I bombardamenti e le distruzioni della Seconda guerra mondiale portò alla nascita di Organizzazioni e Convenzioni volte alla tutela del patrimonio artistico e territoriale: cfr. P. MATTHIAE, *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*, Electa, Milano 2015, pp. 221-sgg.

¹⁶¹ S. BECKETT, *En attendant Godot*, Minuit, Paris 1952 p. 10.

¹⁶² Cfr. G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., pp. 215-6 (cit. a p. 216).

¹⁶³ S. BECKETT, *Mercier et Camier*, Minuit, Paris 1970, p. 180.

permettono di contestualizzare meglio la natura di queste macerie. Il capitolo (il decimo, lo stesso in cui si leggerà il brano succitato) si era aperto con un'indicazione che, a ben vedere, avrebbe dovuto far intuire l'origine delle rovine presenti in quel luogo: «Un chemin encore carrossable traverse la haute lande. *C'est l'ancien chemin des armées*. Il coupe à travers de vastes torubières, à cinq cents mètres d'altitude, mille si vous aimez mieux. In ne dessert plus rien. *Quelques forts en ruines, quelques maisons en ruines*»¹⁶⁴. E poco dopo, avanzando lungo questo emblematico cammino per gli eserciti, Mercier e Camier «arrivèrent devant les ruines d'une maison, sinon d'un fort. Elles devaient avoir un demi-siècle à peu près. In n'y en aurait plus d'autre avant longtemps»¹⁶⁵. Volendo tentare la datazione facendo riferimento agli elementi proposti (rovine e strade militari), viene da pensare che quelle rovine siano lì dalla Prima guerra mondiale (essendo scritto il romanzo nel 1946, il «demi-siècle à peu près» potrebbe portare infatti agli anni 1914-1918). O forse, e più probabilmente, queste rovine sono gli effetti di una guerra non finita, durata mezzo secolo (1914-1945) e che non smette di essere presente. È in questo scenario lunare e notturno fatto di rovine che l'autore fa brillare due spie che ci consentono di “attualizzare” la storia del libro, collocandola cronologicamente negli anni in cui questo è stato di fatto composto (stante, è noto, il *nowhen nowhere* che caratterizza le narrazioni beckettiane e il suo proverbiale rifiuto di circostanziare con precisione e dettagli extratestuali, di solito nulli, le proprie opere); che si tratti di spie autoriali lo si può azzardare constatandone la loro condizione latamente (per i canoni beckettiani) metatestuale:

Laissons-le donc se réveiller, Mercier, Camier, peu importe, Camier, il se réveille, il fait nuit, toujours nuit, il ignore l'heure, nous aussi, peu importe, il fait nuit, il se lève et s'éloigne dans l'obscurité, il se couche un peu plus loin, *toujours dans les ruines, inutile de le faire remarquer, elle ont de l'étendue*. Pourquoi? Impossible de le savoir. Plus moyen de savoir ces choses-là. Les raisons ne manquent jamais pour changer de place. Elles doivent être bonnes, car voilà que la même chose arrive à Mercier, à peu près en même temps sans doute. Toute la question de priorité, si lumineuse jusqu'à présent, cesse ici complètement de l'être. Les voilà donc couchés, ou peut-être seulement accroupis, à une distance relativement respectable l'un de l'autre, au regard c'est-à-dire des adhésions habituelles. Ils s'assoupissent à nouveau (*curieux ce soudain temps présent*), ou peut-être ne font-ils que réfléchir.¹⁶⁶

Che queste rovine siano il lascito duraturo della della Guerra interminata che ha segnato tutta la prima metà del secolo breve, la sua ferita sempre esposta, risulta evidente dai due incisi rilevati in corsivo: Beckett si perita anzitutto di sottolineare antifrasticamente l'estensione delle rovine fra le quali si trovano i protagonisti del suo romanzo («*toujours dans les ruines, inutile de le faire remarquer, elle ont de l'étendue*») e, subito dopo, realizza distrattamente come la narrazione del libro sia passata al tempo presente («*curieux ce soudain temps présent*»). Tempo e spazio dunque fanno convergere gli eventi in una contemporaneità fatta di macerie che si rivela essere la provincia di quella «capitale des ruines» della quale Beckett era stato cittadino alla fine della guerra e dalla quale non è più possibile emigrare. Ha spiegato Giancarlo Alfano che

[...] per la loro stessa natura tecnologica e militare, le guerre mondiali hanno abbattuto la barriera tra il fronte e le retrovie, tra il territorio di guerra guerreggiata e il territorio esterno rispetto al conflitto bellico. E questo ha significato che [...] non è stato più possibile distinguere lo spazio della guerra dallo spazio della pace, e che, di conseguenza, con il *dopoguerra* non è stato più possibile tornare al tempo di *prima della guerra*. Il conflitto, al contrario, ha siglato nell'esperienza dei singoli la rottura della continuità temporale e lo scardinamento della omogeneità spaziale. Se è vero, infatti, che la soggettività è basata sulla continuità nello spazio oltre che nel tempo, la radicale trasformazione dei territori ha reso impossibile al reduce il riconoscimento della sua propria continuità spazio-temporale [...]. Nel momento in cui «i confini che separano la guerra dalla pace collassano», il «concetto di “guerra totale” assume una

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 165.

¹⁶⁵ *Ibidem*, pp. 172-3.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pp. 181-2.

dimensione temporale, oltre che strategica, e i suoi effetti perdurano nel futuro e nella vita delle generazioni successive», annullando, aggiungo, ogni costruzione dell'identità.¹⁶⁷

L'estensione delle macerie della guerra, agli occhi di Beckett, raggiunge i confini del mondo, dacché un simile conflitto, letteralmente globale (vera e propria «guerra-mondo»)¹⁶⁸, ha lasciato una traccia indelebile al punto da marcare lo spazio e il tempo in modo permanente. È la ragione per cui, in tante sue opere composte anche molti anni dopo la fine della guerra (vale a dire la cessazione delle ostilità), rovine e macerie continueranno a campeggiare a bella posta costituendo l'unico scenario visibile: gli effetti della catastrofe, insomma, non sono mai finiti. «Coin de rue. Décombres» è l'indicazione scenica di *Fragment de théâtre* (1956)¹⁶⁹, come pure sarà una «terre couvert de ruines» quella che si apre all'inizio di *Au loin un oiseau* (1973)¹⁷⁰; «ruines» è, inoltre, uno dei termini che ritornano ossessivamente in quella sorta di sestina in prosa che è *Sans* (1969), il cui incipit programmatico dichiara: «Ruines vrai refuge enfin vers lequel d'aussi loin par tant de faux»¹⁷¹.

Le opere di Beckett sembrano sorgere su uno spazio scampato alla distruzione: «Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited», commentava il vecchio Krapp (nell'unica opera di beckettiana espressamente ambientata «in the future»)¹⁷². Ma d'altronde il protagonista di *All Strange Away*, scritto nel 1964, quando la Seconda guerra mondiale era ormai conclusa da quasi un ventennio, quale ragione aveva di portare indosso ancora quell'«old hat and coat like after the war»¹⁷³ se non per mostrarsi reduce di una guerra che non è mai finita e che, come dimostrano le rovine innoculate che riempiono gli scenari beckettiani, rimane irrimediabilmente esposta sul territorio e impressa nel paesaggio?

¹⁶⁷ G. ALFANO, *Ciò che ritorna* cit., p. 31 (che cita e traduce M. NORRIS, *Writing War in the Twentieth Century*, University of Virginia Press, Charlottesville and London, 2000, p. 32). E inoltre: «Il trauma è il risvolto soggettivo di un evento in un tempo determinato, la cui carica emozionale non si esaurisce nell'accadere, ma persiste, assurgendo a una sorta di esemplarità, il cui marchio assume di solito il carattere della ripetizione [...]. Il trauma dunque per sua natura si fissa [...] in una ripetizione. La quale conferisce un significato particolare a un luogo del corpo o a una porzione di spazio esterno, che hanno una relazione privilegiata con lo spazio nel quale è avvenuto realmente il trauma [...]. Ed è importante che questa ri-presentazione (e *rappresentazione*) del trauma si sviluppi a partire da un segno lasciato inciso sul paesaggio: da una sua cicatrice» (G. ALFANO, *Ciò che ritorna* cit., p. 162; applico in questo caso al discorso svolto finora le parole riferite a Zanzotto); cfr. inoltre D. LA CAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014.

¹⁶⁸ È appena stato pubblicato *La guerra-mondo 1937-1945*, a cura di A. AGLAN E R. FRANK, 2 voll., Einaudi, Torino 2016, che non ho avuto modo di consultare.

¹⁶⁹ S. BECKETT, *Fragment de théâtre*, in ID., *Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique – Equisse radiophonique*, Minuit, Paris 1978, pp. 19-34, p. 21. Un'allusione può cogliersi anche nell'incipit di *All That Fall*: «All alone in that ruinous old house» (ID., *All That Fall* in ID., *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 2006, pp. 169-99, p. 172).

¹⁷⁰ ID., *Au loin un oiseau*, in ID., *Pour finir encore et autre soirades*, Minuit, Paris 2013, pp. 49-55, p. 51.

¹⁷¹ ID., *Sans*, in ID., *Têtes-mortes*, Minuit, Paris 2013, pp. 67-77, p. 69.

¹⁷² ID., *Krapp's Last Tape*, in ID., *The Complete Dramatic Works* cit., pp. 213-23., pp. 221 e 215.

¹⁷³ ID., *All Strange Away*, in ID., *The Complete Short Prose 1929-1989* cit., pp. 169-81, p. 169.

CAPITOLO 2
“HUMANITY IN RUINS”: LA GUERRA SUL CORPO

Praticamente io non sono mai stato un astrattista, la figura umana era per me terribilmente importante [...]. E questa figura umana è stata compromessa, noi non avremmo più potuto crearla secondo il canone umanistico antico, quello della bellezza del corpo [...] il motivo era l'occupazione e la disumanità nazista.

Tadeusz Kantor

2.1 *Il corpo della storia, la storia sul corpo*

The enormous tragedy of the dream in the peasant's
bent shoulders
Manes! Manes was tanned and stuffed,
Thus Ben and la Clara *a Milano*
by the heels at Milano
That maggots shd/ eat the dead bullock¹⁷⁴

La storia irrompe nelle pagine della poesia attraverso l'icasticità scandalosa e ineludibile del corpo: «Ben e Claretta *a Milano* / pei calcagni a Milano». Si apre con questi versi la sezione dei *Pisan Cantos* (LXXIV-LXXXIV), il nucleo forse più ustionante dell'*opus magnum* di Ezra Pound, scritti tra la fine dell'estate e l'ottobre del 1945 in un furore febbrile durante la detenzione nel Disciplinary Training Center americano, nei pressi di Pisa (dove rimane dal 24 maggio al 16 novembre), dopo la rotta fascista e la liberazione degli alleati. La storia s'intromette così tra la sapienza millenaria di Confucio e le metafore fotologiche di Giovanni Scoto Eriugena, insieme a Omero, i trovatori provenzali, Dante e la grande tradizione mondiale fino a quel momento (e ancora in seguito) compendiata da Pound nella propria arca di memoria trainata a forza dall'autore lungo le secche di quei tragici ultimi giorni di guerra. E nelle pagine la storia si fa carne e corpo, umanizzandosi disumanamente nell'immagine sconcia e disfatta del dittatore sconfitto, re nudo eppure con indosso i panni del martire. «Muss., wrecked for an error»¹⁷⁵, appeso dai partigiani il 29 aprile 1945 «pei calcagni» al traliccio di un distributore di benzina a Piazzale Loreto, con i «vermi a divorar[ne] la carogna», abbandonato e battuto – ma vestito ancora della forza violenta, realistica e penetrante, tangibile per quanto concreta, che solo un corpo, il corpo esposto della storia, può possedere¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Si cita da E. POUND, *I Cantos*, a cura di M. de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1985, LXXIV, pp. 838-85 (qui a p. 838): «Pesa il tragico sogno e curva le spalle / del bifolco / Mani nella conca, Mani impagliato! / Così Ben e Claretta *a Milano*, / pei calcagni a Milano / E i vermi a divorare la carogna del torello» (p. 839, corsivo nel testo).

¹⁷⁵ *Ibidem*, CXVI, p. 1482 («Muss., rovinato per uno sbaglio», p. 1483).

¹⁷⁶ Cfr. S. LUZZATTO, *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Einaudi, Torino 1998, pp. 43-8 e, soprattutto, 57-83 (in part. le pp. 63-sgg.) e G. DE LUNA, *Il corpo del nemico ucciso* cit., in part. il capitolo nono *L'Italia della guerra civile. Gli antifascisti*, pp. 167-90, specie pp. 179-85. Si pensi d'altronde alla politica mediatica americana realizzata mediante la diffusione delle foto dei grandi nemici dell'Occidente («Il problema vero, oggi», ha spiegato Ennio Remondino, «è che le guerre non si fanno più soltanto per vincere, ma soprattutto per convincere»; E. REMONDINO, *La televisione va alla guerra*, Sperling e Kupfer, Milano 2002, p. 63; e, come ha chiosato Paul Virilio, «oggi [...] l'arma di comunicazione di massa è strategicamente superiore all'arma di distruzione di massa»; P. VIRILIO, *Città panico* cit., specie le pp. 35-7 e 44-5, qui a p. 37, corsivi nel testo): quelle di Osama Bin Laden ucciso (in assenza del suo corpo a testimoniare la morte) e di Saddam Hussein (dalle immagini simboliche della statua

Con la Seconda guerra mondiale il Novecento ha conosciuto un violento scarto cognitivo, traumatico e catastrofico, che ha brutalmente ridefinito i confini e l'identità del *corpo*; certo il XX secolo non è stato l'unico periodo nel quale il concetto di corpo abbia assunto una funzione centrale subendo modificazioni significative: in ogni epoca si sono fatti i conti con un elemento di tale irreprimibile vigore e visibilità. Tantomeno le esperienze derivate durante la prima metà del Novecento possono essere definite poco rilevanti per la questione; si tratta degli anni dell'immediato post-freudismo (nei quali si divulgò l'esistenza d'una nuova, inesplorata regione dell'uomo) che si infransero contro quell'*apocalisse della modernità*, secondo l'espressione di Emilio Gentile, che, dopo una logorante guerra di trincea venuta ad interrompere circa quarant'anni di miracolosa pace in Europa, trasformò l'aspetto di quanti parteciparono a quell'inaudito massacro, lasciandoli con indosso un corpo inesorabilmente mutilato dal quel conflitto. Quanto però sembra risultare da numerose opere dei primi decenni del Novecento di quanti vissero direttamente sulla propria pelle quell'esperienza è che gli effetti della Prima guerra mondiale furono – in un certo senso – *rimediabili*: i corpi travolti da quel conflitto cioè rimasero, nell'immaginario di quanti subirono quegli eventi, sfigurati, feriti, mutilati, deturpati profondamente, mai integri eppure ancora “corpi umani” (in sostanza, non dissimili dai corpi espulsi da ogni altra guerra prima di questa)¹⁷⁷. È quanto testimoniano, ad esempio, e con singolari simmetrie, uno scrittore tedesco rifugiato in Svizzera, Leonhard Frank, che ha narrato senza mezzi termini «quello che di un uomo rimane» dalla «cucina del macellaio» (la sala operatoria a ridosso della prima linea delle trincee)¹⁷⁸, in mezzo a quell'«unico, lungo, simmetrico, urlante, gemente, ansimante e ordinato campo di dolore» nel quale la somma degli arti amputati forma «duemilacinquecento chilometri di membra umane»¹⁷⁹; e un'infermiera americana volontaria in Belgio, Ellen La Motte, che ha raccontato la storia di un «surgical triumph», una «marvellous operation» di «rebuilding» atta a trasformare un uomo ferito gravemente durante la guerra in un penoso relitto («wreck») desideroso di morte¹⁸⁰. Entrambi gli scrittori sono critici feroci e narratori minuziosi delle sciagure avvenute durante la stessa Grande Guerra: e in particolare, la loro attenzione si è significativamente concentrata sugli aspetti ospedalieri e medico-chirurgici, dove certo ottimismo

abbattuta a quelle della cattura e dell'esecuzione): icone, come quelle di Nicolae Ceaușescu e di Mu'ammār Gheddafi, delle vittorie schiaccianti sugli avversari politici (così come venivano diffuse dalla stampa, nei primissimi anni dell'Italia unitaria, per volere dei piemontesi, le foto dei cadaveri dei briganti, alle volte decapitati, durante la lotta al brigantaggio: cfr. P. MORELLO, *Briganti. Fotografia e malavita nella Sicilia dell'Ottocento*, Sellerio, Palermo 1999, catalogo della mostra omonima tenutasi al Museo Etnografico Siciliano Giuseppe Pitrè di Palermo dal 15 aprile al 31 maggio 1999).

¹⁷⁷ Cfr. E.J. LEED, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale* [1979], trad. it. R. Falcioni, il Mulino, Bologna 1985, pp. 217-55 a riguardo delle nevrosi di guerra. Anche l'esposizione (e dunque gli effetti mediatici) dei della Prima guerra mondiale fu ridotta (anche a causa della censura): cfr. G. DE LUNA, *Il corpo del nemico ucciso* cit., pp. 71-6 (per la Grande guerra) e 191-222 (per la Seconda guerra mondiale).

¹⁷⁸ L. FRANK, *I mutilati di guerra* [1917], in ID., *L'uomo è buono*, trad. it. P. del Zoppo, Del Vecchio, Avellino 2014, pp. 229-71 (cit. a p. 229); resto e rimanenza dell'uomo che sono ben diversi però da quanto sopravviverà ai lager.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pp. 234 e 240.

¹⁸⁰ E. LA MOTTE, *A Surgical Triumph*, in EAD., *The Backwash of War. The Human Wreckage of the Battelfield as Witnessed by an American Hospital Nurse*, The Knickerbocker Press, New York-London 1916, pp. 143-58, in part. le pp. 152-5: «They had not only saved his life, but, thanks to his father money's, he had been fitted out with certain artificial aids to the human body wich would go far towards making life supportable» (p. 153). Non manca l'ironia disincantata nei confronti di una tecnica accessibile solo per quanti possono permettersela; il corpo del ragazzo ferito è ricomposto con pezzi artificiali, ma ci sono ancora lacune da colmare: «Across the lad's forehead was a black silk bandage, wich could be removed later, and in his pocket there was an adress from wich artificial eyes might be purchased» (pp. 154-5). Al termine del racconto, alle richieste di morte che il figlio-relitto, incapace di accettare una vita così poco umana e dignitosa rivolge al padre, il genitore oppone il rifiuto di una società benpensante che può accettare le guerre e persino le operazioni più estreme per mantenere un'esistenza disincarnata ma non la volontà suicida di chi reputa la propria vita non più degna di essere vissuta: «“Kill me, Papal” However, Antoine couldn't do this, for he was civilized» (p. 155). Come ha scritto Giorgio Mariani, «La Motte forces us to rethink war as a form of collective suicide rather than through the commonly invoked notions of “heroism,” “patriotism,” “progress,” and “civilization.”» (G. MARIANI, “Curious anesthetics”: Ellen La Motte and the Wounds of the Great War, in *Literature d'America*, XXVI, nn. 113-114 (2007), pp. 67-94, cit. a p. 80).

positivista tardo-ottocentesco non era svanito del tutto (e la tecnica non aveva ancora mostrato il suo lato peggiore). D'altronde, un romanzo come *Johnny got his gun* di Dalton Trumbo, scritto nel 1938, prima che deflagrasse la «Greatest war», ma pubblicato nel '39 (e che presenta significativi punti di contatto con il racconto di La Motte)¹⁸¹, narra la storia, basata su un fatto realmente accaduto, di un uomo colpito da una cannonata l'ultimo giorno della Prima guerra mondiale che divenne un tronco umano sprovvisto di udito vista gusto e olfatto, ma capace ancora di pensare (per quanto ermeticamente sigillato all'interno di *ciò che resta* del suo corpo). Eppure questo corpo ridotto ai minimi termini non è solo il prodotto disumano di quel conflitto: esso è causato dalla guerra tanto quanto è permesso dalla medicina e dalla chirurgia le quali, salvandolo, lo determinano. Ecco riemergere l'ambivalenza della *tecnica* quale *pharmakon* platonico, malattia e rimedio al contempo¹⁸²: il romanzo di Trumbo conferma indirettamente quanto sostenuto da Giuseppe Calligaris, dottore italiano che, al fronte, fece esperienza diretta della Grande Guerra: «il medico è il grande nemico della morte, ma il chirurgo è il grande nemico della guerra»¹⁸³.



fig. 7, Otto Dix, *Die Skatspieler*, olio e collage su tela (1920), 110 x 87 cm, Berlin, Neue Nationalgalerie

¹⁸¹ D. TRUMBO, *Johnny got his gun* [1939], Bantam, New York 1976 (lo stesso Trumbo diresse poi la trasposizione cinematografica omonima del suo libro nel 1971, con Timothy Bottoms, Jason Robarts, che nel 1983 avrebbe recitato nell'apocalittico *The Day After* di Meyer, e, nei panni di Gesù Cristo, Donald Sutherland, che nel 1970 aveva raggiunto la notorietà con *M*A*S*H* di Altman). Non manca anche nel racconto di Frank l'«Unicum, un soldato a cui mancano entrambe le braccia ed entrambe le gambe», «pezzo di carne umana» rimasto in vita che fa «sfuggire la fede nell'esistenza della realtà» a chi lo guarda (L. FRANK, *I mutilati di guerra* cit., pp. 249 e 251). E un simile *topos* della Prima guerra mondiale non si è ancora esaurito: si pensi al personaggio di Eluard nel recente libro di P. LEMAITRE, *Au revoir là-haut*, Éditions Albin Michel, Paris 2013, vincitore del Prix Goncourt 2013 (devo questo suggerimento alla cortesia di Chiara Bontempelli).

¹⁸² Cfr. le considerazioni di E. RESTA, *La certezza e la speranza. Saggio su diritto e violenza*, Laterza, Roma-Bari 2007.

¹⁸³ G. CALLIGARIS, *Un medico e la guerra*, Istituto editoriale scientifico, Milano 1922, p. 234: questa preziosa indicazione mi è stata offerta da Martina Salvante, che è stata una preziosa interlocutrice, con Alessandro Faccioli, per queste pagine.

Ogni arma è in grado di uccidere: mai prima della Seconda guerra mondiale, però, una sola arma (come fu l'atomica e, in seguito, lo spettro della bomba all'idrogeno) è stata in grado di annientare un così vasto numero di individui; mai prima di allora un unico strumento è stato capace di spegnere simultaneamente un così elevato numero di vite¹⁸⁴. Non solo: mai prima della Seconda guerra mondiale si era visto ridurre la vita umana ai minimi termini: che siano i corpi scheletrici usciti da Auschwitz o le ombre impressionate sui marciapiedi di Hiroshima. La «Greatest War» coniugò la potenza sterminatrice di armi di distruzione di massa sconosciute prima di allora (e la spregiudicatezza nell'usarle) con strumenti e pratiche di disumanizzazione e annichilimento dell'uomo accuratamente studiate: l'esito di questa connessione si rivelò fatale per l'idea di corpo che il mondo intero aveva coltivato per secoli. In sostanza, la Seconda guerra mondiale compromise irrimediabilmente la concezione stessa dell'idea di corpo.

Se nel 1920 Otto Dix rappresentava i reduci dal fronte della Grande Guerra dediti a giocare a carte come tronchi umani mutilati e sfigurati, con protesi sostitutive e cicatrici profonde come solchi quali tracce dell'esperienza vissuta, ma nonostante tutto ancora – seppure vagamente – “umani” (fig. 7), all'incirca vent'anni dopo, con il suo progetto di «defigurazione», Jean Fautrier mostrerà la vera faccia – quella disumana, o, meglio, non più umana – di questo *nuovo genere di guerra*.

2.2 Ciò che resta alla tecnica

«Che più ti resta?». Alla domanda rivolta all'*homo scientificus*¹⁸⁵ posta a sigillo dell'ode *Al signor di Montgolfier* per celebrare il suo «aereo [...] tragitto» compiuto nei cieli francesi il 1 dicembre 1783 (il componimento è dell'anno dopo), impresa già leggendaria e tale da far sfigurare quella mitica di Giasone («Tentar del mare i vortici / Forse è sì gran pensiero, / Come occupar de' fulmini / L'inviolato impero?»)¹⁸⁶, Vincenzo Monti una risposta effettivamente la suggerisce. Dopo l'esortazione del poeta ad una corale ovazione per «Robert che vola» (v. 88; «Applaudi, Europa attonita, / Al volator naviglio. / Non mai Natura, all'ordine / Delle sue leggi intesa, / Dalla potenza chimica / Soffrì più bella offesa»; vv. 35-40) fa seguito la visione della plateale vittoria dello sforzo scientifico resa nell'iperbolica squadriglia di emuli che ascendono al cielo sfidando timori e paure con la forza illuminante della ragione: «E già l'audace esempio / I più ritrosi acquista; / Già cento globi ascendono / Del cielo alla conquista. / Umano ardir, pacifica / Filosofia sicura, / Qual forza mai, qual limite / Il tuo poter misura?» (vv. 109-16). Infine l'apice: «Frenò guidato il calcolo / Dal tuo pensiero ardito / Degli astri il moto e l'orbite, / L'olimpico e l'infinito. / Svelaro il volto incognito / Le più remote stelle, / Ed appressâr le timide / Lor vergini fiammelle. / Del sole i rai dividere, / Pesar quest'aria osasti: / La terra, il foco, il pelago, / Le fere e l'uom domasti. / Oggi a calcar le nuvole / Giunse la tua virtù, / E di natura stettero / Le leggi inerti e mute. / Che più ti resta? / Infrangere / Anche alla morte il telo, / E della vita il nettare / Libar con Giove in cielo» (vv. 121-40, corsivi miei). Riuscito nell'impresa più straordinaria, dopo aver diviso i raggi solari e pesato l'aria, grazie all'ausilio della tecnica, all'uomo conquistatore dei cieli che ha calcolato le nuvole, già alla fine del Settecento, non resterebbe altra impresa, dunque, se non quella di «infrangere» il telo della morte¹⁸⁷. La stessa profezia

¹⁸⁴ Occorreva semmai quel «milione di tonnellate di bombe» che «la sola Royal Air Force sganciò sul territorio nemico [...] in quattrocentomila incursioni» ancora durante la Seconda guerra mondiale (W.G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione* cit., p. 17).

¹⁸⁵ Per riprendere la definizione proposta da Max Delbrück proprio a proposito di Beckett.

¹⁸⁶ V. MONTI, *Al Signor di Montgolfier*, v. 24 e 25-8 (l'interrogativo citato prima è dal v. 137).

¹⁸⁷ Ha osservato J.-L. NANCY, *L'intruso* cit.: «Almeno dall'epoca di Cartesio l'umanità moderna ha reso il desiderio di sopravvivenza e d'immortalità un elemento del programma generale di “dominio e possesso della natura”. Ha programmato così una crescente estraneità della “natura”, ravvivando l'estraneità assoluta del duplice enigma della mortalità e dell'immortalità. Essa ha portato ciò che le religioni rappresentavano alla potenza di una tecnica che respinge la fine in tutti i sensi. Allontanando il termine, l'umanità ostenta un'assenza di fine: quale vita prolungare? a quale scopo? Differire la morte è anche esibirla, sottolinearla. | Si può solo dire che l'umanità non è mai stata pronta a nessun punto di questa questione e la sua impreparazione alla morte è solo la morte stessa: il suo urto e la sua ingiustizia» (pp. 20-1).

risuonerà d'altronde (e ancora una volta a vuoto) nelle parole di Alexandre Millerand, Ministro del Commercio francese, durante l'inaugurazione dell'Esposizione Universale parigina del 14 aprile 1900.

L'evoluzione forsennata della tecnica, scatenata nella rincorsa senza sosta dei *novissima* con un'accelerazione che nel corso del tempo si è fatta allarmante¹⁸⁸, comporta inoltre trasformazioni continue e talvolta radicali del corpo, che assiste spesso inerme alle riformulazioni di confini tracciati sulla sua pelle da normative e istruzioni frutto di scoperte sempre innovative. La tecnica scombina e ricombina il corpo e, spesso, riduce erodendoli dall'esterno i confini che ne costituiscono l'identità. L'identità stessa – ovvero quella componente inalienabile dell'uomo che dovrebbe renderlo, letteralmente, uguale solo a se stesso¹⁸⁹ – è attaccata, costretta spesso a retrocedere in una regione sempre più buia all'interno del proprio *habitus*, fino a quel cuore segreto dell'essere umano che ne realizza, secondo i parametri tecnici stabiliti di volta in volta dalle diverse dottrine, l'essenza. Proprio in questo nucleo insopprimibile si può indicare quella sfera di intangibilità che istituisce il criterio limite del corpo, il cardine identitario dell'individuo¹⁹⁰ – il suo *knockdown argument*: l'indiscutibile. Questo argomento schiacciante serve come punto di partenza, per garantire un terreno di dialogo comune e condiviso, e come punto d'arrivo, per

¹⁸⁸ Forse seguendo il ritmo dell'«evoluzione culturale» secondo il modello lamarckiano proposto da Stephen Jay Gould: «A nostro avviso il lamarckismo risulta falso all'interno del campo che ha sempre occupato: quello di una teoria biologica della ereditarietà genetica. Tuttavia, per analogia, esiste una trasmissione ereditaria anche in un tipo di “evoluzione” diverso: l'evoluzione culturale umana. L'*Homo sapiens* è apparso almeno 50.000 anni fa e non abbiamo ancora trovato prove di miglioramenti genetici intervenuti dopo di allora [...]. Tutto quello che abbiamo ottenuto da allora, nel bene e nel male, è derivato dall'evoluzione culturale. Abbiamo ottenuto tutto questo ad una velocità che non ha uguali nella storia della vita. I geologi non sono in grado di misurare poche centinaia o poche migliaia di anni nel contesto della storia del nostro pianeta. Tuttavia, in questo miliardesimo di secondo abbiamo trasformato la superficie del nostro pianeta attraverso un'invenzione biologica che non è mai stata modificata: l'autocoscienza. Da poche centinaia di individui muniti di asce di pietre siamo diventati più di quattro miliardi dotati di bombe, navi spaziali, città, televisori e computer, e tutto questo senza alcun sostanziale mutamento genetico. | L'evoluzione culturale è andata avanti ad un ritmo che sarebbe inimmaginabile per i processi darwiniani. L'evoluzione darwiniana procede ancora nell'*Homo sapiens*, ma con tale lentezza che non ha più alcun impatto sulla nostra storia. Questo punto cruciale della storia della Terra è stato raggiunto quando i processi ipotizzati da Lamarck hanno cominciato ad agire. L'evoluzione culturale umana, contrariamente a quella biologica, ha un forte carattere lamarckiano. Quello che apprendiamo in una generazione viene direttamente trasmesso a quella successiva attraverso l'insegnamento e i documenti scritti. I caratteri acquisiti sono ereditati attraverso la tecnologia e la cultura. L'evoluzione lamarckiana è rapida e accumulativa. Essa spiega la fondamentale differenza tra il nostro vecchio modo biologico di trasformarci e la nostra attuale, folle accelerazione verso qualche cosa di nuovo e di liberatorio o... verso l'abisso» (S.J. GOULD, *Il pollice del panda. Riflessioni sulla storia naturale* [1980], trad. it. S. Cabib, Il Saggiatore, Milano 2009, cap. 7, *Ombre di Lamarck*, pp. 69-77, qui alle pp. 76-7, corsivi miei; ma si veda anche S. KERN, *Il tempo e lo spazio* cit., capitoli IV, *Il futuro*, pp. 117-40, e V, *La velocità*, pp. 141-66).

¹⁸⁹ «L'identità, innanzitutto, si presenta come il luogo massimo dell'ambivalenza, già a partire dal suo nome. Le oscillazioni sono già tutte nel gioco semantico che lo ha sempre accompagnato. Nato per identificare una rassomiglianza, e quindi una replicazione, ha finito per indicare l'irripetibilità di un *Eigenwert* che, al contrario, vive di esclusività. Il suo cammino è dal campo comune della somiglianza e della tautologia, dal genere, all'individuazione specifica: lo si dovrebbe rendere con *ipseità*, ma la semantica storica lo ha sedimentato diversamente. Oggi lo si usa per rivendicare un *proprium* che non è di altri e che non può essere replicato» (E. RESTA, *L'identità nel corpo*, in *Trattato di biodiritto*, diretto da S. RODOTÀ – P. ZATTI, *Il governo del corpo*, a cura di S. Canestrari, G. Ferrando, C.M. Mazzoni, S. Rodotà, P. Zatti, tomo I, Giuffrè, Roma 2011, pp. 3-27, qui a p. 3; cfr. per questo il capitolo *Il clone* in S. RODOTÀ, *La vita e le regole. Tra diritto e non diritto*, edizione ampliata, Feltrinelli, Milano 2009, pp. 199-207 e ID., *Il diritto di avere diritti*, Laterza, Roma-Bari 2013, specie la seconda parte, *La persona*, pp. 139-310; ma si vedano anche, nella terza parte, *La macchina*, i capitoli XII, pp. 312-40, e XIII, pp. 341-77; estranee al diritto ma non meno stimolanti le riflessioni sorte dalla mostra tenuta presso il MART, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto (5 ottobre 2013-12 gennaio 2014) nella fine introduzione di J.-L. NANCY, *L'Altro Ritratto*, in *L'altro ritratto*, a cura di J.-L. Nancy, Electa, Milano 2013, pp. 13-50, in part. pp. 18-sgg., che già aveva lavorato sul tema del corpo in ID., *Corpus* [1992], a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 1995, specie le pp. 12-4, 16, 23, 44-7, 63-9, 87, 91-6, e ID., *L'intruso* cit., specie le pp. 11-2, 15 e 27-9).

¹⁹⁰ Tema comune alla religione e alla scienza, alla giurisprudenza e alla medicina, quello del nucleo identitario insopprimibile dell'uomo; David Grossman ricorda la formulazione mirabilmente limpida che ne offre la cultura ebraica: «ho letto una volta che gli antichi saggi credevano che nel corpo ci fosse un ossicino minuscolo, indistruttibile, posto all'estremità della spina dorsale. Si chiama *luz* in ebraico, e non si decompone dopo la morte né brucia nel fuoco. Da lì, da quell'ossicino, l'uomo verrà ricreato al momento della resurrezione dei morti» (D. GROSSMAN, *Che tu sia per me il coltello* [1998], trad. it. A. Shomroni, Mondadori, Milano 2000, pp. 14-5).

assicurare un *nec plus ultra* invalicabile che arresti sconfinamenti e derive d'un positivismo radicalmente scienziasta o di qualche tecnica spericolata.

2.3 Corpo distribuito

identity doesn't matter

Derek Parif

Quando l'uomo senza qualità viene condotto in questura, colpevole d'un assai risibile "delitto di lesa maestà" (lui che «non considerava lo stato diversamente da un albergo dove si ha diritto ad essere serviti con cortesia»), a suscitare in questo formidabile *principe dello spirito* le impressioni più vivide è la natura "fredda" del congegno burocratico nel quale è introdotto, con le sue maglie strette, le meccaniche alienanti e il suo gergo caratteristico (quell'«incomprensibile meccanismo di una rete»): «gli parve d'essere negli ingranaggi di una macchina che lo scomponesse in pezzi impersonali, generali, ancor prima che si parlasse della sua colpa o non colpa. Il suo nome, le due parole più povere di immaginazione ma ricche di sentimento in tutto il linguaggio umano, qui non significava niente [...]. La sua faccia importava soltanto per i connotati»¹⁹¹. Attraverso le schematizzazioni generiche del riconoscimento previste dal codice della burocrazia, Ulrich si scopre diverso da come si conosceva: «ebbe l'impressione di non aver mai pensato che i suoi occhi erano grigi, uno dei quattro tipi d'occhi esistenti e ufficialmente permessi, in milioni di esemplari»; e ancora: «i capelli erano biondi, la statura un metro e ottanta, il viso ovale, e segni particolari non ne aveva, quantunque lui fosse di opinione diversa»¹⁹². Il corpo del protagonista del capolavoro musiliano passa dunque attraverso la grammatica (troppo) condizionata del diritto, sperimentando quella che, per termini non troppo diversi, sarà una delle caratteristiche più peculiari del secolo breve: l'*Entzauberung*, il disincanto¹⁹³. «S'interessò quindi, perfino in quelle circostanze, al *disincantamento statistico della sua persona*, e il sistema di misurazione e descrizione a lui applicato dagli organi di polizia lo esilarò come una lirica amorosa composta da Satana»¹⁹⁴. La lezione che trarrà Ulrich è che l'identificazione è sempre il tradimento dell'identità¹⁹⁵.

«La cosa più meravigliosa di tutto il procedimento», racconta ancora Musil «era che la polizia non soltanto può spezzettare un uomo in modo che non ne rimane niente, ma poi con quei pezzi insignificanti lo rimette insieme inconfondibilmente, e da quelli lo riconosce»¹⁹⁶; ma lo riconosce unicamente lei, la *macchina* in grado di operare queste scomposizioni e ricomposizioni fredde. Ripercorrendo di recente il progresso delle «tecniche di polizia» nella seconda metà del XIX secolo, quando Francis Galton (sviluppando le idee di Henry Faulds) approntò un «sistema di classificazione delle impronte digitali, che

¹⁹¹ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, edizione italiana a cura di A. Frisé, introduzione di B. Cetti Marinoni, traduzione di A. Rho, G. Benedetti e L. Castoldi, 2 voll., Einaudi, Torino 1996, vol. I, p. 177 (corsivo mio); e prima rispettivamente da p. 175 e 174.

¹⁹² *Ibidem*, p. 177. Lo stesso incipit del capitolo 40 (*Un uomo con tutte le qualità, ma gli sono indifferenti. Un principe dello spirito è arrestato, e l'Azione parallela acquista il suo segretario onorario*) della seconda parte (*Le stesse cose ritornano*), d'altronde, anticipava queste riflessioni: «Non è difficile descrivere nei suoi tratti fondamentali il trentaduenne Ulrich, quantunque lui, di sé, sappia soltanto che è equidistante da tutte le qualità» (*ivi*, p. 167 – né forse è esente da queste pagine l'ironia dell'autore, rivolta proprio a quei metodi burocratici attenti solo, nell'identificazione dell'individuo, al suo corpo e non, piuttosto, alla sua persona: parte consistente del capitolo, difatti, si soffermava sull'intima identità del protagonista e il suo rapporto con l'evanescente – e inidentificabile – concetto di *spirito* – per cui cfr. soprattutto pp. 170-2).

¹⁹³ Si pensi, per altri versi, a M. WEBER, *Il lavoro intellettuale come professione* [1919], Einaudi, Torino 1971.

¹⁹⁴ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità* cit., p. 177 (corsivi miei).

¹⁹⁵ Cfr. A. LOWEN, *Il tradimento del corpo. La coscienza del proprio «io» nel rapporto tra corpo e mente* [1967], trad. it. C. Mingione, Edizioni Mediterranee, Roma 1997, in part. il cap. 13, *Il conseguimento dell'identità*, pp. 245-65 (specie p. 253) e E. RESTA, *Le stelle e le masserizie* cit., pp. 118-25.

¹⁹⁶ R. MUSIL, *L'uomo senza qualità* cit., p. 177.

avrebbe permesso l'identificazione dei criminali recidivi senza possibilità di errore», Giorgio Agamben ha notato come «per la prima volta nella storia dell'umanità, l'identità non era più funzione della “persona” sociale e del suo riconoscimento, ma di dati biologici che non potevano avere con quella alcun rapporto»¹⁹⁷. In questo modo – spiega il filosofo – «l'uomo si è tolto la maschera su cui era fondata per secoli la sua riconoscibilità, per consegnare la sua identità a qualcosa che gli appartiene in modo intimo ed esclusivo, ma con cui non può in alcun modo identificarsi [...]: a definire la mia identità e la mia riconoscibilità», chiosa, «sono ora gli arabeschi insensati che il mio pollice tinto d'inchiostro ha lasciato su un foglio in un ufficio di polizia. Cioè qualcosa di cui non so assolutamente nulla e con cui e da cui non posso in nessun caso identificarmi né prendere le distanze: la nuda vita, un dato puramente biologico»¹⁹⁸.

Sarà dunque opportuna, tutt'altro che retorica, la domanda che Stefano Rodotà ha posto in un libro che, già dal proprio titolo (*La vita e le regole*), e ancor più allusivamente nel sottotitolo (*Tra diritto e non diritto*), indica assai eloquentemente le coordinate di una ricerca che si sta infiltrando da tempo (e ben accetta) nei campi dell'indagine filosofico-giuridica: «riesco davvero a “conoscere me stesso” quando possono essere ignoti i luoghi in cui sono presente con le mie informazioni?»¹⁹⁹ (Domanda che si estende naturalmente a tutti i codici del corpo umano, quello elettronico quanto quello giuridico o biologico ecc.) Se la tecnica, con il suo delirio di onnipotenza sconfinato, agevola sempre più processi di frammentazione del corpo – creando così quello che lo stesso Rodotà ha persuasivamente definito un «nuovo corpo “distribuito”», «corpo oramai *istituzionalmente* distribuito» (la cui ricostruzione, è bene ricordarlo, è solitamente appannaggio esclusivo della medesima *macchina* che l'ha precedentemente scomposto)²⁰⁰ –, frammentazione anche solo linguistica, riferita cioè ai codici del corpo, ebbene allora l'identità dovrà adattarsi ad un futuro “cubista”, plurale quanto inesorabilmente frammentario. Le impronte digitali di cui parlava Agamben sono dunque solo una delle possibili schegge che costituiscono l'identità plurale, disorganica e *distribuita* e che caratterizza (identificandolo) l'individuo contemporaneo.

Ancora più gravi, perché del tutto inosservate, sono però le conseguenze che i processi di identificazione biometrica e biologica hanno sulla costituzione del soggetto. Che tipo di identità si può costruire su dati meramente biologici? Certamente non un'identità personale, che era legata al riconoscimento degli altri membri del gruppo sociale e, insieme, alla capacità dell'individuo di assumere la maschera sociale senza, però, lasciarsi ridurre a essa [...]. Che relazione posso istituire con le mie impronte digitali o col mio codice genetico? Come posso assumerli e, insieme, prendere da essi le distanze? La nuova identità è una *identità senza persona*, in cui lo spazio dell'etica che eravamo abituati a concepire perde il suo senso e dev'essere ripensato da capo.²⁰¹

Viene dunque a mancare la maschera, la *persona*, ma, ad ospitare l'identità, resta pur sempre un corpo, per quanto sempre più disorganico, per quanto ormai frammentato irrimediabilmente dalla tecnica. Lo sviluppo della tecnica rende possibile operare sul nostro corpo in maniera finora impensata, spalancando orizzonti epistemologici ancora tutti da esplorare. Sulla scorta delle esplorazioni pionieristiche degli anatomisti italiani del XV secolo, essa ci ha permesso di esaminare il corpo, estendendo al suo interno il nostro sguardo, un tempo arrestato dalla barriera della pelle. La stessa nozione di «corpo

¹⁹⁷ G. AGAMBEN, *Identità senza persona*, in ID., *Nudità*, nottetempo, Roma 2009, pp. 71-82, qui alle pp. 76-7.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 77 (facendo riferimento al significato letterale di *persona*: “maschera”; cfr. *ivi*, p. 71).

¹⁹⁹ S. RODOTÀ, *La vita e le regole* cit., p. 81.

²⁰⁰ Tutelati certo da una privacy che «consiste anche nel diritto a non essere giudicati fuori contesto» (*ivi*, p. 82; le precedenti cit. provengono rispettivamente dalle pp. 80 e 81).

²⁰¹ G. AGAMBEN, *Identità senza persona* cit., pp. 79-80 (corsivi miei). Ma cfr. anche, per una diversa prospettiva, D.C. DENNET, *Condizioni per essere una persona* [1976], in ID., *Brainstorms. Saggi filosofici sulla mente e la psicologia*, trad. ti. L. Colasanti, Adelphi, Milano 1991, pp. 404-29.

distribuito», un tempo (non lontano) appannaggio dei soli vaneggiamenti da scienziato pazzo in cerca del suo Frankenstein, è oggi possibilità concreta, non solo realizzabile ma già attuale. La parcellizzazione del corpo può ora compiersi senza bisogno di operare su modelli artificiali. Dalla magnifica *Venerina* (1780-2) di Clemente Susini²⁰², statua in cera dalle fattezze femminili nella quale le stratificazioni biologiche della donna, distribuite come vari livelli sovrapposti, possono essere separate attraverso una dissezione anatomica virtuale che scopre un corpo solido, immobile nel non opporre resistenza alcuna, e nel quale gli organi, irrealisticamente separati alla perfezione gli uni dagli altri e sciolti da ogni interconnessione, possono essere asportati con grande facilità, alle formidabili *Macchine anatomiche* (1756-64) che Giuseppe Salerno è riuscito misteriosamente a produrre solo pochi anni prima, nella Napoli di metà Settecento, con l'ausilio d'una tecnica segreta: "corpi" ideati per mostrare allo spettatore una singola e singolare *dimensione* di quelli che furono un tempo uomini ed ora rimangono meri scheletri con indosso il solo apparato arteriovenoso, per riprodurre uno strato isolato ed indurito della vitalità altrimenti insottraibile del corpo vivo.

Ed è ancora la letteratura a raccontarci dell'inviolabile integrità del corpo quando questo non era ancora nelle mani di una tecnica troppo progredita (e sempre mantenendo unito il legame fra il diritto e la tecnica, dove il primo tenta costantemente di arginare le derive della seconda). Il cavillo giuridico che risolve il *Merchant of Venice* salvando Antonio dalle pretese inumane di Shylock («The pound of flesh, which I demand of him, / Is dearly bought; 'this mine and I will have it. / If you deny me, fie upon your law!»)²⁰³ ce lo narra non troppo diversamente: sia presa una libra di carne dal corpo dell'insolvente Antonio, ma nulla di più:

Portia. [...] there is something else. / This bond doth give thee here no jot of blood; / The words expresly are 'a pound of flesh:' / Take then thy bond, take thou thy pound of flesh; / But, in the cutting it, if thou dost shed / One drop of Christian blood, thy lands and goods / Are, by the laws of Venice, confiscate [...]. Therefore prepare thee to cut off the flesh. / Shed thou no blood, nor cut thou less nor more / But just a pound of flesh: if thou cut'st more / Or less than a just pound, be it but so much / As make it light or heavy in the substance, / Or the division of the twentieth part / Of one poor scruple, nay, if the scale do turn / But in the estimation of a hair, / Thou diest and all thy goods are confiscate.²⁰⁴

Così Shylock, irremovibile nella sua malevole aderenza ai termini del contratto (al punto da meritarsi, fra le altre, un'offesa che, espressa da Graziano, suona curiosamente attuale nel ricordare il dibattito, quanto mai attuale, in merito alla *wrongful life*: «for thy life [you] let justice be accused»)²⁰⁵, quello stesso Shylock che chiedeva giustizia viene schiacciato dai medesimi vincoli che l'intraducibile grammatica del diritto pone e che lui stesso a gran voce pretendeva («For, as thou urgest justice», dice ancora Porzia, «be assured / Thou shalt have justice, more than thou desirest») salvaguardando l'integrità del corpo attraverso la tutela delle altre parti che lo compongono – l'organismo intatto è dato cioè da quegli indissolubili legami che tutti i suoi elementi alimentano interconnettendosi fra loro.

Ha ricordato di recente Roberto Esposito come, oggi, «nessuna delle questioni di interesse pubblico – che per altro è sempre più difficile distinguere da quello privato – è interpretabile fuori da una connessione profonda e spesso immediata con la sfera del bios. Dal rilievo crescente dell'elemento etnico nelle relazioni tra popoli e Stati, alla centralità della questione sanitaria come indice privilegiato di funzionamento del sistema economico-produttivo, alla priorità dell'ordine pubblico nei programmi di tutti i partiti, quello che si registra da ogni parte è un tendenziale schiacciamento della politica sul dato

²⁰² Ricordata anche da G. AGAMBEN, *Identità senza persona* cit.

²⁰³ W. SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, atto IV scena I.

²⁰⁴ *Ivi*.

²⁰⁵ *Ivi*.

puramente biologico, se non sul corpo stesso di coloro che ne sono al contempo soggetti e oggetti»²⁰⁶. D'altronde l'attualità ineludibile del corpo era stata salutata da Giorgio Agamben quando, nel 1995, ripercorrendo le evoluzioni epistemologiche (o, piuttosto, i salti) che dalla differenziazione greca fra *bios* e *zōē* e dall'istituzionalizzazione latina dell'*homo sacer* portarono ad Auschwitz e alla morte "politicizzata", il filosofo aveva individuato esattamente nel *corpus* «il nuovo soggetto della politica», sulla scorta d'uno slittamento normativo (in realtà d'una vera e propria traduzione di codici) attuato all'interno del medesimo grande campo semantico d'appartenenza (ma rimarcando di fatto la separazione fra i due sottoinsiemi differenti), che spostava il riflettore dall'*homo* al *corpus*: «la democrazia moderna nasce propriamente come rivendicazione ed esposizione di questo "corpo": *habeas corpus ad subjiciendum*».

Quando nel 1215 Giovanni senza Terra concede ai suoi sudditi la «Grande carta delle libertà», egli si rivolge «agli arcivescovi, ai vescovi, abbat, conti, baroni, visconti, preposti, ufficiali e baglivi», «alle città, ai borghi e villaggi» e, più in generale, «agli uomini liberi del nostro regno», perché godano «delle loro antiche libertà e liberi costumi» e di quelle che egli ora specificamente riconosce. L'art. 29, che ha cura di garantire la libertà fisica dei sudditi, recita: «nessun uomo libero (*homo liber*) sia arrestato, imprigionato, spossessato dei suoi beni, né messo fuori legge (*utlagetur*) o molestato in alcun modo; noi non metteremo né faremo mettere mano su di lui (*nec super eum ibimus, nec super eum mittimus*), se non dopo un legale giudizio dei suoi pari e secondo la legge del paese». Analogamente, un antico *writ* che precede lo *Habeas corpus* ed era inteso ad assicurare la presenza dell'imputato in un processo, porta la rubrica *de homine replegiando* (o *replegiando*).

A questo il filosofo contrappone «la formula del *writ*, che l'atto del 1679 generalizza e trasforma in legge: *Praecipimus tibi quod Corpus X, in custodia vestra detentum, ut dicitur, una cum causa captionis et detentionis, quodcumque nomine idem X censeatur in eadem, habeas coram nobis, apud Westminster, ad subjiciendum...* Nulla di meglio di questa formula», conclude, «permette di misurare la differenza tra la libertà antica e medievale e quella che sta alla base della democrazia moderna: non l'uomo libero, con le sue prerogative e i suoi statuti, e nemmeno semplicemente *homo*, ma *corpus* è il nuovo soggetto della politica»²⁰⁷ (era d'altronde già sul finire del XIX secolo che Nietzsche presagiva il ritorno del corpo nel dibattito moderno e la sua imminente, stringente attualità).

D'altronde, la velocità raggiunta oggi dalla tecnica può essere misurata anche dal numero sempre crescente di dichiarazioni di "svolte epocali" realizzate dall'ultimissima evoluzione della tecnologia. Tali annunci si sono susseguiti, nel secondo dopoguerra, con scadenze sempre più ravvicinate: Ronald Munson ha salutato il 1954 come la data d'avvento d'una «new age» quando al Peter Bent Brigham Hospital di Boston Joseph Murray eseguì con successo, il 23 dicembre di quell'anno, e ricevendo per questo il premio Nobel per la medicina nel 1990, il primo trapianto di rene fra gemelli («we had acquired, after decades of work by a small number of researchers, the power to snatch someone out of the grasp of death by replacing a vital organ»)²⁰⁸; il 1959 è stato invece per Fred Kaplan «the Year Everything Changed»²⁰⁹: l'anno cioè del microchip, della rivoluzione informatica, della conquista dello spazio e,

²⁰⁶ R. ESPOSITO, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004, p.159.

²⁰⁷ G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* [1995], Einaudi, Torino 2005, in particolare la terza parte, *Il campo come paradigma biopolitico del moderno*, pp. 129-211, la citazione qui alle pp. 136-7; e ancora: «in questo modo, la nascente democrazia europea poneva al centro della sua lotta con l'assolutismo non *bios*, la vita qualificata del cittadino, ma *zōē*, la nuda vita nel suo anonimato» (*ivi*, p. 137).

²⁰⁸ R. MUNSON, *Organ Transplantation*, in *The Oxford Handbook of Bioethics*, edited by B. STEINBOCK, Oxford University Press, New York 2007, pp. 211-39 (qui a p. 211). Ma si veda anche J.L. NANCY, *L'intruso* cit., dove l'autore (che ha subito un trapianto di cuore nel 1990) racconta la propria storia, storia di «una contingenza personale [che] si incrocia così con una contingenza della storia delle tecniche» («meno di vent'anni prima non si facevano trapianti e soprattutto non si ricorreva alla ciclosporina, che protegge dal rigetto dell'organo trapiantato»): in questo modo il suo «io» si trova sempre chiuso in uno stretto spazio fra possibilità tecniche» (cit. pp. 13-4).

²⁰⁹ F. KAPLAN, 1959. *The Year Everything Changed*, John Wiley & Sons, Hoboken 2009.

inoltre, l'anno di nascita della nanotecnologia, ufficialmente tenuta a battesimo da Richard Feynman il 29 dicembre 1959 all'incontro dell'American Physical Society al Caltech con quella storica conferenza che è ritenuta il suo atto fondativo, *There's Plenty of Room at the Bottom*, nella quale lo scienziato si interroga sulle possibilità di «scrivere i ventiquattro volumi dell'*Enciclopedia Britannica* sulla capocchia di uno spillo»²¹⁰; nel 1968, viceversa, veniva pubblicato il rapporto *The ad hoc Committee of the Harvard medical school*, nel quale si enunciava l'inedito criterio di *brain death* (morte cerebrale)²¹¹, riformulazione della consueta concezione di decesso, destinato ad attecchire pervasivamente nella filosofia²¹² e a costituire un radicale spartiacque in medicina e in giurisprudenza²¹³ che ancora oggi impone ripensamenti e riflessioni; l'anno successivo, il 20 luglio 1969, l'uomo sbarcava sulla Luna (appena un anno dopo il viaggio interstellare di *2001: A Space Odyssey* di Kubrick); ancora, più di recente, Jürgen Habermas ha esordito un suo articolo dedicato a *I rischi di una genetica liberale* ricordando come solo nel 1973, anno (stavolta sì) di vera svolta rispetto al passato, «si è riusciti a separare e ricombinare elementi fondamentali di un genoma»²¹⁴. Ma si pensi anche al 14 febbraio 1997, giorno in cui venne diffusa la notizia della clonazione della pecora Dolly (generata in realtà l'anno prima, il 5 luglio 1996).

Velocità della tecnica dunque, o, meglio, ha precisato Barnaba Maj, sua «costante *accelerazione*»:

Nel 1939 l'esercito polacco credeva ancora di poter contrastare i carri armati di Guderian con la sua fulgida cavalleria. La battaglia di Waterloo nella *Chartreuse de Parme* è quasi solo un episodio di cavalleria. Oggi i potenti carri armati di Guderian sono solo *preistoria tecnologica*. In altre parole, la tecnologia *comprime* sempre di più gli intervalli di tempo. Questa è la ragione per cui essa produce anche una modificazione del senso del tempo e della memoria in particolare. La tecnologia non è semplicemente velocità, è costante *accelerazione*.²¹⁵

The Singularity Is Near recita il titolo di un libro di Ray Kurzweil; e il sottotitolo chiarisce il senso incupendo i toni: *When Humans Transcend Biology*. Insomma, «il progresso sarebbe una cosa molto apprezzabile, purché avesse una fine», osservava, a metà degli anni Trenta, Musil²¹⁶; ma come avrebbe ribattuto giusto trent'anni dopo Thomas Bernhard, chiarendone la natura inarrestabile, «la tecnica super[a] se stessa in ogni istante»²¹⁷.

In questo scenario è evidente che il corpo assume centralità assoluta²¹⁸.

²¹⁰ R.P. FEYNMAN, *C'è molto spazio là in fondo* [1959], in ID., *Il piacere di scoprire*, a cura di J. Robbins, trad. it. G. Giberti, Adelphi, Milano 2002, pp. 127-48 (la cit. a p. 128): «Quando nel 2000 la gente guarderà indietro, si chiederà perché si sia arrivati al 1960 prima di muoversi seriamente in questa direzione» (*in*).

²¹¹ H.K. BEECHER, *A definition of irreversible coma: report of the Harvard Medical School Comm to examine the definition of brain death*, in «Journal of the American Medical Association», 205 (1968), pp. 85-88.

²¹² Cfr. G. AGAMBEN, *Homo sacer* cit., pp. 178-sgg. (come pure G. DE LUNA, *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano 2004, capitolo 5, *I copri del Novecento*, pp.141-60, che riprende le considerazioni di Agamben, in part. le pp. 156-7).

²¹³ Cfr. E. LECALDANO, *Bioetica. Le scelte morali* [1999], Nuova edizione riveduta e aggiornata, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 45-130.

²¹⁴ «In passato, già la medicina della “procreazione assistita” aveva condotto a pratiche che interferivano in modo spettacolare nel nesso delle generazioni e nel rapporto prima esistente tra paternità sociale e discendenza biologica [...]. Ma solo l'incontro tra la medicina della riproduzione, da un lato, con l'ingegneria genetica, dall'altro, ha finalmente condotto al metodo della diagnosi di preimpianto e aperto la strada alla coltivazione di organi e agli interventi di modificazione terapeutica del genoma» (J. HABERMAS, *I rischi di una genetica liberale. La discussione sull'autocomprensione etica del genere* [2001], in ID., *Il futuro della natura umana. I rischi di una genetica liberale*, a cura di L. Ceppa, Einaudi, Torino 2002, pp. 19-74 (la cit. è da p. 19).

²¹⁵ B. MAJ, *Il cerchio e la freccia* cit., p. 203; si veda inoltre ID. *Idea del tragico e coscienza storica* cit., perlomeno le pp. 97-107.

²¹⁶ R. MUSIL, *Giubile artistico*, in ID., *Pagine postume pubblicate in vita* [1936], a cura di A. Rho, Einaudi, Torino 1981, p. 95.

²¹⁷ T. BERNHARD, *Gelo* cit., p. 85.

²¹⁸ «I problemi della bioetica e del biodiritto stanno assurgendo a problemi epocali e planetari» (F. MANTOVANI, *Problematiche biogiuridiche di fine della vita*, in *Per uno statuto del corpo*, a cura di C.M. MAZZONI, Giuffrè, Milano 2008, in part. le pp. 197-213 (la cit. dalla p. 197); viviamo cioè «in un mondo in cui ogni cosa è diventata “bio-cosa”: è pensabile che sia profondamente cambiato il “corpo che noi siamo”, e che il “corpo che noi abbiamo sia ridotto a puro simulacro biologico”? O non dobbiamo

2.4 Scheletri e impalcature

Un autore che ha fatto i conti con l'idea di corpo proprio a partire dalle sue trasformazioni provocate dagli orrori della Seconda guerra mondiale è Primo Levi. La nascita della sua vocazione scrittorica, imperniata sull'imperativo etico del raccontare inteso come necessaria testimonianza storica²¹⁹, è dovuta propriamente all'incontro fra l'autore ebreo e il *lager*. Levi ne ha piena consapevolezza:

[...] *se non avessi vissuto la stagione di Auschwitz, probabilmente non avrei mai scritto nulla*. Non avrei avuto motivo, incentivo, per scrivere: ero stato uno studente mediocre in italiano e scadente in storia, mi interessavano di più la fisica e la chimica, ed avevo poi scelto un mestiere, quello del chimico, che non aveva niente in comune col mondo della parola scritta. *È stata l'esperienza del Lager a costringermi a scrivere* [...]; nella sua globalità, questo passato mi ha reso più ricco e più sicuro. Una mia amica, che era stata deportata giovanissima al Lager femminile di Ravensbruck, dice che il campo è stata la sua Università: io credo di poter dire altrettanto, e cioè che vivendo e poi scrivendo e meditando quegli avvenimenti, ho imparato molte cose sugli uomini e sul mondo [...]. Forse mi ha aiutato anche il mio interesse, mai venuto meno, per l'animo umano, e *la volontà non soltanto di sopravvivere (che era comune a molti), ma di sopravvivere allo scopo preciso di raccontare le cose a cui avevamo assistito e che avevamo sopportate*.²²⁰

Quella di Levi è una deposizione autorevole, implicata e non estranea, proveniente semmai, quanto più possibile, dal centro della catastrofe – stante il fatto che, come ha scritto, la testimonianza più verosimile è quella di chi è morto e non può più testimoniare (il *mussulmano* eletto da Agamben ad antonomasia del testimone)²²¹. Ad «Auschwitz, “anus mundi”, luogo di drenaggio ultimo dell'universo tedesco»²²², Levi fu costretto a fissare lo sguardo negli occhi della *medusa*: fu così che con il metodo del «teorico della biochimica morale» (secondo Philip Roth)²²³ e gli strumenti del «grand ethnographe» (così Lévi-Strauss)²²⁴, l'autore di una delle più intense antropologie moderne riuscì a percepire con estrema lucidità come la conseguenza maggiore che produceva quella terribile «macchina per ridurci a bestie»²²⁵ era, letteralmente, la disumanizzazione: «In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è,

dire, piuttosto, come ci mostra Stefano Rodotà, che proprio dove la corporeità va dissolvendosi in rappresentazioni simboliche stiamo assistendo a una rivincita della “fisicità” del corpo?» (E. RESTA, *Diritto vivente* cit., p. 38);

²¹⁹ A riguardo si veda perlomeno G. AGAMBEN, *Ciò che resta di Auschwitz* cit., pp. 13-80; inoltre per dettagli biografici rinvio a I. THOMPSON, *Primo Levi*, Hutchinson, London 2002 e a M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un ottimista*, trad. it. A. Giardina e A. Zucchetti, Baldini e Castoldi, Milano 1999.

²²⁰ P. LEVI, *Appendice a Se questo è un uomo*, in ID., *Opere*, a cura di M. Belpoliti, Introduzione di D. Del Giudice, 2 voll., Einaudi, Torino 1997, I, pp. 200-1 (corsivi miei).

²²¹ Spiega Levi come «non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i “mussulmani”, i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione [...]. Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso “per conto di terzi”, il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta. non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte [...]. Parliamo noi in loro vece, per delega» (ID., *I sommersi e i salvati*, in ID., *Opere* cit., II, pp. 1056-7).

²²² *Ibidem*, p. 1040.

²²³ P. ROTH, *A man saved by his skills*, «The New York Times Books Review», 12 ottobre 1986 (trad. in «La Stampa», 26 e 27 ottobre 1986 e ora in P. LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997, p. 87).

²²⁴ Per cui si veda M. MENGONI, *Epifania di un mestiere. La corrispondenza etnografica tra Primo Levi e Claude Lévi-Strauss*, in «Italianistica», XLIV, 1 (2015), pp. 111-31 (che pubblica il carteggio integrale fra lo scrittore e l'antropologo e da cui traggio la citazione di Lévi-Strauss, dalla lettera del 25 gennaio 1984).

²²⁵ P. LEVI, *Se questo è un uomo* cit., p. 35.

e non è pensabile»²²⁶. L'intuizione che salvò Levi dal campo fu la comprensione che «per vivere è importante sforzarci di *salvare almeno lo scheletro, l'impalcatura, la forma della civiltà* [...] per dignità e proprietà»²²⁷. Lo «scheletro» e l'«impalcatura» sono quel nucleo identitario innegoziale che rende ogni essere un essere umano: il lager ha svestito il corpo dei deportati non solo dei vestiti, ma di ogni suo intimo strato, fino a raggiungere il nocciolo irriducibile (la «forma della civiltà») ²²⁸: «Nulla è più nostro: ci hanno tolto gli abiti, le scarpe, anche i capelli [...]. Ci toglieranno anche il nome: e se vorremo conservarlo, dovremo trovare in noi la forza di farlo, di *fare sì che dietro al nome, qualcosa ancora di noi, di noi quali eravamo, rimanga*»²²⁹. Viene in mente in proposito lo straordinario racconto *Angelica farfalla*, contenuto in *Storie naturali* (1966), dove si narra delle sperimentazioni abominevoli sui corpi tentate dai medici nazisti:

Ora, questo è quanto Leeb si era fitto in capo [...]: che altri animali, forse molti, forse tutti, forse anche l'uomo, abbiano qualcosa in serbo, una potenzialità, una ulteriore capacità di sviluppo. Che aldilà di ogni sospetto, si trovino allo stato di abbozzi, di brutte copie, e possano diventare «altri», e non lo diventino solo perché la morte interviene prima [...] Leeb formula l'ipotesi che... insomma, che gli angeli non sono un'invenzione fantastica [...] ma sono il nostro futuro, ciò che diventeremo, ciò che potremmo diventare se vivessimo abbastanza a lungo o se ci sottoponessimo alle sue manipolazioni [...] propone di sottoporre interi villaggi, per generazioni, a regimi alimentari pazzeschi [...] sacrificio (proprio così sta scritto: «Opferung») di tutti i soggetti a sessant'anni, e loro autopsia [...]. La prima volta, nella camera al primo piano si vedevano le quattro persone coricate per terra su dei pagliericci [...]. La seconda volta, invece, non c'erano più né pagliericci né persone. C'erano quattro pali messi per traverso a mezza altezza, e quattro bestiacce posate sopra [...]. Quattro uccelli: sembravano avvoltoi.²³⁰

Anche se una delle immagini più vivide di «ciò che dell'uomo resta» è stata senza dubbio fornita da Levi ne *La tregua* (1963): in questa pagina corrosiva è rappresentata l'essenza della perdita totale, di chi è rimasto senza niente, spogliato di ogni cosa ma con ancora indosso un corpo vuoto.

Nessuno di noi sapeva chi fosse costui, perché non era in grado di parlare. Era una larva, un ometto calvo, nodoso come una vite, scheletrico, accartocciato da una orribile contrattura di tutti i muscoli: lo avevano deposto dal carro di peso, come un blocco inanimato, e ora giaceva a terra su un fianco, acciambellato e rigido, in una disperata posizione di difesa, con le ginocchia premute fin contro la fronte, i gomiti serrati ai fianchi, e le mani a cuneo con le dita puntate contro le spalle.²³¹

Questa «larva» accartocciata in se stessa è l'emblema più sanguinoso e inoccultabile del fondo raggiunto da quegli stessi uomini che, come tutti gli altri (i sommersi o i salvati), «p[ossono] leggere Goethe o Rilke la sera, p[ossono] suonare Bach e Schubert, e quindi, il mattino dopo, recarsi al proprio lavoro ad Auschwitz»²³².

Seppure mai tangenti, le biografie di Primo Levi e Samuel Beckett appaiono straordinariamente parallele nell'abbracciare entrambe il XX secolo secolo attraversandone l'epicentro catastrofico in modo da subire, per la prossimità a quel nucleo di orrore, l'impulso necessario a una rivoluzione esistenziale ed estetica: i due autori, occorre precisarlo da subito, stando a testimonianze e biografie, documenti e dati

²²⁶ *Ibidem*, p. 20.

²²⁷ *Ibidem*, p. 35 (corsivi miei).

²²⁸ «I personaggi di queste pagine non sono uomini. La loro umanità è sepolta, o essi l'hanno sepolta sotto l'offesa subita o inflitta altrui. Le SS malvage e stolide, i Kapos, i politici, i criminali, i prominenti grandi e piccoli, fino agli Häftlinge indifferenziati e schiavi, tutti i gradini della insana gerarchia voluta dai tedeschi, sono paradossalmente accomunati in una unitaria desolazione interna» (*ibidem*, p. 118).

²²⁹ *Ibidem*, pp. 20-1 (corsivi miei).

²³⁰ P. LEVI, *Angelica farfalla*, in ID., *Opere cit.*, I, pp. 434-41.

²³¹ ID., *La tregua*, in ID., *Opere cit.*, I, p. 309.

²³² G. STEINER, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio* [1967], trad. it. R. Bianchi, Garzanti, Milano 2006, p. 9.

d'archivio e anzitutto dalle loro opere (anche critiche), non ebbero contatti diretti o indiretti fra loro. Il nome dell'uno non ricorre mai fra le pagine dell'altro. E ciò per ricordare come, fra i due, sia lecita un'analisi intercontestuale (e latamente interdiscorsiva) che però difficilmente raggiunge risultati intertestuali certi – se non con le più che doverose cautele²³³. Ma è proprio in virtù di questo mancato contatto diretto fra i due autori che risulta possibile sostenere una riflessione sugli effetti della guerra sul corpo nelle loro opere: sciolti da convergenze stringenti, da vicinanze biografiche (o poetiche) troppo accentuate, che in qualche modo avrebbero compromesso la stabilità d'un sistema 'a due colonne' autonome, ognuna di per sé in grado di sostenere individualmente (senza essere confortata dal supporto dell'altra) il peso della riflessione, cosicché questa risulti valida per entrambe; a far funzionare il sistema (che, beneinteso, avrebbe potuto essere esteso a molti altri scrittori) è l'asistematicità che lega Beckett e Levi: liberi da un disegno macrostrutturale e monologante (se non da quello storico) che ne intelai le mosse predeterminandone le intenzioni e limitandone la dialogicità.

È al centro non matematico bensì esistenziale delle loro traiettorie che si ritrova il punto di convergenza più importante: a causa di un contatto diretto con le tragedie della Seconda guerra mondiale, i due scrittori affrontarono una rivoluzione epistemologica catastrofica, fra le più grandi di quel secolo travagliato, di tale potenza da comportare in un caso (Levi, lo si è visto) la nascita di una vocazione scrittoria imperniata sulla testimonianza, e nell'altro (Beckett) quella radicale «rivelazione» che lo spinse a distanziarsi dal magistero joyciano per forgiare una nuova, personalissima poetica. In entrambi i casi, dunque, l'ecatombe della guerra ha coinciso (non a caso) con il momento decisivo e di svolta nella loro parabola letteraria.

Il già citato periodo trascorso, alla fine della guerra, fra l'agosto e l'ottobre del 1945, a Saint-Lô, la *capitale delle rovine*, contribuì realmente alla rivoluzione poetologica che in quel momento Beckett stava elaborando. Vale la pena tornare sulle parole scritte dall'autore irlandese nel suo reportage:

Saint-Lô was bombed out of existence in one night [...]. "Provisional" is not the term it was, in this universe become provisionial. It will continue to discharge its function long after the Irish are gone and their names forgotten. But I think that to the end of its hospital days it will be called the Irish Hospital, and after that the huts, when they have been turned into dwellings, the Irish huts. I mention this possibility, in the hope that it will give general satisfaction. And having done so I may perhaps venture to mention another, more remote but perhaps of greater import in certain quarters, I mean the possibility that some of those who were in Saint-Lô will come home realising that they got at least as good as they gave, that they got indeed what they could hardly give, *a vision and sense of a time-honoured conception of humanity in ruins, and perhaps even an inkling of the terms in which our condition is to be thought again*.²³⁴

L'*umanità in rovina* apparsa a Beckett davanti a quella distesa di macerie fumanti è fra le espressioni più esatte per qualificare la condizione umana alla fine della guerra; e i termini entro cui andrebbe ripensata la nostra condizione sono invece una spia della «rivelazione» che illuminerà la sua successiva traiettoria artistica. Non è un caso se molte delle sue opere (da *Fin de partie*, 1957, a *Le dépeupleur*, 1971) saranno lette come testi nati dalle ceneri del *nach Auschwitz*.

²³³ Una proposta è stata avanzata da J.-M. RABATÉ, *Philosophizing with Beckett: Adorno and Badiou*, in *A Companion to Samuel Beckett*, edited by S.E. GONTARSKI, Wiley-Blackwell, London 2010, pp. 97-117, alle pp. 113-4, che (sulla scorta di A. WEBER-CAFLISCH, *Chacun son dépeupleur: Sur Samuel Beckett*, Éditions de Minuit, Paris 1994) vede balenare, nel finale de *Le Dépeupleur*, il titolo francese del più noto libro di Levi, *Se questo è un uomo* («Voilà en gros le dernier état du cylindre et de ce petit peuple de chercheurs dont un premier si ce fut un homme dans un passé impensable baissa enfin une première fois la tête si cette notion est maintenue»; S. BECKETT, *Le dépeupleur* cit., p. 51, corsivo mio). Il riscontro è plausibile: occorre ricordare come il romanzo di Levi, scritto tra il 1945 e il 1947, pubblicato inizialmente nel '47 e in seguito con Einaudi nel 1958 (quando raggiunse la piena notorietà), approdò a un'edizione francese nel 1961, ma di pessima qualità, secondo il parere dello stesso Levi, che insisté per una nuova versione; questa giunse presso Julliard (nella traduzione di Martine Schruoffenegger) nel 1987 – mentre il testo di Beckett fu composto negli anni 1965-70.

²³⁴ S. BECKETT, *The Capitals of the Ruins* cit., pp. 277-8, corsivi miei.

Beckett, al contrario di Levi, nelle rarissime dichiarazioni rilasciate sulla propria opera, non collegò mai direttamente l'evento bellico alla *revelation* avvenuta nell'estate del 1945; ma in alcune lettere o in tarde interviste il riferimento a quel cambio di rotta improvviso incrociato con la cronologia dell'immediato dopoguerra lascia pochi dubbi:

I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, in control of one's material. He was always *adding* to it; you only have to look at his proofs to see that. I realised that my own way was impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, subtracting rather than adding²³⁵

Come si legge nell'intervista rilasciata a Israel Shenker nel 1956: «The more Joyce knew the more he could. He's tending towards omniscience and omnipotence as an artist. I'm working with impotence, ignorance. I don't think impotence has been exploited in the past. There seems to be a kind of aesthetic axiom that expression is achievement – must be an achievement. My little exploration is that whole zone of being that has always been set aside by artists as something unusable – as something by definition incompatible with art»²³⁶. E anche per lo scrittore irlandese risultava forte e nitida la spinta etica al *dire*, al *raccontare*: «The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express»²³⁷. Tanto in Levi quanto in Beckett, si tratta propriamente di una *resistenza* (ed è questa di fatto la dimensione più battuta dei pochi studi che hanno accostato, frontalmente o tangenzialmente, i due autori)²³⁸.

In questa necessità, nonostante tutto, di raccontare e nella dimensione politica (sia detto pure biopolitica) della loro opera, affrontata esplicitamente dall'uno (Levi) e implicitamente dall'altro (Beckett), e che si riflette in maniera evidente nel ripensamento prima e nell'*uso* poi della categoria di corpo, si può trovare il principale punto di contatto fra due autori stilisticamente così distanti.

2.5 Virtuosi dell'astinenza

Fra i pittori maggiormente e direttamente segnati dagli episodi bellici ci fu senza dubbio Jean Fautrier, esponente di punta dell'arte informale o *art autre*. È stata la guerra a portare Fautrier a contatto con il tremendo, imprimendo alla sua opera un impulso decisivo che lo spinse ad una svolta determinante (per la sua carriera quanto per la definizione del suo stile): tra il 1942 e il 1944 dipinse infatti la serie *Otages* (fig. 8), «rêverie angosciata intorno al tema della vittima, della mutilazione di identità attraverso l'accecata mutilazione della dignità del corpo»²³⁹, che espose alla galleria di René Druoin a Parigi dal 26 ottobre al 17 novembre 1945: un gruppo di circa trenta quadri maturati in seguito a un'esperienza raccapricciante.

²³⁵ In questo caso cito dalla versione originale di J. KNOWLSON, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London 1996, pp. 319-20.

²³⁶ Cfr. I. SHENKER, intervista a Beckett, «New York Times», 5 maggio 1956, citato in *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, edited by L. GRAVER AND R. FEDERMAN, Routledge & Kegan Paul, London 1979, p. 148.

²³⁷ S. Beckett, intervista rilasciata a George Duthuit apparsa su «Transition», 1949, ora in S. BECKETT, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited with a foreword by R. Cohn, Grove Press, New York 1984, p. 139 (e che si tradurrà poi nel finale 'a rilancio' dell'*Innomable*).

²³⁸ Rimando ai lavori di R. HARVEY, *Witnessness: Beckett, Dante, Levi, and the Foundation of Responsibility*, Continuum, New York 2010; G. GUAN-HIN YEOH, *The Persistence of Ethics: Ethical Readings of Samuel Beckett, Primo Levi and J.M. Coetzee*, UMI, Ann Arbor 2004; affrontano tangenzialmente il problema anche J. BLACKMAN, *Beckett's Theatre "After Auschwitz"*, in *Samuel Beckett. History, Memory, Archive*, edited by S. KENNEDY – K. WEISS, Palgrave Macmillan, New York 2009, pp. 71-87 e J.-M. RABATÉ, *Philosophizing with Beckett* cit..

²³⁹ F. GUALDONI, *Jean Fautrier*, in *Jean Fautrier*, Catalogo della mostra, Galleria Civica – Modena, 9 ottobre-4 dicembre 1988, Cooptip, Modena 1988. La "sezione" più celebre di questo gruppo è quella delle *Tête d'otage*, ventiquattro piccoli quadri dipinti (come gli altri olio su carta) tra il 1943 e il 1944; a questi se ne aggiungono altri precedenti quali *Sarah, otage*, *L'otage aux mains*, *L'écorché otage* (del 1942) e *Nu otage*, *La juive otage*, *Torse, otage*, *Otage*, *Corps d'otage* (del 1943). Un uso analogo (ma non così vivido) dello stile si rintraccia in dipinti del 1942 (*Le nu aux mains*) e 1943 (*La toute jeune fille*, *Le torse nu*).

Nella clinica di Chatenay-Malabry, vicino Parigi, Fautrier ebbe modo di assistere alle fucilazioni di partigiani e prigionieri francesi compiute dai nazisti. La tragicità di quest'evento inoculò in lui l'urgenza di tradurre il trauma in un codice che potesse esprimere non solo la brutalità disumana senza limitarsi alla raffigurazione della morte, ma esprimendo al contempo la trasfigurazione che un corpo degradato subisce. Fautrier optò dunque per una materialità fangosa impastata a grumi che assurgono a significante primo del quadro, nel quale il processo di «defigurazione» (è parola dell'autore, che dedica particolare attenzione alle teste dei suoi *ostaggi*) è al contempo mezzo e soggetto dell'opera stessa. Certo, già «nel 1911 Duchamp dipinge un quadro il cui titolo è eloquente: *Yvonne et Madeleine déchiquetées* [dilaniate]»²⁴⁰, e le «“dilaniazioni”, scomposizioni, decostruzioni, defigurazioni della figura umana e dunque del ritratto si susseguono, come si sa, attraverso la storia del XX secolo»; ma, spiega Jean-Luc Nancy, «ciò che conta in questa storia è la congiunzione – per convergenze, parallelismi o incroci – di trasformazioni e di sconvolgimenti che attraversano la civiltà europea come tale, e che è quasi impossibile suddividere in domini presunti distinti come l’“estetica”, la “politica” o la “filosofia”»²⁴¹. Non è dunque anacronistica l'individuazione che fa Nancy di un *Ostaggio* di Fautrier (*Tête d'otage n° 21*, 1945) quale «emblema» di questa condizione²⁴².

Nel macello della guerra l'ostaggio è *viande*, non *chair*. Fautrier lo rappresenta corpo mutilato, senza testa, senza tronco, carne anonima che ha subito la violenza estrema. Della carne ha il colore ridicolmente roseo, di nudità intravista; della carne offesa ha le piaghe, le abrasioni, le lividure, le scoloriture verdi e bluastre, le callosità, le fungosità ripugnanti. Del volto conserva soltanto, e non per sempre, tracce incerte. Si assomigliano tutti, questi volti senza figura: quieti, senza rivolta, ciò che li distingue è un moto scomposto della materia che conserva l'impronta dell'ultimo spasimo. E non sanguinano: remoto, quasi dimenticato, è l'atto del massacro, sono poltiglia già antica e non più umana, tutt'uno col grigio della polvere, col verde dell'erba, col bruno della zolla; o già muffita, già brulicante di putrefazione.²⁴³

E se pure «gli *Ostaggi* sono sempre singoli, teste o corpo come una massa informe», se ne trova uno nel quale «Fautrier fa un gruppo di teste, dai profili umani e soavi, e di materia chiara, luminosa» («una candida nuvola o un coro d'angeli che sale in cielo [...]. Pensava, dice, a una vetrata di cattedrale») ²⁴⁴: si tratta del quadro chiamato *Oradour* (1944), che fu dipinto nei giorni seguenti alla strage del 10 giugno 1944 di quella Oradour-sur-Glane di cui si è parlato *supra*²⁴⁵.

Esiste però un altro percorso espressivo, ugualmente generato dalle implicazioni della catastrofe bellica, che ha prodotto una differente modalità di rappresentazione degli “effetti” del conflitto sul corpo,

²⁴⁰ L'opera si trova al Philadelphia Museum of Art: The Louise and Walter Arensberg Collection.

²⁴¹ J.-L. NANCY, *L'Altro Ritratto*, in *L'altro ritratto* cit., pp. 13-50, qui alle pp. 38-9.

²⁴² «A margine di tutte le analisi necessarie e già note di questa serie di opere di Fautrier [...] è necessario interrogare l'insistenza molto notevole di una figura umana che non soltanto persiste e insiste fin dentro la sua cancellazione, il suo allontanamento e il suo sconvolgimento, ma che chiede ancora – cioè *nuovamente, da capo* – di trovare uno sguardo per il quale e attraverso il quale essa non sia né chiusa in un ideale, né sprofondata in uno spesso “reale”, ma *riconosciuta* per ciò che porta – o che la porta – di altro rispetto alla identità compiuta di una forma chiusa su di sé»; *ibidem*, p. 40 (corsivi nel testo).

²⁴³ P. BUCARELLI, *Jean Fautrier, pittura e materia*, prefazione di G. Ungaretti, Il Saggiatore, Milano 1960, pp. 82-3 (ma si vedano le pp. 78-sgg.).

²⁴⁴ *Ivi*, n. 21 p. 139.

²⁴⁵ Quasi coeva è l'esperienza fatta nei gulag sovietici da Foma Jaremtschuk, pittore siberiano nato nel 1907, accusato durante il regime staliniano di “diffamazione contro l'URSS” (1936), e mandato per questo in un campo di lavoro dove trascorse undici anni; da lì fu trasferito in seguito in un istituto di igiene mentale, nel quale rimase dal 1947 fino al 1963: in questo periodo realizzò i circa 500 disegni che oggi costituiscono il *corpus* doloroso della sua opera (sopravvissuti perché conservati da un suo medico). Dal '63 Jaremtschuk passò per altri ospedali fino al 1986, quando morì. Traggo queste notizie dalla breve biografia apposta in conclusione al catalogo *Foma Jaremtschuk*, herausgegeben von N. DELMES UND S. ZANDER, mit einem Beitrag von C. Lorch, Salon, Köln 2008, b. 62. Si veda anche, in prospettiva europea, *K.Z. Disegni degli internati nei campi di concentramento nazifascisti*, a cura di A. BENVENUTI, prefazione di P. Levi, BeccoGiallo, Roma 2015 (specie i disegni di Agostino Barbieri, pp. 20-3, Alois Bučánek, pp. 42-3 e Bohumil Lonek, pp. 124-5).

passando per un rappresentante ‘involontario’ di quell’evento, e che ha concorso alla caratterizzazione dell’immaginario beckettiano (quanto di quello di un pittore suo connazionale, influenzato anch’egli dall’opera dell’autore di *Godot*).



fig. 8, Jean Fautrier, *Tête d'otage No. 14*

Picasso aveva dipinto *Guernica* a seguito del bombardamento del 1937 – lo stesso evento che fece nascere la denominazione di *weapons of mass destruction*: la distruzione della città basca sconvolse profondamente il pittore, imponendogli – più che un radicale mutamento di “maniera” rispetto a quella conquistata, giusto trent’anni prima, con *Les demoiselles d’Avignon* (1907) – un ripensamento complessivo delle modalità pittoriche alla luce degli eventi traumatici; l’orrore si tradusse dunque nel ritmo concitato, la morte nell’assenza di ogni colore vitale – vengono impiegati infatti unicamente il bianco, il nero e il grigio. Similmente *Le Charnier* (fig. 9), dipinto fra il 1944 e il ’45: opera quasi speculare a *Guernica* che sigilla però l’esperienza bellica vissuta da Picasso tanto quanto la monumentale tela del 1937 la inaugurava: *Le Charnier* (che, se possibile, esplicita ben più di *Guernica*, e sin dal titolo, gli effetti della guerra) mostra corpi squassati, scombinati, ancora rilegati alle tinte “belliche” del bianco e nero, eppure rappresentati ancora con la medesima tecnica pittorica impiegata ancor prima che quel nuovo genere di guerra si abbattesse sulla storia.

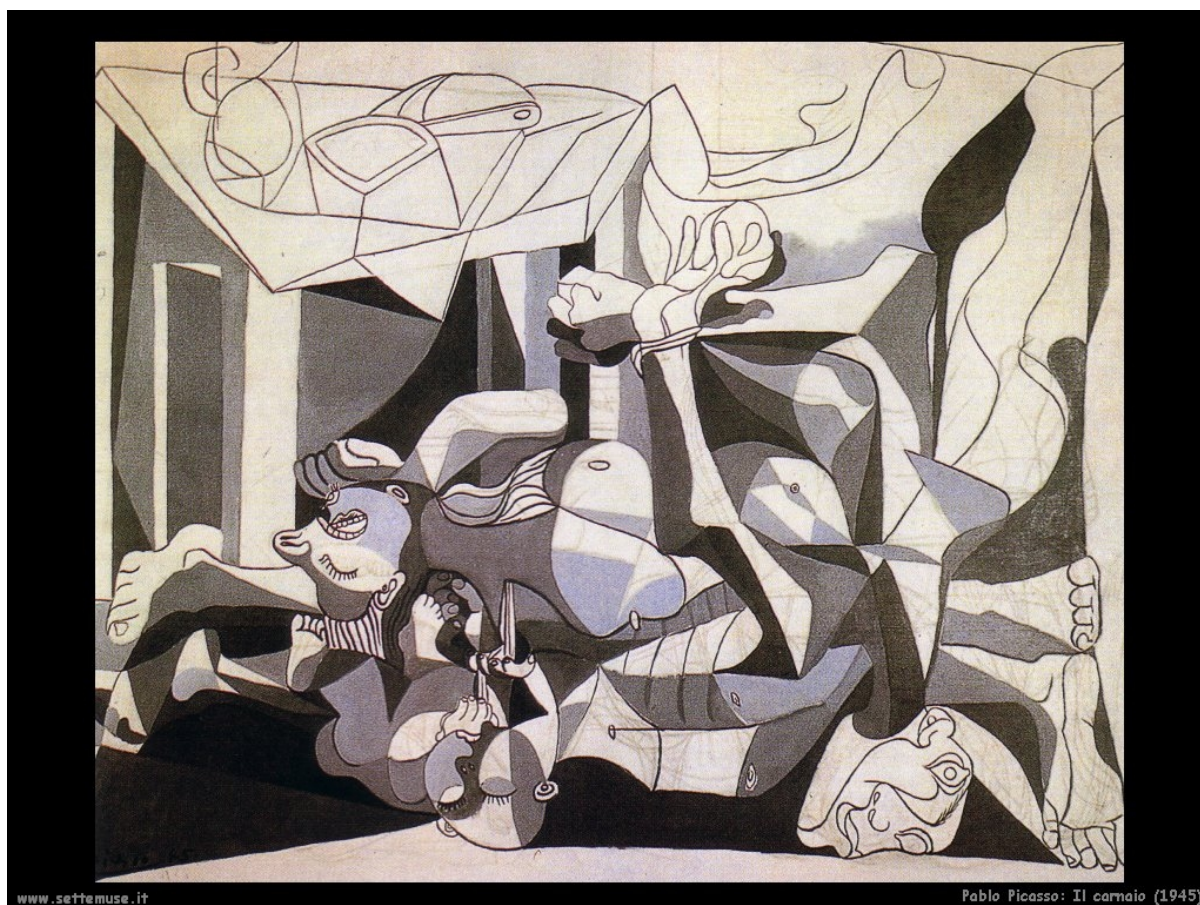


fig. 9, Pablo Picasso, *Le Charnier* (1945), olio e carboncino su tela, 199,8 x 250,1, New York, The MoMA

Si pensi ancora all'opera di Francis Bacon, inaugurata di fatto (come lui stesso ha sempre sostenuto) con i *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* dipinti a Londra 1944, dopo cioè che il pittore distrusse quasi tutte le sue opere degli anni 1937-43 (fra i pochi sopravvissuti, *Figures in a Garden*, del 1936, proposta – e non accettata – per l'International Surrealist Exhibition di Londra di quello stesso anno). Proprio i suoi *Three Studies* rappresentano, in anni di guerra e di bombardamenti sulla città inglese, un corpo che difficilmente non si può dire figlio della guerra²⁴⁶.

Dublinese come Bacon, suo grande amico ma in qualche modo già figlio putativo (anche se più giovane di soli sette anni), Louis Le Brocquy, classe 1916: dopo aver conosciuto Bacon nel 1954, si trasferì nella capitale francese quattro anni dopo (rimanendo in contatto con il suo connazionale)²⁴⁷. Ma a Parigi Le Brocquy risentì dell'opera postbellica di un altro artista attivo in quegli anni (e già in precedenza): Alberto Giacometti. Conosciuto alla Biennale di Venezia nel 1956, nella quale Le Brocquy rappresentava l'Irlanda (nel 1954, a rappresentare la Gran Bretagna insieme a Lucian Freud e Ben Nicholson, c'era Bacon), il pittore dublinese ebbe modo di ammirare in quell'occasione la serie giacomettiana delle *Femmes de Venise*.

Nonostante la sua opera esposta nel '56 alla Biennale, *A Family* (1951, fig. 10), che ricevette il Premio Acquisto Internazionale e figurò poi, due anni più tardi, nella mostra *Cinquante Ans d'Art Moderne*

²⁴⁶ Si pensi, per altri versi, ai disegni che, negli stessi anni e nella stessa città, Henry Moore realizzava rappresentando i corpi molto più "umani" delle vittime dei bombardamenti di Londra.

²⁴⁷ Bacon poserà per Le Brocquy e spenderà parole incoraggianti e lusinghiere sulla sua opera (scrivendo anche i testi per una sua retrospettiva alla Municipal Gallery of Modern Art di Dublino delle opere degli anni 1939-66).

all'Expo di Bruxelles, mantenesse ancora evidenti legami con certo cubismo *à la Picasso*²⁴⁸, nel 1957, invece, subito dopo l'incontro folgorante con Giacometti, Le Brocquy inaugurò il suo *white period* e l'anno dopo, nel 1958, realizzò un quadro, *Ecce Homo* (fig. 11).



fig. 10, Louis Le Brocquy, *A Family* (1951)

Quest'opera di Le Brocquy si direbbe essere l'esito diretto di un incrocio fra l'opera "al meno" che in quegli stessi anni portava avanti, anche lui a Parigi, Samuel Beckett (ma che il pittore conobbe personalmente solo alla fine degli anni Settanta) e, appunto, i torsoli erosi di Giacometti (senza che venisse poi a mancare l'impronta baconiana, presente soprattutto nella rappresentazione e nella colorazione dei volti che compariranno al centro dei quadri successivi – fra i quali anche un ritratto di Beckett)²⁴⁹. Nello stesso torno d'anni e nella medesima città transitavano le statue filiformi dello scultore svizzero, l'opera *in regress* dello scrittore irlandese e le tele di un pittore anche lui di Dublino intaccate da un bianco abbacinante che tende sempre più verso il centro del quadro, dove si addensa isolato, in un chiarore smagliante, ciò che resta di una figura umana.

A giocare un ruolo determinante nella nuova poetica *in regress* di Beckett, similmente al caso di Le Brocquy, si può presumere sia stata la frequentazione assidua con Giacometti e la sua opera "in levare", attuata dallo scultore svizzero a partire dal 1934 (e con tutt'altre intenzioni: partendo da un problema di percezione, sulla scorta di Cézanne) e che si caratterizzò nel tempo come una delle più radicali e – involontariamente – rappresentative testimonianze dell'arte post-bellica²⁵⁰. Beckett iniziò a frequentare

²⁴⁸ In particolare, se non altro per i colori (che caratterizzavano già la sua produzione dei tardi anni Quaranta), oltre e forse più che con il già celebre *Guernica* o *Le Charnier*, quest'opera mostra tratti in comune con un altro dipinto di Picasso, *Massacre en Corée* (1951), del quale condivide in particolare le forme e lo stile del gruppo di martiri (soprattutto il terzo adulto da sinistra) – perché d'altronde è uno scenario postbellico che la tela dell'irlandese dichiaratamente rappresenta. I forti legami con il cubismo si riscontrano d'altronde in altre sue opere come, per esempio, *Thinker Woman with Newspaper* (1947-48).

²⁴⁹ Su Beckett e Bacon cfr. N. FUSINI, *B & B. Beckett & Bacon*, Garzanti, Milano 1995.

²⁵⁰ Se è vero quanto riporta Giorgio Soavi (ricordando un episodio raccontatogli dallo stesso Giacometti) che, «dopo il naufragio della guerra» (la Seconda), Picasso sia andato a trovare «per una settimana di fila» lo scultore svizzero per riconoscere

Giacometti già dal 1937, ma fu dopo la guerra, quando entrambi rientrarono a Parigi, che gli incontri fra i due artisti (solitamente notturni, girando per pub e locali dove bere insieme fino all'alba) si faranno più assidui; le collaborazioni fra Beckett e Giacometti si intensificarono (immagini di opere dello scultore svizzero vennero usate per le copertine di alcune edizioni americane dei libri di Beckett), fino a quando, nel 1961, l'autore irlandese commissionò a Giacometti un albero, andato poi perduto, per una rappresentazione di *Godot*.



fig. 11: a sinistra Alberto Giacometti, *Femme de Venise V* (1956); a destra Louis Le Brocqy, *Ecce homo* (1958)

È possibile dunque sostenere che, all'indomani della Seconda guerra mondiale, Samuel Beckett, ammirando i torsoli erosi che Giacometti continuava ostinatamente a produrre, di fallimento in fallimento, abbia colto in essi la cifra caratteristica di quell'epoca ancora sanguinante e che li abbia percepiti come i più veritieri rappresentanti della propria idea di «humanity in ruins»²⁵¹. Beckett e

la priorità della sua opera *dopo* la guerra: «sono venuto qui per dirti che ci sei solo tu» (G. SOAVI, *Il mio Giacometti*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1966, p. 45).

²⁵¹ Su Beckett e Giacometti cfr. G. SOAVI, *Il mio Giacometti* cit., pp. 24-6 («Beckett dà vita nel suo teatro a un certo tipo, o a quel tipo di povertà e di libertà che mi sembrano tanto evidenti in Giacometti»; p. 26) e, a proposito dell'albero di *En attendant Godot*, pp. 59-60; C. HEATHCOTE, *When Beckett commissioned Giacometti*, in «Quadrant», LVII, 1/2 (2013), pp. 68-76; M. MEGGED, *Dialogo nel vuoto. Beckett e Giacometti* [1985], trad. it. M. Ghezzi, Hestia, Como 1993 (del quale non condivido molte delle analisi e delle considerazioni di fondo sull'opera di Beckett, ma che suggerisce accostamenti importanti fra i due autori quali quello riguardante *L'ossessione del fallimento*, cap. I, pp. 13-8, e quello della tensione *Verso la totalità della vita*, cap. VII, pp. 63-78); D. MC MILLAN – M. FEHSENFELD, *Beckett in the Theatre. The Author as Practical Playwright and Director*, vol. 1: *From "Waiting for Godot" to "Krapp's Last Tape"*, Calder, London 1988, p. 80; M. PEPPIAT, *Alberto Giacometti in Postwar Paris*, Yale University Press in association with The Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, Norwich, New Heaven-London

Giacometti, quelli che George Steiner ha definito i «due virtuosi dell'astinenza», «potano le loro opere quasi fino al punto zero, dove la sostanza si fa ombra [...] e il linguaggio passa per modulazioni successive dall'espressione articolata al grido spoglio, e dal grido spoglio al silenzio»²⁵².

[...] le sculpteur vient de se rapprocher, dans ces compositions imprévues, du théâtre qu'on aurait dit alors "existentialiste", celui qui veut réfléchir sur la condition humaine à son plus fondamental; mais ce n'est pas pour aller prendre ses leçons chez Jean-Paul Sartre, où la pensée, la réflexion – et la psychologie, hélas, "le mots", dira Sartre lui-même – prédominent. C'est bien plutôt son ami Beckett qu'il retrouve, Beckett dont la constante pensée de l'absence et des instants de présence – réels, rêvés? – sait se porter et se maintenir au bord le plus extérieur et aventuré du langage, dans cette brume qui enveloppe aussi les passants de ces deux sculptures [*Homme qui marche*, 1947, e *Trois hommes qui marchent*, 1948]. Giacometti nous a d'ailleurs laissé de précieuses informations, qui montrent bien qu'il ne cherche plus le sens qu'à ce niveau profond où, plus il est élémentaire, évasif, plus il touche au mystère de l'être ou du n'être pas.²⁵³

L'operazione sottrattiva nella produzione beckettiana si rifletterà sulla pagina: non solo i corpi dei personaggi delle opere teatrali e dei testi in prosa appariranno come relitti scampati a un distratto che aleggia ancora sulla scena (su tutti si pensi alla condizione post-apocalittica di *Fin de partie*), come pure, per le prose, da *Molloy* in poi, i personaggi assisteranno a una violenta e progressiva contrazione dello spazio nel quale sono calati e a cui si somma una riduzione radicale delle loro percezioni (per cui si veda *infra*, parte III) – ma si pensi solo a un'opera di Giacometti quale *Petit buste de Silvio sur double socle* (1942-3) e alla sua vicinanza con il protagonista dell'*Innommable* la cui sola testa emerge da una giara (come sarà poi la condizione dei personaggi di *Play*). Ma sarà propriamente la lingua di Beckett a contrarsi, riducendosi progressivamente fino al totale sbiancamento del chiedersi *what is the word* in cerca di quello che, per tutt'altri versi, lo scrittore irlandese definì «the ideal core of the onion»²⁵⁴.

2.6 Poetiche e politiche del corpo

Il corpo – campo di battaglia degli scontri biopolitici *par excellence* – nelle opere di molti artisti del secondo Novecento (Levi, Beckett e Bacon ne sono solo un esempio, per quanto significativo) assume una funzione centrale nel suo farsi fulcro d'una svolta cognitiva avente come epicentro scatenante la guerra che ha coinvolto l'intera società moderna. Il Novecento ha riscoperto attraverso gli orrori del conflitto mondiale e le pratiche naziste sui prigionieri la materia del corpo²⁵⁵: se n'è accorta la letteratura e ce lo testimonia la storia del diritto – che si presta a questa analisi come un utile osservatorio sociale, dacché l'intercultura, l'ha chiarito efficacemente Adone Brandalise, senza cedere «alla tentazione di proporsi come un supersapere capace di dispensare diagnosi filosofico storiche [...] globali», ma, semmai, offrendosi come «un campo di esperienze intellettuali sospeso tra ordini di discorso differenti ma abitato da intuizioni e intenzioni in qualche misura consanguinee», si realizza al meglio in quanto «interazione di saperi diversi» allo scopo di istituire uno «spazio per una riflessione che tenga coerentemente insieme piani diversi, rispondendo alla necessità di riconoscere la maggior realtà che, rispetto ad essi, ha la loro

2001, p. 16; R. COULTER, *Introduction to Exhibition: part 2*, in F. CROKE, *Samuel Beckett: A Passion for Paintings*, National Gallery of Ireland, Dublin 2006, pp. 22-33 (in part. pp. 27-9 – dove si vedano pure i riferimenti a Louis Le Brocq); A. PINOTTI, *Soltanto l'essenziale. Beckett e Giacometti*, in *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, a cura di M. CAVECCHI – C. PATEY, Cisalpino, Milano 2007, pp. 263-80.

²⁵² G. STEINER, *Grammatiche della creazione* [2001], trad. it. F. Restine, Garzanti, Milano 2003, p. 31.

²⁵³ Y. BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre* [1991], Flammarion, Paris 2012, p. 332.

²⁵⁴ *Comment dire/What is the word* è il testo-testamento di Beckett (cfr. la nota di G. Frasca in S. BECKETT, *Le poesie* cit., pp. 295-7). Da S. BECKETT, *Proust* [1931], in ID., *Proust and Three Dialogues*, Calder, London 1965, p. 29 proviene invece la citazione.

²⁵⁵ Ma già «dalla Prima Guerra mondiale (dall'invenzione simultanea di un nuovo spazio giuridico per l'economia politica internazionale e di un nuovo spazio di combattimento per un numero inedito di vittime), questi corpi dappertutto accalcati sono soprattutto dei corpi sacrificati» (J.-L. NANCY, *Corpus* cit., p. 66; per una chiarificazione del termine *mondiale* cfr. le pp. 65-6).

connessione»²⁵⁶. La risposta della giurisprudenza all'abisso epistemologico spalancato violentemente dall'apertura dei cancelli dei lager aveva il compito di trovare, per l'uomo, un *knockdown argument* che lo tutelasse da altre sperimentazioni disumane; e questa replica fu data a partire dalla costituzione della Repubblica Federale Tedesca (proprio a partire dal paese sconfitto: tanto per ricordare il già citato interrogativo foucaultiano, «esiste una lingua dei vinti?»)²⁵⁷ con la Legge fondamentale (*Grundgesetz*) del 1949, che scorgeva nel valore *riflessivo* della «dignità», *Würde* (art. 1)²⁵⁸ una soluzione adatta a prevenire ogni possibile degenerazione o sconfinamento di una tecnica sempre più pronta a “superare se stessa”. «Nelle questioni giuridiche relative alla “liceità” di pratiche biotecnologiche (il “poter fare”)), ha spiegato Eligio Resta, «l'unica possibilità di regolazione da parte del diritto è quella di trovare e prescrivere clausole generali che funzionino insieme da indirizzo e da limite al sistema della tecnologia. Finora nelle leggi o nelle direttive sovranazionali si è scelto, ma non si poteva fare altrimenti, di consentire, e *a contrario* vietare, tutto quello che realizza o non viola la *dignità* della persona umana. La dignità sposta riflessivamente il problema ed è puro caso che venga interpretata in un senso o in un altro da chi si trovi a decidere. Questo appartiene al problema della decisione e del decisore, un giudice, un comitato etico, l'opinione pubblica, i vari sistemi di *local justice*, il capitale, gli scienziati, le comunità di coloro che non hanno comunità e via dicendo. La dignità è valore riflessivo che salva tutte le possibilità e sposta il problema della contingenza ad un livello ecologico meno paradossale e sopportabile»²⁵⁹.

In questo modo, la semantica dell'uguaglianza, valore relazionale di stampo settecentesco sorto sull'onda della rivoluzione americana (il «We the People» del preambolo alla *United States Constitution*, completata il 17 settembre 1787) e francese (dove l'*égalité*, secondo termine del motto repubblicano, campeggia nella *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* del 1789 subito dopo la *liberté* – e a cui farà seguito, dal 1795, la *fraternité*), viene sostituita con la semantica della dignità intesa come primo valore cardinale e imprescindibile, volto ad individuare una sfera di intangibilità intrinseca a ogni uomo e a tutti gli uomini comune. Al *Grundgesetz* della Repubblica Federale Tedesca (come alla Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo del 1948, Preambolo e artt. 1 e 22, 23; e in parte già nella Costituzione italiana)²⁶⁰

²⁵⁶ A. BRANDALISE, *Figure della prossimità* cit., rispettivamente pp. 185, 177 e 182.

²⁵⁷ «Posando lo sguardo sul modo in cui lo Stato costituzionale si è venuto costruendo dopo l'ultimo dopoguerra, si nota subito il passo oltre lo storico riferimento a libertà ed eguaglianza. La costituzione tedesca si apre con l'affermazione dell'invulnerabilità della dignità umana, quella italiana fonda sul lavoro la stessa democrazia repubblicana. Sono le costituzioni dei *vinti* ad aprire un nuovo capitolo, ampliando un orizzonte all'interno del quale libertà ed eguaglianza, anch'esse ripensate, vengono arricchite proprio dalla dialettica nuova innescata da dignità e solidarietà» (S. RODOTÀ, *Tra solidarietà e dignità: tornare ai principi*, in *Il diritto alla lingua. Tre lectiones magistrales e una non-lectio alumnaris. Premio Napoli 2013*, Edizioni d'If, Napoli 2015, pp. 103-30, p. 124).

²⁵⁸ «Artikel 1. (I) Die Würde des Menschen ist unantastbar. Sie zu achten und zu schützen ist Verpflichtung aller staatlichen Gewalt. (II) Das Deutsche Volk bekennt sich darum zu unverletzlichen und unveräußerlichen Menschenrechten als Grundlage jeder menschlichen Gemeinschaft, des Friedens und der Gerechtigkeit in der Welt. (III) Die nachfolgenden Grundrechte binden Gesetzgebung, vollziehende Gewalt und Rechtsprechung als unmittelbar geltendes Recht» («Articolo 1. (I) La dignità dell'uomo è intangibile. È dovere di ogni potere statale rispettarla e proteggerla. (II) Il popolo tedesco riconosce quindi gli inviolabili e inalienabili diritti dell'uomo come fondamento di ogni comunità umana, della pace e della giustizia nel mondo. (III) I seguenti diritti fondamentali vincolano la legislazione, il potere esecutivo e la giurisdizione come diritto immediatamente valido»). Cfr. anche J. HABERMAS, *I rischi di una genetica liberale* cit., pp. 32-40.

²⁵⁹ E. RESTA, *Poter fare*, in *Il Diritto governa la Tecnica? Focus sulla dematerializzazione dei documenti: stato dell'arte e prospettive*, Atti del seminario CNEL (Roma 16 dicembre 2008), a cura di E. BROGI E M. POTENTE, Documenti CNEL n. 12, Roma 2009, pp. 25-37, qui a p. 29.

²⁶⁰ Si trovava menzione diffusa (seppure senza l'alto valore simbolico incipitario) del termine *dignità* già nella Costituzione della Repubblica Italiana, entrata in vigore il 1 gennaio 1948: negli artt. 3, riguardante la «dignità sociale» («Tutti i cittadini hanno pari dignità sociale e sono eguali davanti alla legge, senza distinzioni di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali»), 32, dove la parola *dignità*, inizialmente prevista, fu sostituita da quella di *persona*, che, si credeva, l'avrebbe compresa («La legge non può in nessun caso violare i limiti imposti dal rispetto della persona umana»), 36 («Il lavoratore ha diritto ad una retribuzione proporzionata alla quantità e qualità del suo lavoro e in ogni caso sufficiente ad assicurare a sé e alla famiglia un'esistenza libera e dignitosa») e 41 («L'iniziativa economica privata è libera. Non può svolgersi in contrasto con l'utilità sociale o in modo da recare danno alla sicurezza, alla libertà, alla dignità umana»).

fecero eco la Convenzione sui diritti dell'uomo e la biomedicina (Convenzione di Oviedo, 1997, Preambolo e art. 1) e la Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea (Carta di Nizza, 2000, Preambolo e artt. 1 e 25, 31, 34), concordi nell'eleggere la dignità (parola peraltro frequentissima nelle pagine Levi) come valore condiviso, irriducibile e irrinunciabile dell'umanità²⁶¹.

Questa risposta arrivò probabilmente troppo tardi e fu certamente riparatoria (occorreva replicare alle bordate della Storia); e oggi appare vacillare di fronte agli ulteriori passi in avanti compiuti dalla tecnica. Non solo: più si affina la lente d'indagine della scienza, più il corpo si scopre – al pari della Terra che lo ospita – custode di un patrimonio che provoca appetiti e desideri²⁶². Latore d'un capitale inscritto nella sua biologia (al punto da suscitare espressioni tristemente apparentate al lessico dell'economia come *biobanche*, *eredità genetica* o *testamento biologico*) e studiato con un'attenzione sempre più invadente dai microscopi delle varie scienze, il corpo vede tradotte le sue ricchezze in una lingua a lui estranea: il codice col quale esso viene decifrato – mentre il diritto constata inerme ammettendola la parcellizzazione degli individui e la loro “traduzione” – ci parla infatti di *informazioni* (come quelle genetiche), quasi, parrebbe, per renderci più benevoli nei confronti d'una loro eventuale trasferibilità, secondo una semantica estranea a qualunque codice della ‘fisicità’ (e forse rispondendo implicitamente ma in maniera definitiva al vecchio interrogativo kantiano, siamo o abbiamo un corpo?)²⁶³. «Tra corpo e informazioni vi è identità o si tratta di cose diverse e, soprattutto, scisse? Ancora, come nel noto caso *Moore v. the regents of the university of California* (793 P 2d 479), se dei ricercatori isolano una sequenza cellulare da tessuti della milza di John Moore, la brevettano a sua insaputa e ne fanno oggetto di proventi commerciali e Moore rivendica la proprietà, i giudici negano che il puro materiale biologico sia idoneo, senza informazioni e trattamenti scientifici, a generare ricchezza. Non è un ‘bene’ proprietario senza la sua ‘informazione’ [...]. Di fronte al reiterarsi di casi simili, le Corti giungono al massimo (come nel caso *Greenberg v. Miami children's hospital*, 264 F. Supp. 2d 1064, S. D. Fla. 2003) a ribadire il principio, per poi concedere, comunque, a Daniel Greenberg, quasi in via compassionevole, un risarcimento per l'ingiustificato arricchimento degli ‘utilizzatori’²⁶⁴. In questo modo, «le informazioni genetiche che il corpo racchiude diventano un “bene” quando sono separate da esso e divengono oggetto autonomo di circolazione indipendentemente dalla loro “proprietà”»²⁶⁵ e, come, come si è già detto, l'uomo ha a che fare con un «corpo oramai *istituzionalmente distribuito*»²⁶⁶: non desta meraviglia, dunque, se in una simile temperie artisti e scrittori anche lontani fra loro si siano impegnati per la conservazione di un principio formale da intendersi come valore intrinseco dell'unità – e dell'umanità.

La Seconda guerra mondiale ha messo a nudo il corpo umano, che da sempre è teatro di avvenimenti che lasciano cicatrici indelebili; ma in quel XX secolo che «doveva essere migliore degli altri»²⁶⁷, nel cuore dell'Occidente illuminista, i confini del corpo sono stati ridefiniti e gli eventi più

²⁶¹ Sul tema ha scritto pagine importanti S. RODOTÀ, *Il diritto di avere diritti* cit., pp. 140-210 e 250-97.

²⁶² «Si torna così a dare rilevanza, in modo nuovo, al corpo, che diventa fonte di nuove informazioni, oggetto di un continuo “data mining”, davvero una miniera a cielo aperto dalla quale attingere dati ininterrottamente. Il corpo in sé sta diventando una *password*: la fisicità prende il posto delle astratte parole chiave. Impronte digitali, geometria della mano o delle dita o dell'orecchio, iride, retina, tratti del volto, odori, voce, firma, uso della tastiera, andatura, Dna» (ID., *Trasformazioni del corpo*, in *Per uno statuto del corpo* cit., pp. 43-67, qui a p. 46).

²⁶³ Si ricordi l'art. 5 del Codice Civile italiano, *Atti di disposizione del proprio corpo* («Gli atti di disposizione del proprio corpo sono vietati quando cagionino una diminuzione permanente della integrità fisica, o quando siano altrimenti contrari alla legge (579 c.p., all'ordine pubblico o al buon costume (32 Cost.))»). Cfr. P. ZATTI, *Il corpo e la nebulosa dell'appartenenza: dalla sovranità alla proprietà*, in *Per uno statuto del corpo* cit., pp. 69-108 e, più recente, S. ROSSI, *Corpo (Atto di disposizione sul)*, in *Digesto delle discipline privatistiche, sezione civile*, Appendice di aggiornamento, VII, Utet, Torino 2012, pp. 216-51 (che offre una vasta bibliografia).

²⁶⁴ E. RESTA, *Biodiritto*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Treccani, Roma 2009, pp. 43-53, qui a p. 49.

²⁶⁵ ID., *Diritto vivente* cit., p. 47 (sentenza del 29 maggio 2003); a riguardo si veda anche L. IRVING – J. HARRIS, *Biobanking*, in *The Oxford Handbook of Bioethics*, edited by B. Steinbock, Oxford University Press, New York 2007, pp. 240-57.

²⁶⁶ S. RODOTÀ, *La vita e le regole* cit., p. 81

²⁶⁷ È il celebre incipit di W. SZYMBORSKA, *Scorcio di secolo (Schylek wieku)*, in ID., *La gioia di scrivere* cit., pp. 448-51, p. 449.

catastrofici hanno concorso ad individuare (come hanno testimoniato scrittori e artisti prima che sociologi e storici) il suo nocciolo identitario insopprimibile e innegoziabile, «il contenuto essenziale o minimo, un nucleo incomprimibile nel quale risiede un momento fondativo della tutela della persona»²⁶⁸. Eppure, ancora oggi, la pena di morte e la tortura continuano a far discutere perché non smettono di essere praticate²⁶⁹. Se ne dibatte la legittimità mentre emergono notizie vergognose dalle indagini svolte nel “più democratico dei paesi”: Wisława Szymborska, nell’explicit d’una poesia intitolata per l’appunto *Torture (Tortury)*, ha ribadito con efficacia la scandalosa e inoccultabile presenza del corpo, sempre *esposto* (come lo è stato a nei lager e nei gulag, ad Hiroshima e Nagasaki e sotto le macerie di ogni guerra) a una violenza che non può più essere accettata: «[...] mentre il corpo c’è, e c’è, e c’è / e non trova riparo»²⁷⁰.

²⁶⁸ S. RODOTÀ, *La vita e le regole* cit., p. 233.

²⁶⁹ Cfr. D. GARLAND, *La pena di morte in America. Un’anomalia nell’era dell’abolizionismo*, Il Saggiatore, Milano 2013 e, in prospettiva locale, P. GONNELLA, *La tortura in Italia. Parole, luoghi e pratiche della violenza pubblica*, prefazione di E. Resta, DeriveApprodi, Roma 2013.

²⁷⁰ W. SZYMBORSKA, *Torture (Tortury)*, in ID., *La gioia di scrivere* cit., pp. 456-9, p. 459 (testo originale a p. 458).

3.1 *Di Eva e di Ares: le lingue dal disastro**I must make more maps*

Sylvia Plath

Nei mesi immediatamente successivi alla fine della Seconda guerra mondiale, in Europa, a partire da quel comune nucleo di orrore, il centro del disastro, si irradiarono talvolta intersecandosi le traiettorie biografiche e poetiche di alcuni fra i più rilevanti e innovativi autori del secondo Novecento, caratterizzate tutte da una tragica convergenza: l'esperienza diretta, spesso sul proprio corpo, del conflitto fece sì che questi individui si trovassero, durante l'erranza, nella condizione di esilio tanto dalla propria patria (paese d'origine o nazione d'appartenenza) quanto dalla propria lingua (quella materna); e che un simile sradicamento implicò in qualche modo l'opportunità o semmai il bisogno di un dialogo con altri idiomi e differenti culture, tale da farsi, di fatto, transitorio arresto nella lingua straniera e occasione di ripensamento delle circostanze della propria poetica (a partire da quelle interenti al concepimento, per passare in seguito alla situazione relativa alla gestazione e infine alle condizioni performativo-esecutive ovvero ciò che riguarda la lingua di produzione). Nel corso di pochi mesi, a partire dall'estate del 1945, Ezra Pound, Samuel Beckett, Paul Celan e Amelia Rosselli attraversarono fra le macerie d'Europa trovandosi a confrontarsi materialmente con lingue a loro più o meno familiari ma mai fino in fondo “proprie”. La messa a fuoco di una simile confluenza (ma potrebbero farsi altri nomi) è utile alla piena comprensione delle modificazioni relative alla fisionomia, al carattere e insomma allo spirito che, all'indomani di quella catastrofe senza precedenti, il vecchio continente sperimentò. Mutazioni allignate e perduranti, sostanzialmente inalterate nelle loro peculiarità più intrinseche, o perlomeno nei loro effetti, all'incirca per un cinquantennio, arrivando a influenzare, forse per l'ultima volta così massicciamente prima della storica inversione di senso dei rapporti Europa-resto del mondo, anche altre aree del globo. La ricostruzione degli intrecci di queste traiettorie è altresì importante, perché rivela in maniera sintomatica e altamente chiarificatrice il contesto nel quale si sono formati alcuni dei rappresentanti più significativi dell'arte secondonovecentesca (Celan e Rosselli) o hanno impresso una svolta decisiva alla propria parabola artistica (Pound e Beckett): denominatore comune è evidentemente il trauma bellico, che su tutti questi artisti ha impresso il proprio stigma²⁷¹.

E utile se non altro per intuire come questi artigiani della lingua si siano trovati, dopo la guerra, a dover ripensare formalmente le proprie modalità espressive e anzitutto il proprio mezzo di comunicazione: chi optando per un radicale cambiamento orientato all'abbandono della lingua materna (benché questa opzione fosse già meditata, e in seguito corretta in un più regolato e politicamente implicato equilinguismo, come nel caso di Samuel Beckett); chi dovendo fare i conti con una lingua nella

²⁷¹ Significativo il fatto che questi quattro autori condivisero in qualche modo anche il momento conclusivo delle loro parabole esistenziale: in un doloroso chiasmo che vede ai due vertici cronologici opposti il coincidere della scelta estrema e tragica del suicidio (per i due che avevano fatto esperienza diretta del Tremendo perdendo i familiari nella guerra) – nel 1970 si lanciava dal ponte Mirabeau, nelle acque agitate della Senna, Paul Celan, e ventisei anni dopo, nel '96, Amelia Rosselli sarebbe saltata dalla finestra del quarto piano del suo appartamento di via del Corallo a Roma – mentre ai termini medi della figura il lento esaurirsi della voce – nel 1972 si spegneva dopo anni di consumato silenzio, in una *solitudine troppo rumorosa*, Ezra Pound, e diciassett'anni dopo, nell'89, sarebbe morto, nel progressivo affievolimento della propria lingua scritta sulla pagina, Samuel Beckett.

quale si trovassero a coincidere tanto le voci insanguinate dei famigliari uccisi quanto quelle degli assassini che avevano massacrato la coscienza europea (tale fu l'esperienza tragica e 'fallimentare', perché instancabilmente alla ricerca di una lingua perduta da salvare, di Paul Celan); chi ritrovandosi, nel momento del tracollo materiale della propria realtà storica e psicologica, a dover trainare nella sconfitta la tradizione mondiale fino a quel momento compendiata per conferirle un nuovo rilancio, ripensandone la funzione e gli sviluppi abbandonato ai marosi del presente (questa la sorte di Ezra Pound, imprigionato dal "nemico" in una gabbia perennemente allagata dalla luce ma confortato dalla compagnia riecheggiante dei suoi "conviventi", gli *auctores* della propria personale e babelica biblioteca memoriale); o chi errando fra paesi stranieri all'inseguimento di un filo di voce riconosciuta come propria, per giungere infine nel paese d'origine ma non di nascita, disorbitato da ogni realtà d'appartenenza, con in bocca e in mente l'idea di una lingua che non c'era e dunque da inventare (così Amelia Rosselli, rifugiata da un paese all'altro fino al "ritorno" per la prima volta nella *sua* Italia, e da qui poi rivolgendosi verso l'altrove senza mai ritrovare la terra e la patria della propria lingua).

E così fra il 24 maggio e il 16 novembre del 1945 Ezra Pound fu rinchiuso nel Disciplinary Training Center dell'esercito americano a Pisa e lì, nell'isolamento della prigionia, lavorò freneticamente per rievocare le lingue con cui stava impastando già da tre decenni il suo grande poema (inglese e cinese, latino e greco, provenzale e italiano) per tradurre il presente del suo io individuale nel tempo della storia e della tradizione dispiegato nei suoi versi²⁷²: *la lingua come risorsa per evocare la patria ospitale di una compagnia*.

Nell'estate del 1945 Samuel Beckett fu assunto dalla Croce Rossa Irlandese e andò a lavorare in Normandia dove, fra l'agosto e l'ottobre di quell'anno, aggirandosi fra la «capitale delle rovine», Saint-Lô, venne impiegato come magazziniere, autista d'ambulanza e interprete, trovando fra le macerie d'Europa le ragioni per la scelta di quell'equilinguismo che caratterizzerà la sua produzione a venire: *la lingua come risorsa per superare logiche confinarie e monologanti*.

Fra il 1945 e il 1947 Paul Celan visse a Bucarest (occupata dall'Armata Rossa), e qui, leggendo e traducendo, a partire dall'amato Kafka, consegnò alle stampe quello che sarà forse la più celebre delle sue poesie, *Todesfuge* (scritta, come tutta la sua produzione poetica postbellica, in tedesco), ma che verrà pubblicata anzitutto in traduzione rumena. Nella capitale romena Celan riescì a sopravvivere proprio «grazie alla capacità di muoversi tra diverse lingue»²⁷³: *la lingua come risorsa per trovare uno spazio nella vita*.

Da anni in fuga senza più un padre, con una madre che dal 1940, a causa di un ictus, non le parlerà più in italiano e una nonna quale unico legame linguistico con il suo paese d'origine (dove però non è nata), Amelia Rosselli trascorre la guerra tra Francia, Inghilterra, Canada e Stati Uniti, errando fra le lingue, raggiungendo finalmente la patria sconosciuta il 30 giugno 1946, quando con la famiglia sbarcò a Firenze ed ebbe inizio la ricerca di un idioma ospitale: *la lingua come risorsa per ritrovare l'origine perduta*.

Lingue espatriate ed erranti: espatri ed erranze volte a concretizzarsi in una lingua da *trovare*. Édouard Glissant, inaugurando il terzo tempo della sua *Poetica della Relazione*, aveva d'altronde ricordato come proprio «i libri fondatori delle comunità, l'Antico Testamento, l'Iliade, l'Odissea, le *Chansons de geste*, le Saghe, l'Eneide, o le epopee africane, erano libri d'esilio e spesso d'erranza»²⁷⁴. Insomma, ha chiarito di

²⁷² Ha chiarito Massimo Bacigalupo come sia possibile «pensare la parabola dei *Cantos* come tangente alla retta del tempo storico (o reale: quello della composizione) solo nella curva centrale, e divergente da questa ai due estremi in territori imprecisati. Il punto di tangenza, che sulla parabola del discorso corrisponde ai *Pisani*, sulla retta del tempo all'estate del 1945, è il solo luogo in cui si possa verificare la rilevanza dell'insieme. Qui la storia del poeta coincide con quella dell'uomo» (M. BACIGALUPO, *L'ultimo Pound*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1981, pp. 5-6).

²⁷³ C. MIGLIO, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005, p. 66.

²⁷⁴ É. GLISSANT, *Poetica della relazione. Poetica III*, trad. it. E. Restori, Quodlibet, Macerata 2007, p. 26; e ancora: «Questa letteratura epica è sorprendentemente profetica: dice la comunità, ma anche – attraverso il racconto del suo apparente fallimento o, in ogni caso, del suo superamento – l'erranza, considerata come tentazione (desiderio di contravvenire alla radice) e, il più delle volte, sperimentata concretamente. I libri collettivi del sacro o della storicità portano in germe l'esatto contrario

recente Frasca interrogando l'opera dello scrittore più impegnativo del Novecento, fondatore anch'egli di una comunità (quella dei "sopravvissuti" alla rivoluzione del concetto stesso di letteratura imposto dalla sua opera) e decisivo per molti degli autori toccati in queste pagine (come dei tanti di cui si sarebbe potuto ugualmente parlare), ovvero James Joyce: «Espatriare, per un autore consapevole, per un artefice, non è mai un cambio di residenza. Si espatria da una letteratura nazionale, non da un paese»; e dunque «senza una radicale messa in questione della lingua, non c'è espatrio che tenga»²⁷⁵.

3.2 Perché è sempre politica: la lingua dei vinti

"I don't know what you mean by 'glory,' " Alice said.
Humpty Dumpty smiled contemptuously. "Of course you don't—till I tell
you. I meant 'there's a nice knock-down argument for you!'" "
"But 'glory' doesn't mean 'a nice knock-down argument,' " Alice objected.
"When I use a word," Humpty Dumpty said, in rather a scornful tone,
"it means just what I choose it to mean—neither more nor less."
"The question is," said Alice, "whether you can make words mean so
many different things."
"The question is," said Humpty Dumpty, "which is to be master—that's
all."

Lewis Carroll

«Una lingua dei vinti è mai esistita?», si chiedeva, sul finire degli anni Settanta, Michel Foucault²⁷⁶. Questa domanda secolare o perlomeno del secolo (quello "breve"), che ha impegnato intellettuali e pensatori²⁷⁷, assume dignità interrogativa dal momento che, chiariva il filosofo francese, «i vinti – nel caso in cui ve ne siano – sono per definizione coloro ai quali è stata tolta la parola!».

E se, ciò nonostante, essi parlassero, non parlerebbero la loro lingua. A loro è stata imposta una lingua straniera. Essi non sono muti. Non parlano una lingua cui non si sarebbe dato ascolto e che ora ci si sentirebbe obbligati ad ascoltare. Proprio perché sono stati sottoposti ad un dominio, ad essi sono stati imposti una lingua e dei concetti. E le idee che in tal modo sono state loro imposte, sono le cicatrici dell'oppressione alla quale sono stati sottomessi. Cicatrici, tracce che hanno permeato il loro pensiero. Direi persino che hanno permeato le loro attitudini corporee. È mai esistita la lingua dei vinti?²⁷⁸

È per questo che altrove Foucault dichiara di condividere una morale «"antistrategica"» («essere rispettosi quando una singolarità si solleva, intransigenti appena il potere viola l'universale»)²⁷⁹, non allineata.

Ai «vinti» però, seppure sopraffatti e schiacciati, costretti alla resa e obbligati al silenzio, una lingua non manca. L'ha detto meglio di tutti un poeta, consegnando sotto le vesti svelte dell'aforisma un

delle loro turbolente rivendicazioni. In essi, la legittimità del possesso di un territorio è sempre sfumata, per relativizzazione della nozione stessa di territorio» (pp. 26-7).

²⁷⁵ G. FRASCA, *Il rovescio d'autore* cit., pp. 95-6.

²⁷⁶ Originariamente M. FOUCAULT, *Die Folter, das ist die Vernunft*, conversazione con K. BOESERS, in «Literaturmagazin», 8 (1977), pp. 60-8, ora ID., *La tortura è la ragione*, colloquio con K. Boesers, in ID., *Biopolitica e liberalismo. Detti e scritti su potere ed etica 1975-1984*, a cura di O. Marzocca, Medusa, Milano 2001, pp. 93-106, cit. a p. 95.

²⁷⁷ Si veda perlomeno G.C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, in *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: a Reader*, edited by P. WILLIAMS AND L. CHRISMAN, Columbia University Press, New York 1994, pp. 66-111, che giunge a una risposta negativa.

²⁷⁸ M. FOUCAULT, *La tortura è la ragione* cit., p. 95.

²⁷⁹ ID., *Sollevarsi è inutile?* [1979], in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 3. 1978-1985: estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, trad. it. S. Loriga, Feltrinelli, Milano 1998, pp. 132-136, a p. 135.

pensiero fulminante e sbalorditivo per la sua cristallina limpidezza, inciso nella forma fulgida e adamantina del *microlite*: «Piègati allo strapotere, ma parla da prigioniero una lingua incomprensibile [*Beuge dich vor der Übermacht, aber sprich als Gefangener eine unverständliche Sprache*]»²⁸⁰. Sotto queste parole potrebbero raccogliersi tanti artisti di ogni tempo. A far caso alla data di composizione di questa sentenza (era il 1948) e all'identità del suo autore (Paul Celan, un ebreo scampato al massacro che perse entrambi i genitori per mano dei nazisti) se ne avverte tutto il peso storico, e a notare la lingua di composizione di questa frase, il tedesco (che era al contempo la lingua materna di Celan e di coloro che gli sterminarono la famiglia e il popolo), si avverte con un senso di vertigine l'esigenza al tempo stesso ineludibile ma lacerante di *dover* cercare nel tedesco una propria lingua, simile ma non uguale (*the same is different*).

I vinti di tutta Europa, nel secondo Novecento, sono stati risucchiati indifferentemente dallo stesso gorgo, nello stesso luogo, per far entrare ciascuno di loro (estraneo o meno a quel disastro) in contatto con Auschwitz. Perché Auschwitz «unisce, come un meridiano impazzito, tutti i punti d'Europa con se stesso», e il suo orrore «consiste nel fatto che essa si trova non tanto al confine estremo e inconcepibile di ogni civiltà, quanto al centro divenuto concepibile di ciascuna»²⁸¹ – si comprende allora e pienamente come mai Zygmunt Bauman abbia tenuto a precisare che «le ricerche sociologiche condotte fino ad oggi dimostrano oltre ogni ragionevole dubbio che l'Olocausto ha da dire sullo stato della sociologia più di quanto la sociologia, nella sua forma attuale, sia in grado di contribuire alla nostra comprensione dell'Olocausto»²⁸².

Ma la propria lingua, quella materna, per quanto compromessa, non può essere abbandonata; seppure «il recupero del proprio idioma appare strettamente legato al rivelarsi dell'esclusione, del marchio della subalternità, che quella lingua reca impresse in sé. *Vernacolo*, appunto, lingua da *vernae*, da schiavi»²⁸³, la risposta che hanno saputo dare scrittori e poeti all'indomani della guerra operando *sulla* lingua è stata diversa, e in molti casi diametralmente opposta. Questa replica racconta in ogni caso di una scelta di campo etica e politica, nella quale la lingua è il mezzo di un'operazione dall'altissimo valore umano di ripensamento culturale di un «mondo da ribalbettare [*nachzustotternde Welt*]»²⁸⁴.

Assume rilievo e pregnanza in merito il concetto di «lingua minore» discusso in diversi libri da Gilles Deleuze con Felix Guattari, e nella fattispecie nel suo senso più marcatamente tecnico e concreto: vale a dire quello *politico*. Si tratta di quello che il grande filosofo francese ha individuato nella «formula [...] devastatrice»²⁸⁵ dell'*I would prefer not to* del Bartleby melvilliano²⁸⁶, ovvero (attraverso quella perversa «logica della preferenza negativa») ²⁸⁷ l'idea di «una lingua straniera che corre sotto l'inglese e lo travolge;

²⁸⁰ P. CELAN, *Microliti*, a cura di D. Borso, Zandonai, Milano 2005, pp. 10, 11.

²⁸¹ C. MIGLIO, *L'insostenibile sicurezza della neutralità*, in «LiMes, rivista italiana di geopolitica», quaderno speciale *L'Importanza di essere Svizzera*, (dicembre/2011), pp. 95-120, p. 95.

²⁸² Z. BAUMAN, *Modernità e Olocausto* [1989], trad. it. M. Baldini, il Mulino, Bologna 2010, p. 19.

²⁸³ F. BREVINI, *Eterni lavori e lingue materne*, in *Poeti della malinconia*, a cura di B. FRABOTTA, Donzelli, Roma 2001, pp. 199-209, a p. 202.

²⁸⁴ P. CELAN, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 1126, 1127.

²⁸⁵ G. DELEUZE, *Bartleby o la formula* [1989], trad. it. S. Verdicchio, in ID. E G. AGAMBEN, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Roma 2012, pp. 11-44: «La formula è devastatrice perché elimina impietosamente tanto il preferibile quanto qualsiasi non-preferito. Essa annienta il termine a cui conduce e che ricusa; ma anche l'altro termine che sembra preservare e che diventa impossibile. In realtà li rende indistinti: scava una zona d'indescernibilità, di crescente indeterminazione tra attività non-preferite e un'attività preferibile» (p. 15).

²⁸⁶ Formula resa di recente da Gianni Celati, nella sua traduzione del racconto, con «avrei preferenza di no» (cfr. H. MELVILLE, *Bartleby lo scrivano* [1853], trad. e cura di G. Celati, Feltrinelli, Milano 1991), «per mettere in luce come non si tratti di un rifiuto, quanto di un accento un po' manierato di declinare un invito»: «i modi e i toni dello scrivano sono fortemente manieristi» (M. BELPOLITI, *Terribile mitezza di Bartleby, lo scrivano che sa dire di «no»*, in Gianni Celati, a cura di M. BELPOLITI E M. SIRONI, Riga, 28, Marcos y Marcos, Milano 2008, pp. 201-3, qui a p. 201).

²⁸⁷ G. DELEUZE, *Bartleby o la formula* cit., p. 16; e a p. 29 (corsivo mio): «ci sono gli angeli o i santi ipocondriaci, quasi stupidi, creature di innocenza e di purezza, affetti da una debolezza costitutiva, ma anche da una strana bellezza, pietrificati per natura, e che preferiscono... non volere affatto, *un nulla della volontà piuttosto che una volontà di nulla* [...]. Possono sopravvivere solo diventando pietra, negando la volontà, e si santificano in questa sospensione».

è l'OUTLANDISH, o il Deterritorializzato, la lingua della Balena», dove insomma «è la formula stessa a scavare nella lingua una specie di lingua straniera»²⁸⁸; ma si tratta soprattutto (e questo Deleuze lo dedusse, insieme con Guattari, già nel 1975) della lingua di un autore decisivo per il Novecento quale Franz Kafka²⁸⁹, nel cui opera i due filosofi avevano riconosciuto la costante più specifica di questa particolare *lingua minore* nella sua essenza inevitabilmente *politica*. Se difatti primo carattere di una «letteratura minore» è che «in essa la lingua subisce un forte coefficiente di deterritorializzazione» e il «terzo carattere» è che «tutto assume un valore collettivo» (fattori che, avrebbe detto un altro Deleuze, quello di *Critica e clinica*, sono a loro volta anch'essi eminentemente politici)²⁹⁰, «il secondo carattere delle letterature minori consiste nel fatto che in esse tutto è politica. Nelle 'grandi' letterature, invece, il *fatto individuale* (familiare, coniugale, ecc.) tende a congiungersi con altri fatti altrettanto individuali, mentre il contesto sociale serve soltanto da contorno e sfondo; ne deriva che nessuno dei fatti edipici in particolare è indispensabile, o assolutamente necessario, ma tutti 'fanno blocco' in uno spazio allargato. La letteratura minore è tutta diversa: l'esiguità dello spazio fa sì che ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica»²⁹¹. Insomma, chiariscono ulteriormente Deleuze e Guattari: «una letteratura minore non è la letteratura d'una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore»²⁹²; questa «possibilità di instaurare dall'interno un esercizio minore d'una lingua anche maggiore», questa «possibilità di fare della propria lingua – posto che sia l'unica, e che sia, o sia stata, una lingua maggiore – un uso minore»²⁹³, sostengono i due filosofi, è la via da percorrere per «essere *nella* propria lingua come uno straniero» e diventare quindi «il nomade, l'immigrato e lo zingaro della propria lingua»²⁹⁴. Dopo il saggio su Kafka, Deleuze e Guattari ebbero modo di formalizzare il loro pensiero più distesamente in un'opera pluristratificata e impervia come *Mille piani*: qui rivolsero ancora l'attenzione ai rapporti fra lingua minore e maggiore, declinando l'opposizione sul versante politico attraverso l'insistenza di un lessico inequivocabile (si parla infatti di «lingua di potere, maggiore o dominante»)²⁹⁵, per chiarire definitivamente la loro natura strettamente gemellare e funzionale, ovvero potenzialmente contestuale: «“maggiore” e “minore” non qualificano due lingue, ma due usi o funzioni della lingua»²⁹⁶. «Non esistono dunque due specie di lingue, ma due trattamenti possibili di una stessa lingua», perché l'organismo-lingua, svincolato da logiche oppostive *costante/variabile*, è letto in uno «stato di variazione continua»²⁹⁷ che (se pure sconta il fatto che l'«unità di una lingua è anzitutto politica» e che «non c'è lingua-madre, ma presa di potere da parte di una lingua dominante»)²⁹⁸ porta però alla constatazione che «non c'è lingua che non abbia le sue minoranze interne, endogene, intralinguistiche»²⁹⁹; e dunque:

²⁸⁸ *Ibidem*, rispettivamente alle pp. 17 e 16.

²⁸⁹ Il quale, vedremo, ricoprirà un enorme rilievo per due dei quattro autori sui quali si concentrerà l'analisi.

²⁹⁰ Cfr. ID., *Critica e clinica* [1993], trad. it. A. Panaro, Cortina, Milano 1996, pp. 27-sgg.

²⁹¹ ID. – F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], trad. it. A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996, pp. 29-31, ma si veda l'intero capitolo terzo, *Che cos'è una letteratura minore*, pp. 29-49.

²⁹² *Ibidem*, p. 29.

²⁹³ *Ivi*, pp. 33 e 47.

²⁹⁴ *Ivi*, pp. 35 e 47 (*in* *juxta* la celebre lezione proustiana, posta in esergo al suo *Bartleby* da Deleuze, secondo la quale «i bei libri sono scritti in una specie di lingua straniera»). Rinvio a L. MARINELLI, *Tra canone e molteplicità: letterature e minoranze*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. CANETTIERI e A. PUNZI, 2 voll., Viella, Roma 2014, tomo I, pp. 1041-56, attento (Deleuze e Rorty alla mano) a questioni economiche, postcoloniali e di genere, e dunque politiche e, ancor più, etiche.

²⁹⁵ G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980] a cura di M. Carboni, trad. it. G. Passerone, Castelvetti, Roma 2014, p. 148.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 151.

²⁹⁷ *Ivi*.

²⁹⁸ *Ibidem*, pp. 148-9.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 150.

Anche e soprattutto politicamente, non si vede come i partigiani di una lingua minore potrebbero operare se non conferendole, fosse pure soltanto con la scrittura, la costanza e l'omogeneità che la trasformano in una lingua localmente maggiore, capace di strappare il riconoscimento ufficiale (di qui il ruolo politico degli scrittori che fanno valere i diritti di una lingua minore). Ma ci sembra che l'argomento contrario sia più valido ancora: quanto più una lingua possiede o acquisisce le caratteristiche di una lingua maggiore, tanto più è lavorata da variazioni continue che la traspongono in modo «minore».³⁰⁰

Ecco che per i due filosofi lo scrittore (in questo caso Kafka, ma come lui Beckett, Celan e molti altri) fa subire alla sua lingua «un trattamento creatore di lingua minore, costruendo un continuum di variazione, negoziando tutte le variabili per restringere le costanti ed estendere contemporaneamente le variazioni»³⁰¹. Forse non è del tutto improprio ricordare in proposito quella sorta di «bilinguismo implicito in ogni parola umana» di cui ha parlato Giorgio Agamben³⁰² inteso in questo senso come la condizione necessaria affinché si realizzi la deleuze-guattariana «possibilità di instaurare dall'interno un esercizio minore d'una lingua anche maggiore»³⁰³. La variante minoritaria si connatura d'altronde specificatamente in un (in ogni) discorso poetico: traducendo, in collaborazione con Ljudmilla Kortikova, nel 1968, il *Problema del linguaggio poetico* di Tynjanov, Giovanni Giudici si trovò a rubricarlo difatti come un «manuale d'iniziazione a quella lingua strana o straniera che, rispetto alla lingua d'uso e alla stessa prosa letteraria, è appunto la lingua della poesia»³⁰⁴. D'altra parte in certe sue considerazioni Deleuze, che come primo obiettivo aveva sempre Kafka, si rivolgeva anche a Beckett: ma è impensabile che queste parole non possano valere almeno anche per Celan: «È uno straniero nella sua lingua: non mescola un'altra lingua alla sua, ma intaglia *nella* sua lingua una lingua straniera non preesistente»³⁰⁵.

E forse, per tornare a Pound Beckett Celan e Rosselli, sarà utile provare ad osservare rapidamente le strategie linguistiche e ideativo-compositive post-belliche di questi quattro scrittori, e analizzare la loro reazione al trauma della guerra, concentrando in seguito l'attenzione su Beckett e Celan, per provare a comprendere con maggior chiarezza di dettaglio l'insorgenza il senso e le implicazioni della funzione di una *lingua minore*.

3.3 *Irishless*

L'île, je suis dans l'île, je n'ai jamais quitté l'île
Samuel Beckett

³⁰⁰ *Ivi*. Evidentemente «non è certo utilizzando una lingua minore come dialetto, facendo del regionalismo o ghettizzandosi, che si diviene rivoluzionari, ma è utilizzando molti elementi di minoranza, connettendoli, coniugandoli, che s'inventa un divenire specifico autonomo, imprevedibile» (p. 154).

³⁰¹ *Ibidem*, p. 151.

³⁰² G. AGAMBEN, *Il sogno della lingua* [1982], in ID., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, postafazione di A. Cortellessa, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 45-60, qui a p. 59.

³⁰³ G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* cit., p. 33.

³⁰⁴ Così Giudici nella quarta di copertina a J.N. TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, a cura di G. Giudici e L. Kortikova, Il Saggiatore, Milano 1968.

³⁰⁵ G. DELEUZE, *Balbettò*, in ID., *Critica e clinica* cit., pp. 141-9, qui a p. 144 (corsivo nel testo). Alain Badiou l'ha colto con chiarezza per la lingua “seconda” dello scrittore irlandese: «Beckett è stato servitore fedele e attento della bellezza, alla quale offriva la sua scrittura ma come distanziata da sé (a distanza dalla natura, dalla lingua “naturale”, dalla madre, dalla lingua-madre), servendosi di un secondo idioma, un lingua “straniera”, il francese, al quale ha finito per infondere un timbro fuori dal comune. Un timbro che si esprime attraverso un'intima frattura, che isola le parole, precisandole all'interno della frase» (A. BADIOU, *Beckett. L'inevitabile desiderio* [1995], trad. S. Czapiz, il Melangolo, Genova 2008, p. 13). Utile all'analisi generale anche J. KRISTEVA, *Stranieri a se stessi* [1988], trad. it. A. Serra, Feltrinelli, Milano 1990.

«Où maintenant?»³⁰⁶ è la domanda che si pone sin dall'*incipit* la voce che anima *L'innommable*: ma prima ancora di chiederci, con lei, dov'è andata a finire quella voce nel salto che divide *Malone meurt* (ci si trovava, a quel tempo, dentro una stanza, a navigare fra le memorie del protagonista) dal terzo pannello del trittico della cosiddetta *Trilogia*, è bene anzitutto che questo interrogativo (che è al contempo un invito) si generalizzi, arrivando semmai ad indirizzarsi a una questione che sembrerebbe normale si possa porre uno scrittore che, appena finito il secondo conflitto mondiale e con le macerie di mezza Europa ancora fumanti, si ritrovi a prendere la voce giustappunto sulla «capitale delle rovine». Già, perché a guerra conclusa Samuel Beckett si ritrova esattamente nel paese in cui scelse di tornare: dacché per quanto allo scoppio delle ostilità, con la dichiarazione di guerra alla Germania di Francia e Gran Bretagna avvenuta il 3 settembre 1939 (due giorni prima Hitler aveva invaso la Polonia), lo scrittore si trovasse nella natia e neutrale Irlanda (precisamente a Greystones, a sud di Dublino, dove in compagnia della madre ascoltò la dichiarazione di guerra britannica alla radio), Beckett volle tornare a tutti i costi nella patria putativa, la Francia, dove viveva stabilmente dall'ottobre del 1937³⁰⁷, e per la quale, già dall'aprile del '39, aveva dichiarato la propria disponibilità in caso di guerra: «If there is a war, as I fear there must be soon», aveva scritto all'amico McGreevy il 18 aprile 1939, «I shall place myself at the disposition of this country»³⁰⁸. D'altronde, il suo amato dottor Johnson l'aveva pur detto – e non è un caso che queste parole saranno ricordate, proprio in un film di guerra, ma stavolta sulla Prima (magari a riprova del fatto che, in fondo, di guerra ce n'è stata una sola, e non Grande ma Grandissima), dal colonnello Dax, impersonato da Kirk Douglas, nel memorabile *Paths of Glory* di Stanley Kubrick – ed è difficile pensare che una frase del genere non sia tornata in mente a Beckett allorquando si dovette decidere sul da farsi: «Patriotism is the last refuge of the scoundrel»³⁰⁹. Fu così che il giorno dopo la dichiarazione di guerra, il 4 settembre, Beckett partì dall'Irlanda alla volta di Parigi, dove soggiornò brevemente prima dell'occupazione, riparando il 12 giugno 1940, «solo quarant'ore prima che le truppe naziste sfilassero vittoriose per gli Champs-Élysées»³¹⁰, dapprima a Vichy (dove beneficiarono dell'aiuto di Joyce e Valéry Larbaud) e in seguito a Tolosa e Cahors per passare poi l'estate ad Arcachon (in compagnia di Marchel Duchamp e Jean Crotti, con i quali Beckett poté giocare a scacchi, e Mary Reynolds). All'inizio di settembre Beckett e la sua compagna Suzanne rientrarono a Parigi; neanche un anno dopo, il primo settembre del 1941, lo scrittore irlandese, reclutato dall'amico Alfred Péron, si unì alla Resistenza francese, aderendo alla cellula «Gloria SMH» (all'epoca già parte del Special Operation Executive britannico) nella quale lavorò per la «dattiloscrittura e la traduzione dei rapporti informativi che gli arrivavano in forme svariate da fonti diverse»³¹¹. Il 16 agosto, in seguito a alla delazione di Robert Alesch, assistente del curato nel municipio

³⁰⁶ S. BECKETT, *L'Innommable* cit., p. 7.

³⁰⁷ Seppure con sortite d'occasione in madrepatria: fra le quali quella che lo vide coinvolto come testimone d'accusa in un processo nel quale la sua persona fu pubblicamente umiliata dall'avvocato della difesa Fitzgerald (che fece leva sulle accuse di oscenità che avevano valso la censura in Irlanda dei suoi libri *More Pricks Than Kicks* e *Proust*), al punto da venir definito da quest'ultimo «frequentatore di bordelli e blasfemo». «Beckett trovò tutta la vicenda completamente disgustosa», chiarisce il suo biografo: «Dopo il suo ritorno nella capitale francese, nonostante non commentasse mai con gli amici o nella corrispondenza il caso giudiziario dublinese, le sue osservazioni verso l'Irlanda divennero sempre più aspre, riprovandone fortemente la censura, la bigotteria, la ristrettezza d'idee in materia di sesso e religione» (J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 329; per l'intera questione si vedano le pp. 324-30). Inutile rimarcare come la pubblicità negativa attirata da Beckett in questa circostanza, amplificata dalla risonanza che all'evento diedero i giornali locali, non fece altro che compromettere ulteriormente il rapporto, già molto precario, fra lo scrittore e sua madre (la quale aveva tentato vanamente di dissuadere il figlio dal partecipare al processo per evitare d'infangare il buon nome della famiglia).

³⁰⁸ *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940*, edited by M.D. FEHSENFELD AND L.M. OVERBECK, Cambridge University Press, Cambridge 2009, pp. 654-8, cit. a p. 656.

³⁰⁹ Cfr. *The Life of Samuel Johnson*, edited by J. BOSWELL AND C. HIBBERT, Penguin Classics, New York 1986, p. 182 (seppure il dottor Johnson qui si riferisse non tanto al sentimento patriottico generalmente inteso quando a quell'inappropriato uso del termine che ne faceva William Pitt xxx).

³¹⁰ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 352.

³¹¹ *Ibidem*, p. 364.

di La Varenne Saint-Hilaire nella Val-de-Marne e agente infiltrato dei servizi segreti militari tedeschi, la Abwehr, Péron fu arrestato, ma grazie a un telegramma di sua moglie Mania, Beckett e Suzanne riuscirono per un soffio a sfuggire all'arresto della Gestapo, trovando ospitalità dapprima da Mary Reynolds, in seguito da amici comunisti di Suzanne e, fuori Parigi, nel villaggio di Janvry nella Vallée de la Chevreuse, dalla scrittrice Nathalie Sarraute, per trovare infine rifugio a Roussillon, in Valchiusa.

Eppure, proprio in quel fatidico 1945, rientrato un'altra volta in Irlanda, a casa (l'originaria, non quella elettiva), sempre in visita dalla madre, Beckett fu colto da quella «rivelation» che avrebbe per sempre cambiato la sua opera, agendo anzitutto sulle sue modalità compositive (si veda *infra*, parte III), trovando un elemento di riflessione ulteriore nel soggiorno a Saint-Lô distrutta dai bombardamenti, per mutuare lì quell'«inkling of the terms in which our condition is to be thought again»³¹² che è parte integrante della rivoluzione epistemologica e artistica iniziata con il precedente episodio mito-biografico (ricordato in seguito in *Krapp's last tape*)³¹³.

E dunque occorre localizzare questa domanda: «Où maintenant?». Perché per un irlandese con alle spalle un itinerario di erranza pienamente e culturalmente europeo (il soggiorno in Italia per imparare la lingua di Dante, i due anni a Londra in cura da Alfred Bion, il pellegrinaggio artistico in Germania, appena prima della guerra, per ammirare l'arte degenerata, e infine la sistemazione in Francia, per intraprendere l'apprendistato dal mentore e connazionale espatriato James Joyce), finita quella che era stata una vera e propria guerra mondiale, la ricollocazione nella stessa Parigi abitata prima dell'inizio del conflitto (e dalla quale dovette fuggire, per poi riparare in Valchiusa e a Lacoste)³¹⁴, non doveva sembrargli solo l'esito naturale di un ritorno alla norma, quanto piuttosto la decisiva presa di posizione di una scelta di campo anzitutto etica e politica. Tanto più se questa scelta si assommerà a quella di passare dalla lingua inglese a quella francese (ipotesi in realtà già da tempo soppesata: proprio come da tempo Beckett abitava a Parigi – voglio dire che tanto la ri-collocazione parigina quanto la scelta del francese, se pure nell'aria da qualche anno, si istituirono formalmente e sostanzialmente subito dopo la guerra)³¹⁵.

«Où maintenant?», insomma, è la domanda che si pone lo scrittore irlandese per interrogarsi (e interrogarci) anche sulla reale posizione che avrebbe assunto, a partire dal 1945, in quanto individuo appartenente non tanto a uno stato o a un altro (Beckett, seppure residente in Francia, «surrendered neither his Irish citizenship nor his Irish passport»)³¹⁶, quanto piuttosto a un territorio i cui confini corrispondevano, più che a quelli tracciati sulle cartine (labili, temporanei e permeabilissimi: la guerra ne era stata l'ultima e più atroce dimostrazione), a quelli individuati da una tradizione secolare nella quale Beckett (accolta finalmente in sorte la professione che per anni aveva temuto potesse non spettargli) si iscriveva, e vale a dire quelli appartenenti alla cultura europea.

«Ireland», aveva trascritto Beckett presumibilmente tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta nel suo 'Sottisier' Notebook (citando il commento del 1890 di Charles Parnell a John Morley), «is a very good place to live out of»; per poi ricopiare, alla pagina seguente, un'altra ben nota citazione, collocata nella stessa posizione sul foglio della precedente (il margine superiore, quasi a sottolineare il possibile *trait d'union* che legherebbe queste due frasi), e che, letta in successione con l'altra, riguardante

³¹² S. BECKETT, *The Capital of the Ruins* cit., p. 278.

³¹³ ID., *Krapp's Last Tape* cit., p. 220.

³¹⁴ Tanto per aggiungere altri due luoghi cari ad altrettante personalità di grande rilievo nella letteratura d'Europa e nell'opera di Beckett quali Petrarca e Sade.

³¹⁵ Sulla questione si veda perlomeno G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., pp. 210-sgg.; C. MONTINI, *La bataille du soliloque. Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, Brill, Leiden 2007; P. SARDIN-DAMESTOY, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'«empêchement»*, Artois Presses Université, Arras 2002 (specie pp. 67-sgg.); B. CLÉMENT, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, préface de M. Deguy, Seuil, Paris 1994, pp. 244-sgg.

³¹⁶ C.J. ACKERLEY AND S.E. GONTARSKI, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York 2004, s.v. *Ireland*, p. 277.

la sua nazionalità, si connota di un senso specifico, consentendo una sua lettura filtrata attraverso lo sguardo dello stesso Beckett, poiché rivelerebbe in questo senso un ulteriore livello di significazione mediato dall'«appropriazione» che lo scrittore farebbe di queste parole per adattarle al proprio vissuto: «fiorentino di nazione non di costumi (letter to Cangrande della Scala dedicating him Paradiso)»³¹⁷. Ecco, questi due aforismi sintetizzano con estrema concisione il pensiero dell'autore di *En attendant Godot* intorno al suo paese natale («a very good place to live out of») e alla condizione di amore-odio, di inestricabile legame pur nel perpetuo allontanamento che lo stringeva, inevitabilmente, a quell'isola (per parafrasare, dunque, «irlandese di nazione non di costumi»). L'abbandono della propria patria attuato costantemente negli anni non si configurò mai per Beckett come il vero e definitivo superamento di un vincolo, se negli *Addenda* a *Watt* (composto durante la guerra) sosteneva: «for all the good that frequent departures out of Ireland had done him, he might just as well have stayed there»³¹⁸; e, ancora, ne *L'Innommable*, avrebbe ripetuto: «L'île, je suis dans l'île, je n'ai jamais quitté l'île, pauvre de moi. J'avais cru comprendre que je passais ma vie à faire le tour du monde, en colimaçon. Erreur, c'est dans l'île que je ne cesse de tourner. Je ne connais rien d'autre, seulement l'île. Elle non plus je ne la connais pas, n'ayant jamais eu la force de la regarder. Quand j'arrive au rivage, je m'en retourne, vers l'intérieur. Ce n'est pas une spirale, mon chemin, là aussi je me suis gouré, mais des boucles irrégulières, tantôt brusques et brèves, comme valsées, tantôt d'une ampleur de parabole, embrassant des tourbières entières, et tantôt entre les deux, quelque part, et axées invariabilmente n'importe comment, selon la panique du moment»³¹⁹. Anche se in altre opere non cessa mai la sprezzante irrisione del suo paese natale, come nel successivo *Premier amour* (scritto subito dopo la fine del conflitto, nel 1946), nel quale Beckett dichiara: «Ce qui fait le charme de notre pays, à part bien entendu le fait qu'il est peu peuplé, malgré l'impossibilité de s'y procurer le moindre préservatif, c'est que tout y est à l'abandon sauf les vieilles selles de l'histoire. Celles-là, on les ramasse avec acharnement, on les empaille et on les promène en procession. Partout où le temps a fait un beau colombin dégoûté vous verrez nos patriotes, accroupis, reniflant, le visage enflammé»³²⁰. Né mancano gli strali rivolti a quella lingua che non reputa propria, il gaelico: in una lettera del 17 febbraio 1954 a Hans Naumann (traduttore di letteratura francese e irlandese che si interessò subito a un'edizione tedesca di *Molloy*), Beckett spiegò: «Je ne considère pas l'anglais comme une langue étrangère, c'est bien ma langue. S'il en est une qui m'est parfaitement étrangère, c'est le gaélique»³²¹. D'altra parte, per sottolineare ormai la distanza dall'Irlanda in un testo tardo ma campeggiato di inserti memoriali dal sapore innegabilmente ibernico più o meno autobiografici quale è *Company*, lo stesso Beckett arrivava a paragonare ironicamente il gaelico (sul quale aveva già ironizzato ai tempi di *Murphy* parlando di «gaelic prosodoturfy») a un idioma incomprensibile: «For were he merely to hear the voice and it to have no more effect on him than speech in Bantu or in Erse then might it not as well cease?»³²³.

In una lettera a George Reavey del 12 maggio 1953, Beckett scrisse: «Haven't been back to Ireland [sic] since my mother's death in 50 and hope I never shall. I possess two rooms on a remote

³¹⁷ Il Ms 2901, il cosiddetto 'Sottisier' Notebook, datato agli anni 1976-1982, si trova al Beckett International Foundation Archive, University of Reading (le citazioni alle pp. 21 e 22).

³¹⁸ S. BECKETT, *Watt*, edited by C.J. Ackerley Faber and Faber, London 2009, p. 217. «What is, perhaps, more important than Beckett's memory of Irish geography is the Irish geography of Beckett's memory. The overt topographical references hint, more fundamentally, at the encoding of certain paradigms and models of Irish cultural and historical experience in Beckett's literary method» (R. McDONALD, *Tragedy and Irish Literature: Synge, O'Casey, Beckett*, Palgrave, Basingstoke 2002, p. 142).

³¹⁹ S. BECKETT, *L'Innommable* cit., p. 67, corsivi miei.

³²⁰ ID., *Premier amour* [1970], Minuit, Paris 2012, pp. 26-7.

³²¹ *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, edited by G. CRAIG, M.D. FEHSENFELD, D. GUNN AND L.M. OVERBECK, Cambridge University Press, Cambridge 2011, pp. 460-6, a p. 461.

³²² S. BECKETT, *Murphy* [1938], edited by J.C.C. Mays, Faber and Faber, London 2009, p. 57.

³²³ S. BECKETT, *Company* [1980] in ID., *Company. Ill Seen Ill Said. Worstward Ho. Stirrings Still*, edited by D. Van Hulle, Faber and Faber, London 2009, p. 5.

elevated field beyond Meaux about 30 miles from Paris and hope to live there mostly in the future, watching the grass try to grow among the stones and pulverizing the pretty charlock with Weedone»³²⁴. Sorvolando sullo scorcio vagamente bucolico della casa nei pressi di Ussy-sur-Marne nella quale Beckett, con la compagna Suzanne, si era trasferito nel gennaio dello stesso anno, e sulle occupazioni antitetiche e al tempo stesso emblematicamente beckettiane a cui lo scrittore desidera dedicarsi (l'osservare pazientemente l'erba crescere fra le pietre e "polverizzare" ogni residuo di senape selvatica con un erbicida, lo Weedone); a destare l'attenzione è piuttosto l'errore che coglie Beckett – non sempre precisissimo nella grafia, va riconosciuto, nella redazione delle proprie lettere, ma che pure in questo caso non passa inosservato visto il termine che investe – proprio nello scrivere il nome della madrepatria (e giusto nell'occasione di ricordare l'ultima partenza da questa, successiva all'espatrio volontario, in seguito alla morte della madre), «Ireland»: per uno scrittore che in gioventù aveva innalzato il gioco di parole a vessillo dell'origine universale («In the beginning was the Pun», aveva scritto una quindicina d'anni prima il giovane Beckett)³²⁵, questo sembrerebbe piuttosto un *lapsus* rivelatore che insiste sulla circostanza che lega la separazione definitiva dalla madre e dalla madrepatria integrando tramite l'invocazione per involontaria omofonia la figura altrimenti mancante, quella paterna («Ireland»: dacché in quella *d* si riassume l'iniziale di ogni padre, *dad*, ma soprattutto quel segno di troppo convoca il *dan* che nel primo libro della *Trilogia*, pubblicato appena due anni prima la redazione di questa lettera, era esattamente la sillaba destinata all'evocazione – per riduzione nominalistica – dello stesso Molloy per bocca della madre ma soprattutto del padre di questi: «Elle ne m'appelait jamais fils, d'ailleurs je ne l'aurais pas supporté, mais Dan, je ne sais pourquoi, je ne m'appelle pas Dan. *Dan était peut-être le nom de mon père*, oui, elle me prenait peut-être pour mon père. Moi je la prenais pour ma mère et elle elle me prenait pour mon père») ³²⁶. Ed ecco che la dissacrata famiglia è riunita.

Superando quello che Foucault definiva il «narcissisme monoglotte des Français»³²⁷ per sciogliersi in qualcosa che è ben più di un semplice bilinguismo pendolarista utile a tenere unite la lingua materna e quella ospitale, Beckett opta per un deliberato ed assiduo equilinguismo: questa scelta si definirà nell'istituzione di una pratica compositiva sempre più simultanea all'atto consequenziale di autotraduzione, a testimonianza di un'esigenza non solo meramente pratica. L'equilinguismo e gli esiti materiali dell'attività autotraduttiva di Beckett sono elementi che concorrono a traghettare l'area di risonanza della sua opera (alla quale andrebbe aggiunta semmai anche la Germania, visto l'impiego del tedesco quale «terza lingua» beckettiana, per gli appunti di regia e per il controllo costante delle versioni dei coniugi Tophoven)³²⁸, la quale, anche in seguito alla «svolta mediale» degli anni Cinquanta-Sessanta (con sperimentazioni di radio, cinema e televisione, ma mantenendo in seguito rapporti con i due *media* domestici), si delinea in questo senso come letteralmente sconfinata o perlomeno pienamente europea e dunque per vocazione sovranazionale.

Il testo beckettiano, dunque, nella sua natura bilingue, è agitato da un'oscillazione inarrestabile che ne attiva costantemente ora l'una ora l'altra versione e che si può definire mutuando il concetto, espresso per i testi medievali da Bernard Cerquiglini sulla scorta della *mouvance* zumthoriana, di «variance» (da cogliere con le debite cautele, estrapolandola cioè dalle accezioni meno convincenti del provocatorio

³²⁴ *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956* cit., lettera a George Reavey del 12 maggio 1953, pp. 376-9, la citazione dalle pp. 376-7.

³²⁵ S. BECKETT, *Murphy* cit., p. 43.

³²⁶ ID., *Molloy* [1951], Minuit, Paris 2009, p. 24 (corsivo mio). Dan sarà anche il nome di Mr Rooney, il marito della protagonista Mrs Maddy Rooney, in *All that fall*, completato – a confermare la gravidanza di questo termine – nel 1956 (e dove ancora una volta la coppia uomo-donna si riassume nella sillaba “da” “ma”).

³²⁷ M. FOUCAULT, *Entretien avec Madeleine Chapsal*, in «La Quinzaine littéraire», 5 (16 maggio 1996), ora in ID., *Dits et écrits*, 2 voll., Gallimard, Paris 2001, I, p. 545.

³²⁸ Cfr. G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 138 pp. 324-32, specie pp. 328-sgg.

libro del filologo francese, ma accogliendone al contempo l'implicazione nella fattispecie più significativa di una «production d'un surplus de texte et de sens»³²⁹. La «varianza» beckettiana convertirebbe l'opera a livello linguistico, pur mantenendone intatta tanto la struttura quanto la sostanza: il testo “di arrivo” (autotradotto e innovativo) è così, per servirsi di una definizione della teoria dei sistemi, *the same is different* rispetto al testo “di partenza” (la prima versione), e in questo pendolarismo inquieto eppure necessario alla creazione beckettiana si ha «a che fare con due “testimoni” di un originale che non c'è (con tanto di varianti adiafore)».

In definitiva, se la coesistenza di due stesure alternative in lingue diverse sottrae una volta per sempre la letteratura alla sua vocazione romantica (cioè identitaria e nazionalistica), è altrettanto vero che, non potendo legittimamente darsi due «originali», e avendo invece a che fare con due testimoni in cui la tradizione del testo parrebbe rimbalzare, in realtà è come se Beckett ci avesse consegnato due «tradimenti», alla lettera, che rimandano a quell'unico originale che non c'è. Il «doppio originale» di Beckett, insomma, trae linfa dalla proficua messa in contraddizione dei due concetti più cari alla filologia positivista: quello dell'«originale fededegno» (che spetterebbe alla stesura nella prima lingua) e quello delle «ultime volontà dell'autore» (che si ritroverebbe piuttosto nella seconda).³³⁰

In una simile fluttuazione vorticosa (che mette in crisi al contempo tanto le convinzioni di una scienza esatta quale appunto la filologia tanto le logiche confinarie su cui gli Stati moderni avevano edificato la loro autolegittimazione egemonica), per definire le due versioni della stessa opera beckettiana, sarebbe forse più opportuno affidarsi all'espressione che Joseph Bedier impiegava per i tre testimoni del *Lai de l'Ombre* di Jean Renart, A E e F, tutti quanti reputati *bons manuscrits* e definiti pertanto «“formes du texte”»³³¹ coerenti e armoniose. In questo modo la virtualità implicita del testo scritto in una lingua errante (che è quella che va da un idioma all'altro per poi ritornare e rimettersi in moto, in uno *strange loop* interminabile) si attiva, producendo il familiare ronzio fibrillante di ogni macchina accesa, un fermento di fremiti che ci attesta l'*in progress* di un *work* consegnato solo apparentemente alla gabbia tipografica ma di fatti sempre *in fieri*: ad ogni esecuzione in potenza e per ogni traduzione in atto. Perché di fatto la lezione che sembrerebbe trarsi da questo problema linguistico è proprio il superamento di un'egemonia linguistica e nazionale.

La provenienza di Beckett da un'isola ai margini del vecchio continente è, evidentemente, un fattore non marginale ai fini della comprensione di questo fenomeno. «Beckett, unlike other Protestant writers (Yeats and Synge being, of course, the most notable examples), did not find any cultural mileage in the mythic history of his country and its possible application to the Ireland of the early twentieth century»³³²: forse si può pensare che lo scrittore irlandese non abbia voluto implicare una «variante “periferica”» come quella gealico-irlandese nella propria opera, scontando semmai gli effetti di quel tipico

³²⁹ B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Seuil, Paris 1989, la cit. a p. 79; cfr. specialmente le pp. 54 e n. 19 (a p. 120, dove Cerquiglini chiarisce che il termine risente delle considerazioni di P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972, p. 507 e *La Lettre et la Voix. De la «littérature» médiévale*, Seuil, Paris 1987, pp. 160-sgg.), 57-64 e 110-sgg. Si veda inoltre l'equilibrata recensione al libro di Cerquiglini di Alberto Varvaro in «Medioevo romanzo», XIV (1989), pp. 474-7.

³³⁰ G. FRASCA, *Prefazione a S. BECKETT, In nessun modo ancora*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2008, pp. XXVIII-XXIX.

³³¹ J. BÉDIER, *La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes* [1928], Champion, Paris 1970: dopo aver sollevato l'importante notazione inerente a quella che si potrebbe definire l'*identità intertemporale di un testo* e che il filologo francese chiamava “*étas*” du texte («[...] il est rare que des philologues, étudiant la tradition manuscrite d'un ouvrage ancien, aient retenu, ou conçu seulement, l'hypothèse de deux ou trois “étas” du texte, tour à tour avoués par l'auteur»), Bedier introduceva, a proposito di Renart, l'importante sintagma: «A lire séparément les trois manuscrits les plus dissemblables du lai, A, E, F, on y reconnaît trois “formes du texte” diversement, mais presque également cohérentes et harmonieuses. Ce sont – peut-on dire – trois éditions, au sens moderne du mot» (p. 68).

³³² D. PATTIE, *Beckett and Obsessional Ireland*, in *A Companion to Samuel Beckett*, edited by S.E. GONTARSKI, Wiley-Blackwell, Oxford 2010, pp. 182-95, qui a p. 185.

«complesso [...] “della frontiera”»³³³ (in un saggio giovanile dedicato alla *Recent Irish Poetry* e pubblicato sul numero di agosto 1934 di «The Bookman» sotto lo pseudonimo di Andrew Belis, Beckett d'altronde ironeggiava sulla mitologia irlandese, «iridescence of themes – Oisín, Cúchulainn, Maeve, Tír-nanóg, the Táin Bó Cuailgne, Yoga, the Crone of Beare – segment after segment of cut-and-dried sanctity and loveliness») ³³⁴. Tanto più che lo stesso Beckett ebbe a dichiarare – per smarcarsi dai numerosi tentativi di interpretare *Godot* in chiave religiosa (salvo poi concludere, per fugare tutti i dubbi in merito, «But not in this case!») – che «Christianity is a mythology with which I am perfectly *familiar*, and so I use it»³³⁵. Ora, è nota la lunga consuetudine, anzi, il vero e proprio amore che legava Beckett tanto alla *Bibbia*, specialmente nella versione di re Giacomo, quanto a un testo fondamentale per la formalizzazione del proprio immaginario quali furono le *Confessiones* di Agostino, lette rilette e trascritte sin dal 1935³³⁶, ma certo suona singolare sentirgli dichiarare la *familiarità* con una religione che, di fatto, non era proprio di *famiglia*. Parrebbe maggiormente in linea con gli intenti di Beckett l'intenzione di attingere a un serbatoio noto, ben più condiviso e geograficamente “centrale” (in ottica dunque ancora una volta europocentrica) quale quello del mito cristiano piuttosto che ricavare elementi di risulta da tradurre nella propria opera “assoluta” da una riserva dall'inequivocabile aroma marginale³³⁷.

Étienne Balibar ha definito «etnicizzazione fittizia» il processo che porta una comunità a stringersi all'interno dei propri confini alla ricerca di denominatori comuni aggreganti all'indomani di un evento che implica obbligatoriamente una forte coesione sociale³³⁸. L'esempio per eccellenza in questo senso è naturalmente la guerra, circostanza privilegiata per ammantare con il lenzuolo del nazionalismo, a detta di George Mosse «l'ideologia più forte dell'età moderna»³³⁹, le atrocità più spregiudicate. Non sembrerà un caso quindi se uno fra i primi documenti ad affermare linguisticamente l'identità europea si attesti nel nono secolo (in un periodo cioè in cui «universalismo, europeismo, feudalismo, nazionalismo [...] ha[nno] avuto una prima rudimentale espressione») nelle pagine di cronista spagnolo che ricorda la vittoria degli «Europeenses» contro gli Arabi nella battaglia di Poitiers del 732, vale a dire nella celebrazione della vittoria del popolo invaso sugli aggressori stranieri³⁴⁰.

³³³ Impiego le categorie offerte da L. MARINELLI, *Fra Oriente europeo e Occidente slavo* cit., rispettivamente pp. 56 e 25.

³³⁴ S. BECKETT, *Recent Irish Poetry*, in ID., *Disjecta* cit., pp. 70-6, a p. 71.

³³⁵ Le citazioni provengono da D. BAIR, *Samuel Beckett. A Biography*, Simon & Schuster, New York 1990, p. 386 (corsivo mio).

³³⁶ Si veda ora S. ROSIGNOLI, *Dreaming through the Confessions: On the Intertextuality of the Augustinian Excerpts in Samuel Beckett's 'Dream' Notebook*, in «Journal of Beckett Studies», 25, 1 (2016), pp. 39-55.

³³⁷ Discorso analogo può essere fatto per l'esclusione dal suo personalissimo canone della pressoché intera Slavia, sostanzialmente assente non tanto dalle sue letture quanto casomai non metabolizzata e tradotta in “funzioni” ad uso della propria opera come lo sono stati gli altri capisaldi dei canoni nazionali dell'Europa centrale (quali per esempio Dante, Cervantes, Shakespeare, Proust, Joyce). Occorre «sottolineare che l'identificazione dell'Europa *tout court* con il solo Occidente romanzo-germanico (i cui prodromi, secondo Chabod, si avvertono già nell'età di Carlo Magno il quale è “rex pater Europae” nel senso dell'*ecclesia romana* e della *Christianitas* occidentale) viene però definitivamente segnata dalla caduta di Costantinopoli (1453), proprio nei decenni in cui per l'Occidente si apre l'età moderna» (L. MARINELLI, *Fra Oriente europeo e Occidente Slavo* cit., p. 24; si ricordi inoltre la precisazione secondo cui «sia sempre relativo l'uso di categorie e denominazioni geo-culturali come Slavia o Romania e simili, laddove le interferenze, le sovrapposizioni, i contatti, le situazioni confinarie (minoritarie o maggioritarie, a seconda della parte da cui si guarda) d'interlingua e intercultura, la felice non omogeneità delle tradizioni e dei corpi culturali, fanno sì che l'uso più corretto di tali categorie e denominazioni sia quello statistico-tipologico, e non di certo la loro assolutizzazione», p. 12).

³³⁸ Cfr. perlomeno É. BALIBAR, *Cittadinanza*, trad. it. F. Grillenzoni, Bollati Boringhieri, Torino 2012.

³³⁹ G.L. MOSSE, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità* [1982], trad. it. A. Zorzi, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 1.

³⁴⁰ R. LOPEZ, *La nascita dell'Europa. Secoli V-XIV*, Einaudi, Torino 1966, cit. dalle pp. 102 e 104. Dieci secoli dopo sarà ancora la vicenda della crisi bellica (con il portato di orrore che, nel Novecento, complicherà la gestione di un simile trauma) a configurarsi come l'occasione per percepire più nitidamente un senso di unità europea; in un convegno tenutosi nel 1989 a Parigi dedicato alla figura di Tadeusz Kantor, alla domanda «si sente europeo», Peter Brook (regista peraltro molto vicino a Beckett) rispose affermativamente ricordando l'esperienza del drammaturgo polacco: «perché pensavo a Kantor, mi ricordavo i suoi spettacoli e capivo in modo molto diretto cosa vuol dire sentirsi europei, poiché *quest'opera, totalmente personale, esprime la sofferenza del nostro continente in un momento, un lungo momento della sua storia*» (P. BROOK, *Le pouvoir de l'artisan*, in T. KANTOR,

Tali processi di «etnicizzazione fittizia» finiscono inevitabilmente per tradursi da atti linguistici a pratiche giuridiche. Di recente, ricordando «la provocazione di Dieter Grimm, che si chiedeva “Braucht Europa eine Verfassung?” Ha bisogno l’Europa di una Costituzione?»³⁴¹, Eligio Resta ha spiegato come «darsi una costituzione è molto più del semplice “darsi una regola”. La differenza non è ovviamente soltanto simbolica, tanto che nel linguaggio della tradizione filosofica un processo costituente viene definito come il risultato di un meccanismo di *autocomprensione normativa*. Col termine “autocomprensione” [...] si vuole sottolineare come il sistema normativo imperniato sulla legge fondamentale coinvolga un aspetto di riflessività che sancisce *riconoscimento* di un’appartenenza e *scelta* di condivisione di uno spazio comune ad altri»³⁴². Non sarà dunque del tutto infondata la domanda che si è posto Gerard Delanty: «gli europei esistono soltanto come immagini allo specchio?»³⁴³.

Una delle opere dove maggiormente affiora la “prossimità distante” fra Beckett e la sua patria rifiutata è il radiodramma *All That Fall*, caratterizzato da una patina linguistica dal sentore fortemente irlandese (al punto da far dire allo stesso autore che è «plausible only in terms of the Irish scene») ³⁴⁴. In quest’opera, sin da subito, la protagonista, Mrs Rooney, parla chiaramente sostenendo che al suo orecchio (come dunque al nostro) ³⁴⁵ qualcosa della sua parlata continua a stonare; non tanto la voce quanto, semmai, le parole: «Do you find anything... bizarre about my way of speaking?» aveva infatti domandato all’inizio dell’opera a Christy, il carrettiere; «I do not mean the voice. [Pause.] No, I mean the words. [Pause. *More to herself.*] I use none but the simplest words, I hope, and yet I sometimes find my way of speaking very... bizarre» ³⁴⁶. L’intera opera si gioca sul dissidio fra l’impossibilità di lasciare dalla propria patria e la simultanea incapacità di rimanerci: «It is suicide to be abroad. But what is it to be at home, Mr Tyler, what is it to be at home? A lingering dissolution» ³⁴⁷. Verso la conclusione del testo, si trova specularmente rifratta la prosecuzione della conversazione iniziale, ma stavolta introdotta da Mr Rooney, suo marito (che, cieco, si direbbe abbia un buon udito):

L’artiste à la fin du XX siècle, Actes sud-Papiers, 1990, citato da R. PALAZZI, *Kantor. La materia e l’anima*, Titivillus, Corazzano 2010, p. 15, corsivo mio).

³⁴¹ «La sua risposta era no, perché le costituzioni nascono da un *ethnos* comune, quindi dovremmo aspettare il tempo dell’*ethnos* comune per avere una Costituzione. In maniera giacobina il tempo del *demos* riduce ed esclude l’*ethnos*. Costruisce lo spazio politico grazie a un accordo, infondato, con lo sguardo rivolto al futuro, di *convenants* che decidono di condividere regole indipendentemente dalle loro storie e dai loro passati, liberi dall’ossessione dell’identità, che è cosa profondamente diversa dal rifiuto dell’identità» (E. RESTA, *Diritto vivente* cit., p. 111).

³⁴² E. RESTA, *Demos, ethos. Sull’identità dell’Europa*, in *Una costituzione senza Stato. Ricerca della Fondazione Lelio e Lisli Basso - Issoco*, a cura di G. BONACCHI, il Mulino, Bologna 2001, pp. 167-91, a p. 167 (corsivi nel testo).

³⁴³ G. DELANTY, *L’identità europea come costruzione sociale*, in *Identità culturale europea. Idee, sentimenti, relazioni*, a cura di L. PASSERINI, La Nuova Italia, Firenze 1998, a p. 50.

³⁴⁴ *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, edited by G. CRAIG, M.D. FEHSENFELD, D. GUNN AND L.M. OVERBECK, Cambridge University Press, Cambridge 2014, lettera del 18 agosto 1957, p. 62. «“Whenever he makes the test of a new medium, Beckett always seems to take a few steps backward [toward naturalism]”, wrote John Spurling in 1972. At first it may seem strange to apply to radio a concept so bound up with stage pictorialism as naturalism, but anyone comparing *All that fall* with the radio plays that followed it would understand at once what was meant. Unlike the later plays, *All that fall* could be seen as a quaint aural picture of provincial Ireland around the turn of the century. To see it exclusively that way would be superficial, of course, but Beckett’s free use of Irishisms (the play marks his return to English after a decade of writing in French) and the considerable trouble he took over details of local atmosphere cannot be ignored» (J. KALB, *The mediated Quixote: the radio and television plays, and Film*, in *The Cambridge Companion to Beckett*, edited by J. PILLING, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp.124-44, p. 126; che cita J. FLETCHER AND J. SPURLING, *Beckett the playwright*, revisited edition, Hill and Wang, New York 1985, p. 44).

³⁴⁵ Perché d’altronde è sintomatico che quest’autoauscultazione e la relativa richiesta di aiuto di Mrs Rooney in merito a una questione sulla lingua (la propria, certo, ma inevitabilmente, in un modo o nell’altro, anche quella dell’autore che l’ha evocata) compaia proprio nella prima opera di Beckett pensata (se non esclusivamente) anzitutto per l’udito del suo pubblico (ovvero il radiodramma *All That Fall*) diretto evidentemente a degli ascoltatori.

³⁴⁶ S. BECKETT, *All that fall* cit., p. 173.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 175.

MR ROONEY: [...] Do you know, Maddy, sometimes one would think you were struggling with a dead language.

MRS ROONEY: Yes indeed, Dan, I know full well what you mean, I often have that feeling, it is unspeakably excruciating.

MR ROONEY: I confess I have it sometimes myself, when I happen to overhear what I am saying.

MRS ROONEY: Well, you know, it will be dead in time, just like our own poor dear Gaelic, there is that to be said.³⁴⁸

Il paese mai nominato, evidente proprio in virtù della «dead language» parlata da Mrs Rooney, è al centro delle sue invettive («What kind of country is this where a woman can't weep her heart out on the highways and byways without being tormented by retired bill-brokers!»), che si estendono però rapidamente a tutta la superficie terrestre («Christ what a planet!»)³⁴⁹ quasi ad ampliare l'esperienza individuale e nazionale ad una prospettiva sovraindividuale e terrestre. Lo sguardo di speranza, come sintetizzerà Mr Rooney, è sempre rivolto verso un altrove («I dream of other roads, in other lands. Of another home, another – [*He hesitates*] – another home»)³⁵⁰, in una prospettiva che travalica i confini e le frontiere. «A squabble over national identity would have been most offensive to Beckett to whom national boundaries, geographical and cultural, have always been a tiresome and at times threatening encumbrance. So, though Beckett was Irish in origins, in manners and at time in thought we must allow that he belongs to no nations, neither to France nor to Ireland; if any claim has any validity, it is that he represents in outlook the true European, but even this tidy categorisation is excessively constraining. Beckett is of the world»³⁵¹

3.4 La lingua della tradizione: l'arca di salvezza di Ezra Pound

«Beato te che delle nostre marche»,
seguitò colei che pria m'inchiese,
«per morir meglio esperienza imbarche»

Dante, Pg XXVI 73-5

I *Cantos*, l'immane libro di Ezra Pound che ripensa nel corso del XX secolo la funzione e l'alto valore della tradizione sul quale l'intera cultura europea si è fondata, è inaugurato, come non poteva essere altrimenti un'opera poetica di respiro universale che non soffre vincoli geografici o cronologici (muovendosi anzi freneticamente lungo gli assi diacronici e diatopici nel continuo traguadare i labili confini delle letterature, quelle nazionali come quelle del passato), con l'evocazione emblematica dell'eroe fondativo dell'epica, Ulisse – in un «rifacimento della prima parte dell'XI libro dell'*Odissea*, la *nekuia*», rappresentato però nelle sue vesti più acconce a farlo figurare quale emblema della contemporaneità, e dunque, spiega Mary de Rachewiltz, sin dall'*incipit* del primo canto «viene ricercato qui il grande viaggio agli inferi, non direttamente da Omero, bensì dalla versione rinascimentale in latino di Andrea Divo da Capodistria»; insomma, un Ulisse catabatico³⁵². Intrapreso programmaticamente il viaggio testuale con l'atto simbolico dello sbarco dalla nave del protagonista dell'*Odissea* («And then went down to the ship» è difatti il primo verso dell'opera)³⁵³, che segnala in questo modo l'inizio di un nuovo e personalissimo

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 194.

³⁴⁹ *Ibidem*, pp. 176 e 183.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 192.

³⁵¹ E. O'BRIEN, *The Beckett Century*, Black Cat Press, Dublin 1986, p. 13.

³⁵² Cfr. E. POUND, *I Cantos* cit., p. 1505.

³⁵³ E. POUND, *I Cantos* cit., I, p. 4.

cammino, il grande poema, dopo aver attraversato la Storia umana (raggiungendo, con il presente, uno dei picchi massimi di sgomento all'altezza dei *Pisan Cantos*), realizza quella perfetta saldatura fra l'*epos* omerico (nel quale si dispiega un'esistenza nautica nel piano della dimensione orizzontale e marittima) con l'altro *phare* decisivo della letteratura mondiale di ogni tempo, stavolta però tutto aereo e ultraterreno nella sua slanciata verticalità quale fu la *Commedia* di Dante.

L'esperienza babelica, oltranzista e forsennata, ambiziosissima dei *Cantos* di Pound – libro *monstrum*, per conformazione e linguaggio, nel Novecento, se ce n'è uno³⁵⁴ – testimonia un tentativo di superamento della «più indispensabile, la più salda, la più avvolgente delle *istituzioni*: la propria lingua materna»³⁵⁵. Invasa come viene nell'opera dai *fragments* della memoria del poeta e impiegati dal *miglior fabbro* non tanto o solo per «puntellare le *sue* rovine» (secondo la nota formulazione eliotiana che d'altronde si trova all'inizio dell'opera, come incipit dell'ottavo canto, «These fragments you have shelved (shored)», e alla sua chiusura, nel canto centodecimo, «From time's wreckage shored, / these fragments shored against ruin»)³⁵⁶ quanto semmai per situarli come fondamento indispensabile per la rifondazione di un'idea della tradizione e del tempo antico da consegnare al presente («Nella *Waste Land*, e un poco nel c[anto] 7, i frammenti sono sentiti come residui d'un processo entropico irreversibile [...]. Pound li vuole usare invece come punto di partenza per ricostruire un'immagine utilizzabile del passato, che sfugga all'annoso conflitto fra storia ed epica»)³⁵⁷, la lingua di Pound viene sommersa e si disperde nei connotati dalla commistione con altri, diversissimi, idiomi, per inventare infine una *lingua della tradizione*, che si carichi «della vertigine del passato, dei megasecoli»³⁵⁸ della storia culturale del pianeta e necessaria per salvare dal diluvio sempre più imminente gli ultimi disgiunti e scomposti lacerti superstiti di un'umanità in rovina. «*The Cantos* as a whole is indeed an epic of translation, with its multilingual, intertextual web of cultures and epochs, existing simultaneously in various modes of translation [...]. In *The Cantos* Pound translated or quoted from no less than fifteen foreign languages»³⁵⁹. Si tratta, insomma, di una lingua planetaria: un esperanto culturale che si erge come la lingua della storia della civiltà umana. Furio Brugnolo ha chiarito efficacemente – per quanto riguarda l'italiano di Pound, in particolare dei canti LXXII e LXXIII, dove «l'uso esclusivo dell'italiano, in questo preciso punto del poema» è «uno scarto che è quasi un intervallo onirico»³⁶⁰ –, attraverso l'attenta distinzione fra «uso *organico*» («esemplificato dai canti 72 e 73») e «uso *disorganico* dell'italiano»³⁶¹ (distinzione che forse si potrebbe estendere con cautela a tutte le “lingue” di Pound, e dunque riguardare per rovescio il suo arcilinguaggio), quanto sia in atto un'«assimilazione sistematica e profonda di uno *stile* dantesco [...] tanto più che non si tratta mai di una generica mimesi centonistica e citazionale, ma di revivescenza attualizzante»³⁶².

³⁵⁴ La cui incomprendibilità era in qualche modo prevista dall'autore; come scrisse Pound a un suo lettore: «skip anything you don't understand and go on till you pick it up again», «All tosh about *foreign languages* making it difficult. The quotes are alle either explained at once by repeat or they are definitely of the things indicated» (*Selected Letters of Ezra Pound*, edited by D.D. PAIGE, New Directions, New York 1971, pp. 250-1, corsivi nel testo; citate da M. XIE, *Pound as translator*, in *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, edited by I.B. NADEL, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 204-23, p. 217).

³⁵⁵ A. CORTELLESA, *Per una parola liminare. Alcune direzioni di operatività nell'ultimo quarto di secolo*, in *Verso l'inizio. Percorsi della Ricerca poetica oltre il Novecento*, a cura di A. CORTELLESA, F. ERMINI, G. FERRI, premessa di E. Sanguineti, Anterem, Verona 2000, pp. 239-85, p. 263.

³⁵⁶ E. POUND, *I Cantos* cit., VIII, p. 54 e CX, p. 1456.

³⁵⁷ M. BACIGALUPO, *L'ultimo Pound* cit., p. 45.

³⁵⁸ A. ZANZOTTO, [Nota ai testi], in ID., *Le poesie e prose scelte* cit., p. 542.

³⁵⁹ M. XIE, *Pound as translator* cit., p. 217.

³⁶⁰ F. BRUGNOLO, *Letteratura italiana "fuori d'Italia". Fra eteroglossia, plurilinguismo e autotraduzione: alcuni casi esemplari del Novecento*, in *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno di Roma 7-10 ottobre 2002, Salerno, Roma 2003, pp. 223-84, qui a p. 240.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 231.

³⁶² *Ibidem*, p. 236; cfr. anche p. 238 (il «dantismo poundiano [...] non è mai mera emulazione epigonica o reminiscenza erudita e decorativa ma sempre trasposizione creativa, agonistica e, appunto, attualizzante»). E si vedano ancora le pagine conclusive, indispensabili per la comprensione dell'«italiano di Pound» (pp. 240-1).

Vale anche per Pound quanto puntualizzato da Andrea Cortellessa a proposito dei «cas[i]» poetici di «deriv[e] eteroglott[e]»: «l'adesione a una lingua diversa da quella materna ha anche i connotati di un'adesione *culturale* a un repertorio d'elezione»³⁶³; ma con una precisazione: il poeta americano rimase indissolubilmente allacciato alla propria lingua materna, e su questa decise d'impiantarvi le molteplici espressioni della cultura mondiale, estendendo il proprio «repertorio d'elezione» al canone del sapere planetario, veicolato dai più variegati codici linguistici, in quella che parrebbe una «reviviscenza attualizzante»: dal greco e dal latino al provenzale, dall'italiano e dal francese fino agli ideogrammi cinesi³⁶⁴ e al linguaggio musicale, senza tralasciare alcuna *forma* grafico-linguistica; e tutto ciò per trasportare riplasmandolo questo materiale magmatico e irriducibile nella sua arca di salvezza, in attesa che l'imminente alluvione che doveva spazzar via l'umanità e con essa ogni forma di cultura cessasse, per essere quindi pronto a ripopolare il pianeta con una nuova, vecchissima lingua. «Pound clearly recognized the temporal gaps between the different layers of language and epoch, between the translator and the translated, and that the only way to bridge these gaps was to create a kind of overlaying *lingua franca* by juxtaposing the various idioms and making them interact»³⁶⁵.

Eppure l'esperienza multilinguista di Pound lo porta, in quell'ircocervo babelico di idiomi, alla presa di coscienza che «It can't be all in one language»³⁶⁶. L'impresa eraclea tentata dal poeta americano di tenere insieme universi culturali distanti nel tempo e nello spazio per saldarli infine in un'opera letteralmente apocalittica, intesa cioè a rivelare un'inedita visione della storia attraverso la poesia, è destinata inevitabilmente al fallimento. Massimo Bacigalupo ha intuito con acume la progressiva inclinazione dell'ultima stagione dei *Cantos*, emblematicamente successiva alla svolta dei *Pisani* (1945), che hanno imposto un cambio di passo e un ingresso del uomo-Pound in scena³⁶⁷ e definita a partire dalla sezione *Rock-Drill* (1946-1955), orientata al ridimensionamento delle dimensioni delle citazioni giustapposte, «shrinking to small bits of mosaic»³⁶⁸ i *fragments* affastellati. Da qui, appropinquandosi sempre più alle vette celesti del *Paradiso* dantesco, ambiziosamente fissato quale meta terminale del viaggio («I have tried to write Paradise»)³⁶⁹, e che però non è inteso tanto quale regno ultraterreno quanto semmai come il conseguimento di un pensiero poetante capace di rappresentare gli *stati mentali* («“From CXV” shows Pound's revived power to mime the twisting stages of thought and feeling, and speaks of the

³⁶³ A. CORTELLESA, *Per una parola liminare* cit., qui la n. 136 a p. 263.

³⁶⁴ Cfr. F. SABATINI, «It can't be all in one language»: Poetry and «Verbivocovisual» Language in Joyce and Pound, in «RiLUnE», VIII (2008), pp. 97-114, che intravede un nesso fra il fabbro dei *Cantos* e l'artefice del *Finnegans Wake*: «in Pound's ideogrammatic technique, which derives from Chinese pictorial poetry, and in Joyce's etymological method, which points at those micro-units of language (both phonetic and graphic) that contain the whole of history and humanity. The fragmentary language of Joyce, similarly to the one of Pound, considers the metonymic elements of language that are mostly charged with etymological history and, by combining them in innovative constructs, it aims at recreating, both synchronically and diachronically, the whole history of mankind» (pp. 102-3; anche se tenderei a non accordare per intero agli ideogrammi cinesi, come propone in seguito Sabatini, l'assoluto valore concettuale-fondativo nella poetica “per frammenti” di Pound).

³⁶⁵ M. XIE, *Pound as translator* cit., a p. 217.

³⁶⁶ E. POUND, *Cantos* cit., LXXXVI, p. 1094.

³⁶⁷ «The *Pisan Cantos* do indeed continue what we can call Pound's Enlightenment project, based as it is on the belief that the proper education can bring the alert reader to an understanding of basic economic and political truths the poet has already grasped. But the public and personal events have called into question the efficacy of rational thought and pedagogical commitment, and in these poems he situates himself squarely at the center of the project. No longer can he remain mainly behind the scenes, providing the reader with historical insights; we must see the poet, this poet now turning sixty, with a name and a personal past and above all a unique and highly dramatic predicament, as he struggles to continue his poem. In bringing the personal dimension in *The Cantos* so dramatically, these poems constitute a radical shift» (S. SICARI, *Pound after Pisa: 1945-1972*, in *Ezra Pound in Context*, edited by I.B. NADEL, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 457-67, a p. 458).

³⁶⁸ M. BACIGALUPPO, *The Formed Trace: The Later Poetry of Ezra Pound*, Columbia University Press, New York 1980, pp. 232.

³⁶⁹ E. POUND, *Cantos* cit., *Notes for CXVII et seq.*, p. 1492.

difficult and painful development of *Drafts & Fragments* as a whole»³⁷⁰, il poeta attraversa i *Thrones* (1955-1959), nei quali «Pound assembles a palimpsest of legal codes from the breadth and depth of human civilization»³⁷¹, fino a quando, trapiantata la cornice del mondo sublunare, si giunge alla fase terminale dei *Drafts & Fragments* (1958-1972), un blocco di ventuno canti più o meno completi che sviluppando individualmente plessi concettuali («Each group of Cantos [...] has its special plane of attention [...]. For there is nothing elsewhere in the poem to match the concern of this last full block Pound completed for individual terms, precisions, distinctions, correlations»)³⁷² modulano accordandosi un tema musicale affine («More and more a web of silent rhythms held Ezra Pound's ear, as though he was no longer noticing the voices around him. He told a friend that the *Cantos* would end with everything caught up into music»)³⁷³. In questa sezione, nella risoluta «determination to celebrate light amid the gathering darkness»³⁷⁴ i canti, per l'ablazione dovuta all'attrito dell'atmosfera provocato dal velocizzarsi dell'ascesa antigravitazionale, si faranno via via brandelli sempre più scomposti e disarticolati.

Nella dissoluzione dei canti terminali dei *Cantos*, che, trapiantata la «pietra miliare»³⁷⁵ del centesimo dantesco, si sfaldano nel balbettio degli ultimi versi dell'opera, ad un passo dalla «caduta del testo», in un naufragio pulviscolare, sbriciolati e dissolti nell'abbaglio di una rinnovata afasia paradantesca, fogli sparsi di appunti come foglie della Sibilla sparse al vento, l'attenzione di Pound si volge in conclusione alla dimensione aerea, luminosa ma anche volatile e leggera che si raccoglie intorno alla visione celeste, in perfetta opposizione al piano orizzontale dispiegato in apertura mediante i richiami omerici. È ora lo slancio ascensivo e verticale che disperde le risorse fisiche e linguistiche del poeta.

3.5 Rimpatriarsi: la casa sonora di Amelia Rosselli

*Cerco un paese
innocente*
Giuseppe Ungaretti

«Nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione / fallace. Giunta in America fra i ricchi campi dei possidenti / e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro. / Scappata dall'Inghilterra paese di sofisticati. Speranzosa / dell'Ovest ove niente per ora cresce»³⁷⁶, Amelia Rosselli (con movimento opposto a quello di Pound, scappando dal vecchio per giungere al nuovo continente) non fu un'apolide, tantomeno una cosmopolita; e la sua esperienza non è neppure rubricabile propriamente fra quelle delle scrittrici migranti – seppure ha migrato, in vita –. *Rifugiata*, semmai, ma senza scampo.

Non sono apolide. Sono di padre italiano e se sono nata a Parigi è semplicemente perché lui era fuggito con Emilio Lussu e Fausto Nitti dal confino a Lipari a cui era stato condannato per aver fatto scappare Turati. Mia madre lo aiutò a fuggire e quindi lo raggiunse a Parigi [...]. La Seconda guerra mondiale scacciò poi la mia famiglia (mia madre

³⁷⁰ R. BUSH, *Late Cantos LXXII-CXVII*, in *The Cambridge Companion to Ezra Pound* cit., pp. 109-38, a p. 129. A proposito degli «states of mind» si veda E. POUND, *Lo spirito romanzo* [1910], in ID., *Opere scelte*, a cura di M. de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1970, pp. 745-896, a p. 814, ora in ID., *Dante*, a cura di C. Bologna e L. Fabiani, Marsilio, Venezia 2015, pp. 36-7.

³⁷¹ R. BUSH, *Late Cantos LXXII-CXVII* cit., p. 122.

³⁷² H. KENNER, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1971, p. 532.

³⁷³ *Ibidem*, p. 544.

³⁷⁴ R. BUSH, *Late Cantos LXXII-CXVII* cit., p. 128.

³⁷⁵ M. BACIGALUPO, *L'ultimo Pound* cit., p. 525.

³⁷⁶ Le citazioni dei testi rosselliani provengono da A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, saggio introduttivo di E. Tandello, Mondadori, Milano 2012: *Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita!*, p. 46.

con me e i miei due fratelli ancora bambini o appena ragazzi) dalla Francia. Aver imparato l'inglese, quindi, oltre al francese, è dovuto alla guerra, perché allora andammo in Inghilterra e da lì fuggimmo poi via Canada verso gli Stati Uniti [...]. La definizione di cosmopolita risale a un saggio di Pasolini che accompagnava le mie prime pubblicazioni sul «Menabò» (1963), ma io rifiuto per noi quest'appellativo: siamo figli della seconda guerra mondiale [...]. *Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati*³⁷⁷.

Nei versi citati in apertura l'autrice svelava l'orizzonte topografico nel quale si mosse dalla nascita parigina (28 marzo 1930), nel corso degli anni, fino ad un momento imprecisato del suo *per ora* (più di trent'anni prima del suicidio, avvenuto l'11 febbraio 1996), quello di un presente dinamizzato mediante l'invocazione d'una *speranza* che si invertisse in un ulteriore passo in avanti – confinando però, in questo modo, il suo orizzonte all'interno di una sola delle dimensioni esperite nella perenne erranza che contraddistinse determinandola la sua esistenza e che fu di fatto geografica, linguistica e mentale. Un punto di vista efficace per leggere Amelia Rosselli può essere offerto da un aforisma di Paul Celan³⁷⁸, poeta che, come lei, condivise nella condizione di orfano errante il carattere più sanguinoso del XX secolo. Quest'aforisma, datato 1958, distillato nella forma adamantina e fulgida del *microlite*, insiste sul problema radicale che si pone ogni scrittore esule, migrante o vagabondo, in viaggio, espatriato oppure rifugiato: quello della lingua. «Parlare, infatti, parlare come la propria madre, significa abitare, anche dove non c'è tenda» (*Denn Sprechen, wie seine Mutter sprechen, heißt Wohnen, auch da, wo's keine Zelte gibt*)³⁷⁹. Per Amelia Rosselli, *figlia della guerra*, fu anzitutto la lingua del padre, Carlo (antifascista assassinato in Spagna insieme al fratello Nello) quella dove abitare, e poi quella della madre, dell'amico fraterno Rocco Scotellaro, della nonna, la lingua dei morti, insomma³⁸⁰; e poi quella dei paesi dell'infanzia e dell'adolescenza, lingua degli anni di guerra³⁸¹: lingue da ricercare e integrare, per ricostruire una patria elettiva sconosciuta e in frantumi³⁸².

L'erranza imposta dalla guerra fece entrare in contatto Rosselli con tre universi linguistici differenti (italiano inglese e francese). «È proprio il rapporto di Amelia *fu Carlo* (*fu Marion*) con il linguaggio e con le lingue a fornire a questa poesia fondamentale permanentemente scosse da sismi. Amelia non era perfettamente trilingue, e la sua non era una canonica diglossia. Come lei stessa aveva ammesso, “tutte le migrazioni cui sono stata costretta hanno prodotto una dissociazione linguistica e di permanente

³⁷⁷ A. ROSSELLI, «Ma la logica è il cibo degli artisti», intervista di P. ZACOMETTI, «Il Giorno di Napoli» (12 maggio 1990), citata in F. CAPUTO, «Cercare la parola che esprima gli altri», introduzione a A. ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 9-24, a p. 9, e ripresa (con lievi variazioni) in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*, Conversazioni e interviste 1964-1995, a cura di M. Venturini e S. De March, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 116-9, qui alle pp. 116-7 (corsivo mio).

³⁷⁸ Fra i primi a fare il nome di Celan a proposito della Rosselli fu A. ZANZOTTO, *Amelia Rosselli: Documento* [1976], in ID., *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villata, 2 voll., Mondadori, Milano 2001, II, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, pp. 127-9, p. 127, ma si veda anche A. BALDACCI, *Fra tragico e assurdo: Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Cassino 2006.

³⁷⁹ P. CELAN, *Microliti* cit., p. 65 (il testo originale a p. 64). Il poeta, per Celan, «abita nelle sue parole», *der Dichter wohnt in seinen Worten* (p. 73 e 72).

³⁸⁰ Per la poetessa, «la morte della nonna [omonima], Amelia Rosselli, avvenuta nel 1954, sembra costituire il detonatore dell'ispirazione e nello stesso tempo il primo anello del ricordo di una lunga catena di lutti: la perdita del padre (1937) e della madre (1949), la lontananza e assenza dei fratelli, il naufragio della relazione con Tobino si intrecciano con la lancinante invocazione della figura di Rocco Scotellaro, amico della Rosselli scomparso prematuramente nel 1953» (D. LA PENNA, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma 2013, p. 99).

³⁸¹ A. ROSSELLI, *Ho fatto la poeta* [1993], in EAD., *È vostra la vita che ho perso* cit., pp. 335-6: «ho avuto un grande amore per l'Italia al mio ritorno; mi è mancata l'Italia in America [...], evidentemente non ho scelto la lingua, ho scelto la nazione, il paese geograficamente... la landa, come dire. Ho scelto il luogo, secondariamente ho scelto la lingua» (pp. 335-6).

³⁸² Per il «dramma biografico», «sinedocche d'un dramma di colossali proporzioni», di una *figlia della guerra* cfr. A. CORTELLESA, *Una vita esposta*, in *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, a cura di ID., Le Lettere, Firenze 2007, pp. V-XII, specie pp. XI-XII, da cui si cita (dacché «sempre più ci si convince che non si possa capire la straordinaria e tragica traiettoria umana e artistica di Amelia Rosselli se si prescinde da questa terribile eredità», p. VI), come pure ID., *Amelia Rosselli. La figlia della guerra*, in «Poesia», maggio 2006, XIX, 205, pp. 44-6).

inconsistenza. La lingua riflette tale situazione»³⁸³. L'opera in cui maggiormente si riflette questa «dissociazione linguistica» è *Variazioni belliche*, «o il teatro del lutto [...] l'allestimento tragico di una personalissima stagione all'inferno – un inferno che non conosce confini con il mondo dei vivi, che vi irrompe, che lo invade, lasciandovi le proprie tracce nefande, il proprio eccesso di orrore e di morte»³⁸⁴. Qui, ha spiegato Daniela La Penna, «le nozioni di confine e di frontiera» divengono «i punti cardine dell'elaborazione della dimensione topologica [...] e determinano lo spazio in cui l'io lirico si disloca e dispone i documenti del proprio sviluppo passionale»³⁸⁵; inoltre «la progressione narrativa in *Variazioni belliche* si risolve non in un sostenuto racconto ma piuttosto in un'ostensione sintagmatica», dove «la voce lirica “risolve” le tensioni ereditate dal passato plurilingue in “documento” della propria evoluzione stilistica ed esplora nuovi percorsi espressivi, imposti da una lettura *sui generis* della tradizione lirica italiana e modernista europea, coniugandoli in un ambiente testuale che enfatizza la loro paradossale contraddittoria coesistenza»³⁸⁶. Inizia a chiarirsi in questo modo quello che Silvia De March ha definito il «trilinguismo, o meglio l'orfanità della lingua madre»³⁸⁷ di Amelia Rosselli.

Si sa come la poetessa rifiutò categoricamente il lapsus individuato da Pasolini nel 1963 quale cifra stilistica della sua opera, come pure, si è visto, l'altra caratteristica individuata dallo scrittore che la tenne a battesimo: la sua condizione di cosmopolita³⁸⁸; eppure Pasolini tratteggiò con straordinaria precisione i confini linguistici nei quali si muoveva la sua eccezionale esperienza poetica: «La Rosselli pesta la propria lingua [...] non con la violenza di un'altra lingua rivale [...] ma con la violenza di quella stessa lingua alienata da sé attraverso un processo di disintegrazione [...] che, in realtà, la ripresenta abnorme sì, ma identica a se stessa» (*the same is different*, insomma)³⁸⁹. L'idioletto rosselliano difatti sembrerebbe dominato da quell'ambizione a «riconquistare la propria (o, comunque, una propria) lingua come una lingua straniera»³⁹⁰ di cui ha parlato Giovanni Giudici o, semmai, da quello che si potrebbe definire altrimenti come un inesauribile irredentismo geolinguistico che, nel corso tormentato della sua «storiografia inconscia»³⁹¹, tenta di incorporare riappropriandosene quegli spazi attraversati dall'autrice nel corso delle sue peregrinazioni giovanili – nata esule e vissuta in fuga dalla guerra – mediante una spirale centripeta che attraesse riassemblandoli gli *sparsa fragmenta* di idiomi e tradizioni incontrati negli anni di erranza. Non si tratta dei *fragments* con i quali «puntellare» le proprie «rovine» della vulgata eliot-poundiana (che fu meditata, criticata e mai assorbita passivamente dalla poetessa), ma, più propriamente, di quelle lingue fisicamente esperite e poi filtrate nel suo idioma poetico, che si fece pertanto spazio abitativo riconciliante.

Il centro geometrico ed esistenziale di Amelia Rosselli, disorbitata ancor prima di venire al mondo e dirottata per i primi vent'anni della sua vita in periferie sempre più estreme per conoscere poi un graduale riavvicinamento alla sua patria putativa, fino all'insediamento stabile (ma mai definitivo), fu

³⁸³ E. TANDELLO, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma 2007, p. 18 (la citazione della Rosselli proviene «da un'annotazione inedita depositata presso il Fondo manoscritti dell'Università di Pavia», *ibidem*, n. 4 p. 18).

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 29.

³⁸⁵ D. LA PENNA, «La promessa d'un semplice linguaggio» cit., pp. 41-2.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 32.

³⁸⁷ S. DE MARCH, *L'eloquenza della fisicità*, in A. ROSSELLI, *È vostra la lingua che ho perso* cit., pp. 361-6, qui a p. 364; A. BALDACCI, *Fra tragico e assurdo* cit., p. 180, la definisce «pronuncia orfana». Ha scritto Francesco Carboognin che nelle *Variazioni belliche* emerge «una attitudine [...] all'allestimento di situazioni testuali segnate dall'ibridazione e dal contrasto dei materiali linguistici, connessa a una matrice biografica ma sperimentalmente coltivata» (dalle *Notizie sui testi* quello su *Variazioni belliche*, a cura di F. CARBOGNIN, in A. ROSSELLI, *Opera poetica* cit., pp. 1269-310, qui a p. 1302).

³⁸⁸ P.P. PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli* [1963], in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, II, pp. 2416-9.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ G. GIUDICI, *Per Amelia: l'ora infinita*, prefazione a A. ROSSELLI, *Le poesie*, a cura di E. Tandelio Garzanti, Milano 1997, pp. V-XIII, a p. X.

³⁹¹ Cita la definizione di Adorno in merito all'esperienza di Amelia Rosselli A. CORTELLESA, *Introduzione: la lingua minore*, in ID., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, pp. XXI-LII, qui a p. XLVII.

l'Italia, conosciuta transfuga attraverso la voce della nonna che (come accadrà per un altro grande poeta di quella generazione, ma iperterritorializzato, quale Zanzotto)³⁹² si fece mediatrice acustica d'un'iniziazione contagiosa, tutta auricolare e che pure s'infiltrò nell'intimo dell'identità della poetessa, fino a spingerla a cercare, nel suo *in progress* poetologico che a ogni raccolta riprendeva ad infiammarla, quella «compresa favella che fa sì che l'amore resta»³⁹³.

La poesia della Rosselli compie così un viaggio a ritroso lungo una cartografia sentimentale segnata dai lutti, attuando un movimento di rivendicazione di luoghi che la porta ad individuare una patria putativa – seppure virtuale – nella lingua ricercata, modellata e infine adottata come luogo d'appartenenza, spazio vitale, anzi, familiare nel quale esistere esprimendosi³⁹⁴; la riuscita di questa impresa è (letteralmente) l'invenzione di un idioma che sconta il fio d'una «pronuncia abnorme»³⁹⁵ e personalissima, frutto di «una situazione tranquillamente blasfema nei riguardi della “comunicatività”, non solo nella sua accezione più corriva»³⁹⁶, che ha reso la *lingua* di Amelia Rosselli (anzitutto quella delle sue memorabili letture pubbliche) uno degli esiti più singolari e straordinari della poesia italiana del Novecento.

Neppure la «noce protettiva»³⁹⁷ della sua Roma riuscì a resistere alle infiltrazioni di quel male che minò sempre più irrimediabilmente la sua salute psichica («mentre nel male», ha scritto dolorosamente «il vivere / si fa complesso»)³⁹⁸; infranta la labile barriera, lasciò trapelare il Tremendo a cui la Rosselli si fece sempre più prossima. Una «vicinanza al Tremendo» che fu alimentata dai suoi sconfinamenti, viaggi nelle terre straniere ma familiari di Sylvia Plath (tradotta negli anni 1974-5) ed Emily Dickinson (fiancheggiata *in articulo mortis* nel 1996)³⁹⁹. Nei suoi versi riecheggia il «ritornello della disfatta»; la «continua frana»⁴⁰⁰ che s'ingrossava dentro di lei e si fece valanga. Andrea Cortellessa, dopo aver citato un verso e mezzo della Rosselli intriso di tragicità pendente, «with the hatchet behind our / shoulders», ed evocato opportunamente Paul Celan, ha ricordato le parole di Antonella Anedda: «il ritmo del Novecento è quello degli inseguiti»⁴⁰¹. E perennemente inseguita si sentì, negli ultimi anni, Amelia Rosselli, incalzata da nemici inesistenti che però non smisero di braccarla. Non riuscì ad espatriare, inseguendo lei stessa una libertà

³⁹² «Mia nonna, mentre eravamo esuli in America, ci ricordava l'italiano, leggeva Dante e lo commentava, ma immersi com'eravamo nell'ambiente linguistico americano quel tipo di lettura era sempre un po' difficile per noi. Di quegli anni non ho preciso ricordo sul piano linguistico» (da un'intervista di Amelia Rosselli ad Ambrogio Dolce del 1988, citata nella *Cronologia* di A. ROSSELLI, *L'opera poetica* cit., p. LIV).

³⁹³ *Ibidem*, p. 18.

³⁹⁴ La Penna sottolinea opportunamente nella Rosselli «la volontà di considerare la propria opera come una struttura dotata di una propria grammatica, e per questo complessa, tautologica e autoreferenziale» (D. LA PENNA, «La promessa d'un semplice linguaggio» cit., p. 47). E si veda, per un'analisi minuziosa del lavoro stilistico, F. CARBOGNIN, *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna 2008 («all'ordine la Rosselli crede di poter pervenire a partire dall'ostinata ricerca delle cellule di esso, delle "unità base", e non attraverso l'imposizione coatta di una forma estrinseca a un contenuto sonoro magmatico e informe»; p. 18, ma cfr. l'intero primo capitolo, pp. 15-44).

³⁹⁵ G. FERRONI, *La pronuncia abnorme di Amelia Rosselli*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, vol. IV, Einaudi, Torino 1991, pp. 695-6.

³⁹⁶ A. ZANZOTTO, *Amelia Rosselli: Documento* [1976], in ID., *Scritti sulla letteratura* cit., pp. 127-9, qui a p. 128.

³⁹⁷ L. DETTI, *In una noce protettiva* [1993], in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso* cit., pp. 150-3, qui a p. 152: «Vivere a Roma è stato per me come stare in una noce protettiva».

³⁹⁸ A. ROSSELLI, *Opera poetica* cit., *Se sinistramente, ti vidi*, p. 482.

³⁹⁹ Cfr. S. PESATORI, *L'Illocazione. Lo spazio della poesia in Emily Dickinson e Amelia Rosselli*, in *La furia dei venti contrari* cit., pp. 267-71; G. PALLI BARONI, *La "casa buia" di Amelia Rosselli: peso di realtà e "fantastiche imprese" della poesia*, in «Trasparenze», 17-19, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, numero monografico su Amelia Rosselli, a cura di E. TANDELLO E G. DEVOTO, pp. 343-52 (qui pp. 348-9); A. CORTELLESA, *Amelia Rosselli, una vicinanza al Tremendo*, in ID., *La fisica del senso* cit., pp. 317-39, specie le pp. 335-9.

⁴⁰⁰ A. BALDACCI, *Fra tragico e assurdo* cit., p. 162.

⁴⁰¹ A. CORTELLESA, *Amelia Rosselli. La figlia della guerra* cit., p. 45 (la frase dell'Anedda si legge in A. ANEDDA, *Una musica diversa*, in *Ritmologia*, a cura di F. BUFFONI, *Ritmologia. Il rimo del linguaggio: poesia e traduzione*, Atti del convegno dell'Università degli studi di Cassino, Dipartimento di linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001, a cura di F. BUFFONI, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 325-31, p. 328).

inafferrabile e costantemente vagheggiata⁴⁰². Concluse la sua vita alla ricerca della libertà dagli incubi e, in contumacia, da questa vita si astenne. La libertà come ultima rotta: «libertà va cercando, ch'è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta» (Purg. I, 71-2).

3.6 Dalla lingua com-promessa: la tenda da viaggio di Paul Celan

How heavy do I journey on my way?
William Shakespeare

«La langue c'est un royaume; elle se moque des empires»⁴⁰³, si legge sfogliando *Microliti*, quella formidabile raccolta di «frammenti di un senzapatria, il primo in rumeno scritto nel 1947 a Bucarest, l'ultimo in francese scritto nel 1970 a Parigi, [che] testimoniano proprio il cammino polifonico (rumeno tedesco francese, con sullo sfondo gli echi di traduzioni da 11 lingue) di un poeta che radicalmente pensa se stesso e la storia a partire dalla lingua, e pensa la lingua come luogo di massimo pericolo per la libertà e integrità dell'umano, ma anche luogo dove l'umano può avere ancora *Spielraum*, spazio»⁴⁰⁴. Il poeta «senzapatria» che ha percorso un simile «cammino polifonico» nonché autore dell'aforisma appena citato (e datato 1962) è Paul Celan, ebreo di lingua tedesca nato a Czernowitz, in Bucovina, e che, unico della sua famiglia sopravvissuto alla Seconda guerra mondiale e alla Shoah, si trasferì apolide stabilmente in Francia a partire dal 1948, passando per Bucarest e Vienna. A Parigi, dove visse fino alla morte, ha scritto poesie in quella lingua che fu gli al contempo *Mördersprache* e *Muttersprache* (si noti, come ha sottolineato Dario Borso nel risvolto posteriore del volume *Microliti*, che i poeti di lingua tedesca frequentati da Celan furono solo donne: Ingeborg Bachman, Nelly Sachs, Rose Ausländer), la «propria lingua, tedesca ed ebraica»⁴⁰⁵, dei genitori e degli aguzzini nazisti, in un circuito ossessivo nel quale il denominatore comune è sempre il nome «della madre, della madre-terra, della madre-morta, della madre-lingua»⁴⁰⁶. È per quella lingua-«reame» che «se ne infischia degli imperi»⁴⁰⁷ che Celan ha scritto e vissuto, alla ricerca di una lingua perduta da salvare, da riportare in vita – e per la quale ha speso, appunto, la vita.

Con specchiata e capovolta simmetria di quel «principio *speranza*» che animò Amelia Roselli verso occidente, lei «speranzosa / dell'Ovest ove niente per ora cresce»⁴⁰⁸, Celan visse invece rivolto verso oriente: «la mia speranza sta ad est... Il mio cuore sta ad est, e io mi trovo nel più estremo occidente»⁴⁰⁹. Ma «la storia ha divorato la geografia»⁴¹⁰, come disse una volta, in uno dei suoi aforismi più brucianti, lo

⁴⁰² Si veda la lettura tematica offerta da M. VENTURINI, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Aracne, Roma 2008, pp. 103-25.

⁴⁰³ P. CELAN, *Microliti* cit., pp. 118. La citazione shakesperiana è tratta dall'incipit del sonetto L, su cui si era esercitato Celan.

⁴⁰⁴ C. MIGLIO, *Microliti*, Oscurato, Poesie sparse: la svolta di Dario Borso, in *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*, a cura di D. D'EREDITÀ, C. MIGLIO E F. ZIMARRI, Sapienza Università Editrice, Roma 2015, pp. 353-9, la cit. da p. 354.

⁴⁰⁵ C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., p. 86 (ma si veda perlomeno l'intero secondo capitolo, *Vicina, estranea: la lingua*, pp. 59-91).

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 84.

⁴⁰⁷ Per la traduzione si veda P. CELAN, *Microliti* cit., p. 119.

⁴⁰⁸ A. ROSSELLI, *L'opera poetica* cit.: *Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita!*, p. 46.

⁴⁰⁹ Da una lettera a Petre Solomon citata da C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., p. 54 (che la traduce riportandola da B. ROSENTHAL, *Quellen zum frühen Celan: der Alfred Margul-Sperber Nachlaß in Bukarest*, in «Zeitschrift für Kulturaustausch», 3 (1982), pp. 227-31: 230); per un più completo inquadramento della questione dell'Est nella biografia e nella poetica celaniana rinvio a C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., specie pp. 25-58; EAD., *Romania celaniana*, in Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi, edizione 2005, «Letteratura della Romania», vol. VI, pp. 114-28; EAD., *L'est di Paul Celan. Uno spazio-altro pieno di tempi*, in *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno, Napoli 22-23 gennaio 2007, a cura di C. MIGLIO E I. FANTAPPIÈ, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Napoli 2008, pp. 255-93; EAD., «A Nord del futuro», con sotto braccio il «libro di Tarussa». Una mappa per Paul Celan, in *Paul Celan in Italia* cit., pp. 57-65.

⁴¹⁰ La frase viene ricordata in I. SCHMUELI, *Di' che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di J. Leskien e M. Ranchetti, Quodlibet, Macerata 2002, p. 46.

stesso Celan a Ilana Shmueli, amica dell'infanzia lontana (quella della Czernowitz oramai scomparsa dalle mappe)⁴¹¹ rincontrata a Parigi nel 1965 e raggiunta infine in Israele, all'inizio di ottobre del '69, in un viaggio che avrebbe dovuto sanare alcune delle ferite più profonde ma che si concluse anticipatamente dopo soli diciassette giorni di permanenza. La speranza rivolta a est, per Celan, svanisce ogni qualvolta il tempo si intromette nello spazio: e per il poeta bucovino il tempo è sempre quello del 20 gennaio: «a ogni poema rimane inscritto il suo “20 gennaio”»⁴¹². Per Celan la morte della madre (di cui ebbe notizia, nell'inverno del 1943, da un cugino fuggito da un lager), abbattuta con un colpo di fucile alla nuca, è il momento in cui si infrange il quadrante dell'orologio della storia, arrestando la corsa del tempo e imponendo a questa un nuovo tempo, perenne e irrisarcibile, futuro ma statico e definitivo⁴¹³, quello puntuale del 20 gennaio, da cui si definirà la conformazione della costellazione dominante della volta celaniana, che ha come stella polare il 20 gennaio 1942, giorno in cui si svolse la conferenza di Wannsee, in cui si determinarono le pratiche e le tecniche della *Endlösung*. Individuazione puntuale del tempo che si fa cifra dell'esistenza collettiva nello spazio: «Ma non proveniamo tutti da queste date [storiche]? [*Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her?*]», si chiede Celan nel *Meridiano*⁴¹⁴. È a partire dunque da certe date che gli uomini prendono le mosse, e a partire dal suo 20 gennaio si muove Celan, inevitabilmente verso il futuro: ecco perché la sua poesia è necessariamente «post-apocalittica, è la poesia dell'Uomo che deve ancora arrivare, è la poesia del buco nero della storia europea»⁴¹⁵; perché è scritta dopo «ciò che è stato» e a «ciò che è stato» non può che rivolgersi, con le parole ma senza la parola (Shoah o Olocausto): tanto più che la sua lingua, il suo tedesco non è il tedesco che si parla in Germania (come scrisse alla moglie: «je sent combien ce pays m'est étranger. Etranger malgré la langue»)⁴¹⁶. E dunque, per questo, ma si vedrà meglio in seguito, la poesia di Celan va letta letteralmente: seguendo quest'indicazione quello che si scopre è, per esempio, la presenza smisurata di «mani»⁴¹⁷ nei suoi componimenti, come se Celan, avanzando con i propri versi, procedesse costantemente a tentoni ma al contempo scavando nella realtà, per saggiarne la consistenza e nel mentre impastandola con il proprio fiato (*Atem*)⁴¹⁸, con lo stesso *fare* della poesia (*poiesis*, appunto).

L'idioletto di Celan è il precipitato di un linguaggio infranto dalla storia che si coagula per merito dell'impresa di vita e di salute di un poeta che, alla ricerca di quella lingua perduta da salvare, è riuscito a

⁴¹¹ «Celan aveva venticinque anni e io venti, quando lasciammo per sempre la città sul Pruth [...]. Ciascuno di noi portava qualcosa di nuovo e di estraneo con sé dalla vita da cui veniva, eppure ritrovammo la nostra lingua e affinità in modo naturale. Tracciammo la linea del nostro meridiano indietro sino al luogo conteso, al terreno oscillante dove una volta eravamo di casa; la vecchia città di confine riappariva ancora intorno a noi. Adesso Czernowzy è in Ucraina, a stento riconoscibile» (*ibidem*, p. 16).

⁴¹² P. CELAN, *Il meridiano*, in ID., *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008, pp. 3-22, p. 13.

⁴¹³ «Il futuro o *Zukunft* è l'unica dimensione del tempo possibile per Celan, come poeta e come creatura vivente [...]. La vita emotiva di Celan si è fermata e come “cristallizzata” nel momento in cui il presagio della quasi sicura morte della madre catturata dai nazisti è diventata la certezza dell'atroce morte inferta con il colpo alla nuca: il modo in cui si uccidono alcuni animali [...]. Proprio perché è così radicata nel passato, la poesia di Celan non ne parla. Ma non può neppure parlare solo del o al presente. Il tempo presente del verbo è collocato appunto nel futuro» (B. MAJ, *Il volto e l'allegoria della storia. L'angolo d'inclinazione del creaturale*, Quodlibet, Macerata 2007, p. 26).

⁴¹⁴ Cito dalla traduzione di Barnaba Maj, *ibidem*, p. 30.

⁴¹⁵ B. MAJ, «durch... den Biißerschnee...». *L'ultima poesia del ciclo Atemkristall*, in *Paul Celan in Italia* cit., pp. 275-84, p. 281.

⁴¹⁶ P. CELAN – G. CELAN-LASTRANGE, *Correspondance* cit., I, p. 22. E ancora, da Düsseldorf, il 28 settembre 1955: «S'il y a une chose que ce séjour m'a, une fois de plus, apprise, c'est bien celle-ci: la langue dont je fais mes poèmes ne dépend en rien de celle que l'on parle ici ou ailleurs [...]. S'il y a encore des sources d'où: pourraient jaillir de nouveaux poèmes (ou de la prose), c'est en moi-même que je les trouverais et non point dans les conversations que je pourrais avoir en allemand, avec des Allemands, en Allemagne» (P. CELAN – G. CELAN-LASTRANGE, *Correspondance*, 2 voll., editée par B. Badiou avec le concours d'Eric Celan, Seuil, Paris 2001, I, p. 83).

⁴¹⁷ Cfr. sul tema le prospettive presentate da G. PUZZO, *Disiecta manus. Paul Celan. Per una lessicografia relazionale*, in corso di stampa presso «Studi germanici» (ringrazio l'autrice per avermi permesso di leggere l'articolo).

⁴¹⁸ Cfr. le analisi di B. MAJ, *Il volto e l'allegoria della storia* cit., pp. 15-8 e 31-3.

trattenere saldamente il carattere espansivo e dirompente della poesia stessa, garantendo con questa stretta la tensione che pervade ogni sua raccolta, ogni suo testo, per codificare in questo modo un'opera-vita unitaria e non dispersiva nella quale si rifondasse il linguaggio. L'elevatissimo livello di coerenza interna a questa lingua, però, non è solo il suo rendersi (come usualmente avviene in ogni autore) effettivo e personale idioletto: il plusvalore del linguaggio celaniano sta nella sovradeterminazione lessicale di ciascun lemma, che accoglie in sé tanto il significato letterale che le vicende storiche implicano ed esigono da quella parola portatrice di realtà, quanto quello allegorico che interconnette su un diverso piano testuale alcuni termini istituendo in questo modo, in ogni componimento, nuove e diverse costellazioni semantiche che allacciando differenti vocaboli costruiscono la strada celeste e terrena che l'opera-vita del poeta percorrerà («Le poesie sono progetti esistenziali», scriveva Celan a proposito del suo alter-ego Mandel'stam: «il poeta vi modella la sua vita»)⁴¹⁹. Sul piano principale della sua opera i termini sono disposti tutti ugualmente e ugualmente denotati; su di una dimensione ulteriore, rialzata e parallela alla prima, alcuni vengono connotati e in tal modo risaltano connettendosi per impostare legami, ponti a lunghe campate e nessi luminosi.

Emblema di questa visione è il termine-chiave «stella», che allude simultaneamente al significato concreto di “astro”, al senso simbolico di “stella di David” e non di meno al referente storico (e insanguinato) di “panno giallo ritagliato a forma di stella” che ogni ebreo, nelle città in cui erano in vigore le leggi razziali durante gli anni del nazismo, era obbligato ad appuntarsi sul petto per rendersi riconoscibile. Questa costellazione interconnette termini omografi, disposti sul medesimo piano testuale, su differenti plessi semantici attraversati da vettori di senso, istituendo così una dimensione poetica che risarcisce la storia (generale e individuale) istituendo una “lingua che ricorda”.

3.7 «*Was bleibt*» – nach «*das, was war*»

Il violento sradicamento del pensiero ebraico dall'Europa operato dalle persecuzioni naziste costituì, per il vecchio continente, volendo impiegare le parole di uno dei più alti rappresentanti della cultura mondiale odierna, niente di meno che un «suicidio». Spiegava Rob Riemen, fondatore e direttore del Nexus Institute, ai margini della X Nexus Lecture, tenuta da George Steiner⁴²⁰ nel 2006, come «gli stessi capolavori dell'eredità culturale europea sono i migliori testimoni del loro significato per la vita umana»; e motivava questo concetto attraverso il ricordo di due esempi noti quanto significativi⁴²¹: l'episodio del “canto di Ulisse” di *Se questo è un uomo* e quello, analogo, de *Il mio secolo* di Aleksander Wat, ovvero quando lo scrittore polacco narra di aver sentito giungere da lontano, durante i venti minuti fuori dalla cella sul tetto della prigione staliana della Lubianka, «Bach, il finale della *Passione secondo Matteo* – il momento cioè dove la Passione di Gesù non è ancora terminata, ma c'è già il preannuncio della resurrezione»⁴²². Poco prima, d'altronde, Riemen aveva rammentato di quando, in occasione di un

⁴¹⁹ P. CELAN, *La poesia di Osip Mandel'stam*, in ID., *La verità della poesia* cit., pp. 47-56, a p. 56.

⁴²⁰ G. STEINER, *Una certa idea di Europa* cit.

⁴²¹ R. RIEMEN, *La cultura come invito*, prologo a G. STEINER, *Una certa idea di Europa* cit., pp. 13-24, qui alle pp. 22-3.

⁴²² A. WAT, *Il mio secolo* cit., specie le pp. 449-52 (qui a p. 449): «Allora mi convinsi, per la prima e l'ultima volta, di sapere cosa sia l'infinito, o per essere più precisi, di sapere l'infinito. [...] Se la voce umana e gli strumenti fabbricati dall'uomo, se l'anima umana – anche per una sola volta in tutta la sua storia – è in grado di creare una simile armonia, bellezza, verità e forza in una tale unità d'ispirazione, e se tutto ciò esiste, allora che efemeride, che nullità si rivela essere tutta la forza dell'Impero? [...] Soprattutto penso che per un istante, su quel tetto della Lubianka, mi fu svelato il segreto della tensione fra sacro e profano entro cui si colloca l'esperienza vissuta» (pp. 451-2). Curiosamente, racconta di questa medesima virtù salvifica (ma in circostanze meno tragiche) dell'opera di Bach, anche se in questo caso si trattava del *Clavicembalo ben temperato*, J.M. COETZEE, *Che cos'è un classico* [1993], in ID., *Spiagge straniere* [2001], a cura di P. Splendore, Einaudi, Torino 2006, pp. 3-23, in part. le pp. 12-sgg.; è quello che lo scrittore sudafricano definisce l'«effetto del classico»: «In Bach non c'è niente di oscuro, nessun singolo passo è così miracoloso da non poter essere imitato, e tuttavia quando la catena dei suoni si realizza nel tempo, il processo di costruzione a un dato momento cessa di essere il risultato di unità collegate tra loro; le unità si coagulano in un oggetto di

convegno del «European Judaism» tenutosi ad Amsterdam nel 1969 curato da Johan Polak e da lui stesso, proprio «Steiner fece un'affermazione semplice e atrocemente vera: “Uccidendo i suoi ebrei, l'Europa si è suicidata”. Lo sterminio di sei milioni di ebrei, la distruzione del mondo di Mahler, Alban Berg, Hofmannsthal, Broch, Kafka, Celan, Karl Kraus, Walter Benjamin – la lista è interminabile – è stata anche la distruzione dell'*esprit européen*, dell'idea di Europa. Perduta questa idea, dell'Europa non è rimasto nulla: solo un'entità puramente geografica ed economica, senza cultura né anima»⁴²³.

La figura di Paul Celan dunque costituisce un interessante polo col quale triangolare tanto l'esperienza di Beckett e quanto quella di Primo Levi, non solo a causa della sua drammatica vicenda biografica per certi versi consonante (come si è già visto essere con quella di Amelia Rosselli), ma perché consente di definire con maggior chiarezza il portato di un'epoca sulle coscienze letterarie di questi scrittori. Il rapporto conflittuale di Levi con Celan e il suo stile oscuro⁴²⁴, si è visto, non impedì l'iscrizione del poeta di lingua tedesca nel personalissimo canone dell'autore di *Se questo è un uomo*; di *Todesfuge* questi ha scritto infatti: «La porto in me come un innesto»⁴²⁵. Però la poesia di Celan (rubricato, insieme a Trakl, sotto la categoria dei «due poeti tedeschi meno decifrabili»)⁴²⁶, continua altrove Levi, «ci avvince come avvincono le voragini, ma insieme ci defrauda di qualcosa che doveva essere detto e non lo è stato, e perciò ci frustra e ci allontana»⁴²⁷. È importante sottolineare come l'autore di *Se questo è un uomo* intuisca – certamente sulla scorta di una parabola biografica comune – che Celan non possa essere annoverato frettolosamente, come talvolta ancor oggi accade⁴²⁸, nella cornice dei poeti ermetici («[...] per Celan, ebreo tedesco scampato per miracolo alla strage tedesca, dallo sradicamento e dall'angoscia senza rimedio davanti alla morte trionfatrice. Per Celan soprattutto, perché è un nostro contemporaneo [...] il discorso deve farsi più serio e responsabile»)⁴²⁹ e non ne semplifichi del tutto la poetica con una vulgata *facilior* tanto in uso presso gli ermenauti del tempo (l'«oscurità di Celan non è disprezzo del lettore né insufficienza espressiva né pigro abbandono ai flussi dell'inconscio: è veramente un riflesso dell'oscurità del destino suo e della sua generazione, e si va addensando sempre più intorno al lettore»)⁴³⁰. Eppure, per Levi, che evidentemente non comprende a pieno il senso della poesia e della poetica celaniana, manca all'appello quel «qualcosa che doveva essere detto e non lo è stato»: «Se il suo è un messaggio, esso va perduto nel “rumore di fondo”: non è una comunicazione, non è un linguaggio, o al più è un linguaggio

ordine superiore in un modo che posso solo descrivere per analogia come la materializzazione dei concetti di esposizione, peripezia e risoluzione, idee che sono più generali della musica. Bach pensa in musica. La musica si pensa in Bach» (p. 13).

⁴²³ R. RIEMEN, *La cultura come invito* cit., p. 17. Lo stesso Steiner nella sua lecture commentava: «È difficile trovare un nodo vitale della trama dell'esistenza occidentale, della coscienza e dell'auto-coscienza degli uomini e delle donne dell'Occidente (compresi dunque gli americani), che non sia stato toccato dall'eredità dell'ebraismo» (G. STEINER, *Una certa idea di Europa* cit., p. 44; ma si vedano anche altre sue lucide riflessioni in ID., *Linguaggio e silenzio* cit., pp. 7-11 e 153-89).

⁴²⁴ Ma, di fatto, la ricezione italiana di Celan è stata sostanzialmente la stessa: cfr. C. MIGLIO, *Il lirico e l'oscuro. Gottfried Benn e Paul Celan sulla scena letterario-editoriale italiana*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer. Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, a cura di I. FANTAPPIÈ E M. SISTO, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, pp. 237-54.

⁴²⁵ P. LEVI, *La ricerca delle radici*, in ID., *Opere* cit., II, pp. 1359-528, pp. 1513-4.

⁴²⁶ ID., *Dello scrivere oscuro*, in *ibidem*, II, pp. 676-81, p. 679.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 680.

⁴²⁸ Si veda per esempio C. PRINCIOTTA, *Poesia in pensiero: uno dei modi di scrivere dopo Auschwitz*, in *Il discorso morale nella letteratura italiana. Tipologie e funzioni*, a cura di V. GUARNA, F. LUCIOLI E P.G. RIGA, Bulzoni, Roma 2011, pp. 215-23, che sin dal principio del suo articolo, sulla scorta di una definizione di Adorno forse non tanto metabolizzata o perlomeno storicizzata, individua Celan come «il più grande ermetico del Novecento e colui che a un tempo ha capovolto “il contenuto di esperienza dell'ermetismo”» (p. 215, corsivo mio, con citazione da T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, trad. it. E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975, p. 538). Come d'altronde scrisse lo stesso Celan sulla «copia di *Sprachgitter* donata al poeta Michael Hamburger (traduttore delle poesie celaniane in inglese) [...] “niente affatto ermetico!” (cfr. M. HAMBURGER, *Introduction*, in P. CELAN, *Selected Poems*, translated and with an introduction by M. Hamburger, Penguin, Harmondsworth 1988, p. 17, citato da C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., n. 17 p. 177).

⁴²⁹ P. LEVI, *Dello scrivere oscuro* cit., p. 679.

⁴³⁰ *Ibidem*, pp. 679-80.

buio e monco»⁴³¹: vale a dire la testimonianza esplicita. «Abbiamo una responsabilità, finché viviamo: dobbiamo rispondere di quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno»⁴³². Insomma, per Levi «Se non si è chiari non c'è messaggio affatto»⁴³³.

Ora, tanto per l'ermeneutica celaniana quanto per la più vasta comprensione di un fenomeno poetico che tracima dai confini di questo poeta per incrociare le traiettorie artistiche di altri autori coevi (basti qui, evidentemente, il nome di Beckett), mostrando in questo modo l'esistenza simultanea di altri modi per raccontare, altrettanto fedelmente, l'orrore della guerra e dell'Olocausto, quello che Celan chiamava «das, was war» o «das, was geschehen ist» («ciò che è stato», «ciò che è accaduto»), ritengo sia essenziale chiarire il punto – che è di fatto un nucleo di confluenza della critica celaniana e beckettiana e che evidenzia una convergenza poetologica fra i due – riguardante la presunta oscurità del loro linguaggio e, per estensione, del loro messaggio.

La lingua poetica di Celan, ha sostenuto di recente Barnaba Maj, frutto del «precipitato di uno smisurato dizionario insieme storico e vivente della lingua tedesca [in cui] molte sue invenzioni linguistiche si basano su un procedimento analogico»⁴³⁴, ha come caratteristica peculiare il «fatto che in essa non c'è una sola parola che non sia *wirklichkeitsbezüglich* [referenziale alla realtà]»:

Se Celan dice Eden, sta parlando del nome dell'hotel che a Berlino ha preso il posto della caserma lungo la Sprea ove fu assassinata (macellata, se si vuol essere *wirklichkeitsbezüglich*) Rosa Luxemburg. La parola *Sau*, troia, è il delicato epiteto usato dai suoi macellai, mentre ne buttavano il cadavere nel fiume [...]. Il senso che questa lingua ha della *Wirklichkeit* è quello büchneriano del creaturale, un modo di intendere l'esistenza umana, non banalmente della 'realtà' (che forma un capitolo di storia dell'estetica ma non vuole dire niente). Il riferimento linguistico alla realtà creaturale/esistenziale rende tutto straniante, costringendo così il lettore a ripensare ogni cosa sullo sfondo delle macerie dei cieli –: mondo e lingua del mondo, storia e lingua della storia –, perché è proprio così, il latte è nero, ci sono fiumi a nord del futuro, c'è una parola proscritta vera a nord, luminosa a sud.⁴³⁵

Accogliendo questa dimensione d'una profonda “referenzialità alla realtà” nella poesia di Celan, che non ne inibisce una valenza allegorica ma che occorre semmai porre, necessariamente, come primo e inderogabile gradino per la sua comprensione (che altrimenti demanderebbe la propria intelleggibilità a interpretazioni eterogenee e stranianti, occasionali o di sorta, mentre questa vuole *dire* per *essere* «ciò che è stato»), non si può limitare l'analisi a delle «concessioni al particolare» da sciogliere quanto prima «a vantaggio di un significato fenomenologico e generale» secondo l'esegesi gadameriana opposta

⁴³¹ *Ibidem*, p. 680.

⁴³² *Ivi*. Dichiarazione peraltro curiosamente analoga, ma con tutt'altro indirizzo, a quell'aneddoto che Sam [Beckett] raccontò ad A[vgdor Arikha, l'amico pittore] di quando René Crevel presentò a Joyce il secondo Manifesto Surrealista, un velato invito a unirsi al gruppo. Guardando attentamente il testo, dopo un lungo silenzio, Joyce gli chiese: “*Pouvez-vous justifier chaque mot?*”. Pausa. E poi: “*Car moi, je peux justifier chaque syllabe*”; e non c'è da dubitare che Beckett, nel suo *work in regress* anche linguistico, non sottoscrivesse in pieno queste parole (A. ATIK, *Com'era. Un ricordo di Samuel Beckett* [2001], trad. it. di G. Baglieri, con nove ritratti di Samuel Beckett di A. Arikha, Archinto, Milano 2007, pp. 90-1).

⁴³³ P. LEVI, *Dello scrivere oscuro* cit., p. 681.

⁴³⁴ B. MAJ, «durch... den Büßerschnee...» cit., p. 281.

⁴³⁵ *Ibidem*, n. 6 pp. 276-7. Si vedano anche dello stesso Maj: ID., *Idea del tragico e coscienza storica* cit., specie le pp. 15-29 e con riferimento più esplicito al creaturale *Il volto e l'allegoria della storia* cit., perlomeno le pp. 15-55 (più strettamente connesse a Celan). Cfr. inoltre P. SZONDI, *Lettura di «Stretto». Saggio sulla poesia di Paul Celan* [1971], trad. it. G.A. Schiaffino, in ID., *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, a cura di J. Bollack, Gallio, Ferrara 1990, pp. 11-68: «[...] non è la finzione della testualità, della poesia, ad essere abbandonata a favore della realtà. Non è la passività ricettiva del lettore-spettatore a doversi cancellare di fronte all'opposto: il testo stesso rifiuta di porsi al servizio della realtà, di continuare a giocare il ruolo che gli si assegna a partire da Aristotele. La poesia cessa di essere *mimesis*, rappresentazione: diventa realtà. Realtà poetica, beninteso, testo che non segue più una realtà, ma si progetta esso stesso, si costituisce in realtà. [...] la sua poesia non descrive più la “realtà”, ma diviene essa stessa la realtà» (pp. 16-7); «Mai, come in *Stretto*, Celan ha dimostrato in modo più chiaro e convincente il fondamento reale dell'insegna segreta della sua opera, il suo carattere essenzialmente non confessionale, non personale» (p. 60).

all'interpretazione puntuale e concreta offerta da Peter Szondi (e ripresa da Maj)⁴³⁶. «Le mie costruzioni verbali non sono invenzioni», dichiarò Celan: «Appartengono agli strati profondi del linguaggio. La mia preoccupazione? Liberarmi dalle parole in quanto mere designazioni. Vorrei sentire di nuovo nelle parole i nomi delle cose»⁴³⁷.

Dunque è in questo senso che credo vada sottolineata l'indicazione proposta da Camilla Miglio, che – intuendo proprio nella «continua intermittenza tra scrittura allegorica e ricordo di persone e luoghi vissuti» una «letteralità [...] doppia: quella dell'identità profonda di una parola, e quella dei fatti accaduti realmente, nella storia»⁴³⁸ – suggerisce l'opportunità di una «decifrazione su molteplici livelli, come in una nuova *quabbalah*»⁴³⁹ della poetica celaniana. Sono due i dati da tenere presenti (ma mi soffermerò soprattutto sul secondo, di maggior rilievo per le seguenti analisi); trascrivo un appunto di Celan, in data 19 agosto 1959, proposto dalla studiosa e che «illumina ulteriormente i pensieri attorno ai quali Celan costruiva faticosamente la propria poetica»:

ma: polivalenza della poesia: Io – Tu: la relazione non è fissa
 Io – Tu (relazione infinita tertium non datur
 Sincretismo |
 Soprattutto: un terzo è dato solo a condizione che esso venga dato in dote all'io o al tu. [...] Essenziale: il tu della poesia, neanche quando risponde “alla lettera”, non dà mai risposta Anche in questo caso occupabilità). Costante oscillazione dell'io.⁴⁴⁰

Anzitutto, in merito alle relazioni variegata emergenti da questa nota fra io e tu, che «si devono fare carico di un terzo assente», «presenza [che] rimanda sempre ad altro» la cui «cifatura [...] attraverso la lingua diventa una scelta obbligata, che egli [Celan] riconosce come propria destinazione poetica frequentando il pensiero ebraico»⁴⁴¹, Miglio istituisce un parallelo impegnativo e ricco di implicazioni: «Il linguaggio di Celan riprende l'idea scholemiana di una rete di Nomi la cui semanticità viene portata all'estremo. Il tedesco è *medium* di una lingua-poesia “occupabile”, sola in grado di avere parole-nome omologhe a quelle della Scrittura»⁴⁴². Ma è sul secondo versante di questo ragionamento, che concerne

⁴³⁶ Per cui si veda J. BOLLACK, «Eden» dopo Szondi, in P. SZONDI, *L'ora che non ha più sorelle* cit., pp. 179-206 (le cit. a p. 182); il riferimento è evidentemente al saggio di Szondi *Eden* (*ibidem*, pp. 105-17), che ha chiarito tanto la poetica celaniana quanto il componimento a cui è rivolto, la poesia *Du liegst* («DU LIEGST im großen Gelausche, / umbuscht, umflockt. // Geh du zur Spree, geh zur Havel, / geh zu den Fleischerhaken, / zu den roten Äpfelstaken / aus Schweden – // Es kommt der Tisch mit den Gaben, / er biegt um ein Eden – // Der Mann ward zum Sieb, die Frau / mußte schwimmen, die Sau, / für sich, für keinen, für jeden – // Der Landwehrkanal wird nicht rauschen. / Nichts \ stockt» in P. CELAN, *Poesie* cit., p. 1100; rinvio alla traduzione, più letterale, presente in ID, *Poesie*, a cura di M. Kahn e M. Bagnasco, Mondadori, Milano 1976, pp. 211: «Giace nel grande ascolto, / tra arbusti, tra fiocchi. / Va' alla Sprea, va' all'Havel, / va' dagli uncini da macellaio, / dalle rosse stecche per mele / di Svezia – // Arriva il tavolo con i doni, / svolta a un Eden – // L'uomo diventò un colabrodo, la donna / dovette nuotare, la troia, / per sé, per nessuno, per ognuno – // Il Landwehrkanal non mormorerà. / Nulla \ ristagna»).

⁴³⁷ Traggo queste parole, attribuite a Celan da C. PODEWILS, *Namen*, in «Ensemble», II (1971), p. 62, citato e nella traduzione di C. MIGLIO, *Quello che Heidegger non disse mai a Celan. Cronaca di un incontro mancato*, «MicroMega», IV, 1997, pp. 213-23, a p. 217.

⁴³⁸ C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., p. 42.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 98; per bibliografia a riguardo si veda *ivi*, n. 14.

⁴⁴⁰ «aber: Mehrwertigkeit des Gedichts: Ich – Du: keine fixe Relation | Ich – Du (Unendlichkeitsrelation | | tertium non datur | | Synkretismus | Vielmehr: ein Drittes ist nur insofern gegeben, als es dem | Ich oder Du mitgegeben ist. [...] Wesentlich: Das Du des Gedichts gibt, auch da wo es 'wörtlich' antwortet, niemals Antwort Besetzbarkeit auch da). Ständiges Hin und Her des Ich» (P. CELAN, *Der Meridian. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Tübingen Ausgabe*, herausgegeben von J. Wertheimer, B. Böschstein und H. Schmuil, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, p. 143; traggo la citazione e la traduzione da C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., p. 97, da cui anche la precedente citazione non segnalata).

⁴⁴¹ *Ibidem*, pp. 97-8.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 98. Per i rapporti di Benjamin con Scholem si veda E. TATASCIORE, *Leggendo Scholem. Il simbolico cabalistico al vaglio della storia nella poesia di Celan*, in *L'opera e la vita* cit., pp. 177-94, che propone un'interessante prospettiva di confronto che «va al di là di un'intertestualità intesa [...] in senso meramente testuale. Anche quando il riscontro è lessicale, filologicamente

l'ipotesi di lettura della propria opera attraverso i livelli interpretativi del testo sacro (che prevedono dunque, oltre al piano allegorico, quello – necessario – della sua letterale storicità), che intendo soffermarmi: intrecciando in questo modo l'autore di *Todesfuge* con l'opera di Franz Kafka⁴⁴³.

3.8 «Sinkretismus!» Celan e Kafka

La parabola celaniana vede sintomaticamente Kafka presenziare tanto al suo esordio (già nel 1946, a Bucarest, il poeta lo tradusse in rumeno, per poi laurearsi nel 1950 alla Sorbona con una tesi dedicata all'autore di *Der Prozess*)⁴⁴⁴ quanto alla sua conclusione (l'ultimo corso tenuto da Celan alla Normale era un seminario di traduzione dedicato a *Der Jäger Gracchus*)⁴⁴⁵. È proprio con Kafka, infatti, che Celan avvertiva quel «Sinkretismus» (dichiarato nell'appunto succitato) che interconnetteva il suo pensiero e la sua esperienza all'ebraismo; in margine a una pagina dei diari di Kafka, Celan annotava ancora «Sinkretismus!»⁴⁴⁶, a segnare, «nella visione della letteratura come spedizione in cerca della “realtà” e del valore dato all’“attenzione”», la propria vicinanza con questa grande «figura di riferimento “relazionale”» con la quale arriverà ad operare una sorta di identificazione⁴⁴⁷. In due lettere dell'inverno del 1962, indirizzate rispettivamente a Theodor Adorno e a Reinhard Federmann, Celan cita esplicitamente il racconto de *Un medico condotto* (*Ein Landarzt*) di Kafka impiegando questo testo per delineare la condizione nella quale versava a causa delle accuse di plagio mossegli da Claire Goll, la vedova del poeta Yvan Goll, a partire dal 1960 (quello che lui stesso definiva il «nuovo caso Dreyfus»)⁴⁴⁸: nella seconda lettera, in particolare, la citazione kafkiana viene rielaborata trasformandola in una terzina nella quale le «parole

precipuo, la relazione non è tra superfici testuali, ma tra i campi di pensiero di cui quelle sono supporto e griglia: Celan non dialoga – discute – con Scholem, o coi singoli cabalisti, ma con simboli e immagini che lo storico Scholem fa “saltare”» (p. 181).

⁴⁴³ Cfr. F. CAMERA, *Paul Celan. Poesia e religione*, Il melangolo, Genova 2003, pp. 157-86; C. SANDRIN, *Celan e Kafka. Un'escatologia occidentale*, in *Stella errante*, a cura di G. MASSINO E G. SCHIAVONI, Il mulino, Bologna 2000, pp. 237-56; C. MIGLIO, *Vita a fronte cit.*, pp. 93-sgg.

⁴⁴⁴ «Immédiatement après avoir passé sa licence ès lettres en juillet 1950, P[aul] C[elan] poursuit dans le cadre du Diplôme d'études supérieures (équivalent de la maîtrise) un travail de recherche sur l'œuvre de Kafka à la Bibliothèque nationale (rue de Richelieu). On ne dispose jusqu'à présent – en dehors de quelques soulignements et annotations dans de rares éditions de Kafka et ouvrages critiques acquis à cette époque – d'aucune trace de son travail sur Kafka; même le sujet du mémoire reste inconnu. Des relations conflictuelles avec son directeur de diplôme – sans doute Maurice Boucher, professeur à la Sorbonne, spécialiste et traducteur de Stefan George, resté en poste durant l'Occupation – pourraient être à l'origine de la destruction des notes et des parties rédigées de ce travail. P[aul] C[elan] n'en gardera pas moins un rapport privilégié avec Kafka» (PAUL CELAN – G. CELAN-LASTRANGE, *Correspondance cit.*, II, p. 53).

⁴⁴⁵ Ilana Shmueli ricorda di notti di letture kafkiane nell'inverno del 1970, a Parigi, in compagnia di Celan, e in particolare dal *Cacciatore Gracco*: «Celan mi leggeva questo testo di Kafka come se si parlasse di lui e così mi comunicava di non potere né volere gettare l'ancora da nessuna parte» (I. SHMUELI, *Di' che Gerusalemme è cit.*, p. 68).

⁴⁴⁶ Traggo la notizia da C. MIGLIO, *Vita a fronte cit.*, p. 96; questo il passo kafkiano (che riporto nella traduzione di Miglio): «Ci sono i miei genitori, alcuni parenti, alcuni maestri, una certa particolare cuoca, alcune ragazze compagne della lezione di danza, alcuni vecchi visitatori della casa, alcuni scrittori, un bagnino, un bigliettaio, un ispettore scolastico, poi alcune persone che ho incontrato una sola volta per strada, e altri dei quali non mi ricorderò mai più, e infine alcuni, dei quali, distratto in qualche modo, non ho registrato affatto la presenza, in breve, sono tanti, che bisogna fare attenzione a non nominare qualcuno due volte» (tratto da F. KAFKA, *Tagebücher 1910-1913*, herausgegeben von M. Brod, Fischer, Frankfurt am Main 1951, pp. 13-4).

⁴⁴⁷ Per l'intera questione si veda da C. MIGLIO, *Vita a fronte cit.*, pp. 94-6; le due citazioni non segnalate provengono rispettivamente dalle pp. 108 e 94.

⁴⁴⁸ Il passo di Kafka è: «Spogliatelo, e lui guarirà, | e se non guarisce, uccidetelo! | Non è che un medico, non è che un medico [Entkleidet ihn, dann wird er heilen, | Und heilt er nicht, so tötet ihn! | 's ist nur ein Arzt, 's ist nur ein Arzt]» (F. KAFKA, *Un medico condotto*, in ID., *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, a cura di A. Lavagetto, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 152-6, qui a p. 156). La prima lettera del 23 gennaio 1962 indirizzata a Theodor Adorno («[per loro] Non esisto. (“Poiché non è possibile che esista ciò che non può esistere”) | “E se non guarisce, allora uccidetelo”... | È solo un ebreo. | E ridotto alla stregua di un oggetto, può essere letterariamente adoperato in un modo o in un altro») la cito da T. W. ADORNO – P. CELAN, *Solo, con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968*, a cura di J. Seng, trad. it. R. Di Vanni, Archinto, Milano 2011, pp. 60-3, a p. 61.

sono di un altro (di Kafka); la forma, la struttura poetica è di Celan. Ne viene fuori qualcosa che a chi scrive, anzi riscrive, appartiene del tutto; è la sua firma-*pastiche*⁴⁴⁹:

Pawel Lwowitsch Tselan
Ruskij poët in partibus nemetskisch infidelium
's ist nur ein Jud –

Pawel Lwowitsch Tselan
Poeta russo *in partibus* di tedeschi *infidelium*
Non è che un ebreo –⁴⁵⁰

Qui, in una plurivocalità di indizi e tracce, Celan traduce la propria impronta digitale e genetica in una firma che condensi un'esistenza in un marchio, un emblema che vede il nome di Kafka (mediato dal personaggio del *Medico condotto*) quasi sovrapporsi in trasparenza al proprio⁴⁵¹.

Adorno, del resto, a cui era indirizzata una delle due lettere in cui Celan riscriveva Kafka "appropriandosene", fu dereterminante per il poeta bukovino nel ricoprire la figura di mediatore con l'opera dello scrittore ceco. Proprio attraverso gli studi di Adorno (e di Benjamin) su Kafka, Celan tornò a leggere lo scrittore ceco. Nel volume di *Prismen* posseduto da Celan, nel corso del saggio *Appunti su Kafka* «si trovano sottolineati tutti i passaggi in cui Adorno tratta il principio di fedeltà alla lettera. Per Adorno Kafka prosegue la tradizione esegetica ebraica riguardo alla *Torah*»⁴⁵². Quello che Adorno definiva il «principio della puntualità letterale» viene esplicitamente chiarito allorquando il filosofo enunciava nel saggio «Una prima regola per evitare un trapasso immediato al significato troppo ovvio, già inteso dall'opera [...]: *prendere tutto alla lettera*, non sovrapporre al testo concetti dall'alto. L'autorità di Kafka è l'autorità dei testi. Soltanto la fedeltà alla lettera, e non la comprensione con fini già prefissati, potrà prima o poi aiutare»⁴⁵³. «La speranza che Adorno enuncia commentando Kafka», dunque, risiede esattamente «nel riuscire a resistere alle situazioni estreme portando all'estremo le possibilità della lingua. Alla parola viene così recuperata una potenza nominatrice che viene dalla letteralità con cui la si intende, non dal suo "senso", ma in quanto parola in sé»⁴⁵⁴. Non si dimentichi d'altronde l'evocazione da parte di Adorno, in un passo degli stessi *Appunti su Kafka* che Celan aveva sottolineato (e di cui è rimasta traccia nel volume, conservato nella sua biblioteca, della *Neue Rundschau* dove comparve originariamente il saggio), di quella realtà che il poeta bucovino conosceva fin troppo bene, eloquentemente accostata dal filosofo tedesco ai testi dello scrittore ceco:

In Kafka, la storia diventa un inferno perché non si è colto l'elemento di salvezza. Questo inferno è stato spalancato dalla stessa borghesia. *Nei campi di concentramento del fascismo è stata cancellata la linea di demarcazione tra la vita e la morte. Essi hanno creato uno stato intermedio, scheletri viventi e individui in decomposizione, vittime a cui il suicidio non riesce*, la risata di Satana sopra la speranza di eliminare la morte. Come nelle epopee rovesciate di Kafka, lì andò distrutto ciò in cui

⁴⁴⁹ R. FEDERMANN, *In memoriam Paul Celan. Briefe*, «Die Pestäule», I, I (1972), pp. 17-21, alle pp. 17-8, che cito tradotto da C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., p. 95

⁴⁵⁰ *Ivi*.

⁴⁵¹ L'«identificazione con Kafka qui passa attraverso un suo personaggio [...]. La firma russificata stabilisce una relazione ulteriore, con Mandel'stam [...] e dunque con l'est» ma anche, nell'invenzione di un «nuovo Nome Proprio», «la memoria del padre, Leo Antschel» e il «toponimo di Lwów (Leopoli, oggi L'viv), la grande città galiziana fino al 1875 capoluogo del Kronland Galizia-Bucovina (dalla Galizia veniva del resto la famiglia di suo padre). E ancora: la consapevolezza di essere «dall'altra parte», *in partibus infidelium*. Infedeli chiamati *nemetski*, che tradotto, in tutte le lingue slave significa «tedeschi», che riconduce al significato letterale di *coloro i quali non sanno parlare*, un po' come οἱ βάρβαροι del greco antico. L'etimologia slava viene pienamente accolta da Celan. [...] il tedesco di chi lo accusa è la falsa lingua di chi già ha ucciso sua madre» (*ibidem*, p. 96).

⁴⁵² *Ibidem*, p. 94.

⁴⁵³ T.W. ADORNO, *Appunti su Kafka* [1942-53], trad. it. E. Filippini, in ID., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. C. Mainoldi, M. Bertolini Peruzzi, E. Zolla, E. Filippini, G. Manzoni, A. Burger Cori, Einaudi, Torino 1972, pp. 249-82, a p. 252 (corsivo mio).

⁴⁵⁴ C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., p. 94.

l'esperienza trova il suo criterio, la vita vissuta fino in fondo. Gracco è la perfetta antitesi della possibilità che è stata eliminata dal mondo: di morire vecchi e sazi della vita.⁴⁵⁵

Kafka va dunque preso alla lettera, e quello di cui parla ha a che fare con l'inferno della storia: parimenti Celan. Ma mentre Kafka ha scritto su qualcosa di ancora storicamente inespresso, Celan ne ha vissuto sul corpo l'esperienza diretta, rimanendone irrimediabilmente segnato, e divenendo per questo testimone, portatore in ogni sua parola della parola di «ciò che è stato»; il primo profetizzando ciò che il secondo vide inverarsi ed espresse con quella lingua frantumata che gli rimase fra le mani all'indomani della catastrofe. È come se Kafka e Celan fossero una sorta di corrispettivo novecentesco, laico e post-traumatico del Vecchio e Nuovo Testamento, l'uno antecedente e l'altro successivo alla rivelazione della storia, che durante la Seconda guerra mondiale ha mostrato il suo volto più *reale* (ossia quello inteso dall'Hegel delle *Lezioni sulla filosofia della storia*, per il quale la storia era appunto da intendersi «come banco del mattatoio [*als Schlachtbank*]). Nella loro opera il senso letterale, l'esatta adesione al dato testuale è necessariamente il primo livello di lettura di versi altrimenti polisemici e sfuggenti: al punto da istituire, nei libri di Celan, che «considerava ogni volume come un'unità», un idioletto ad altissima coerenza interna, un «materiale [...] connesso, secondo la sua logica, con parole chiave e temi fondamentali» (che sono temi anche in senso musicale)⁴⁵⁶; Ilana Shmueli intuì come questo lessico *tecnico*, perché sempre uguale a se stesso, trapelasse dai confini dei libri per contagiare il lessico quotidiano determinandone il senso (le «parole delle poesie divennero codici, vennero accolte nel nostro colloquio»)⁴⁵⁷; e pertanto, per poterlo approcciare pensando di capirne il senso, lo stesso testo esige di essere preso anzitutto alla lettera. Se le poesie di Celan raccontano qualcosa, stante il principio di corrispondenza fra le parole e i fatti istituito dagli esegeti biblici, si tratterà quindi di dati storicamente certi e realmente avvenuti – perché per il poeta si sono impressi sul corpo (come nel caso della *Colonia penale kafkiana*), e che in seguito il poeta ha tradotto dal corpo alla pagina. Ogni parola di Celan è impregnata di sangue e storia. Eppure nel suo caso «sono proprio l'esperienza, la memoria dello sterminio, ciò cui la parola non può accedere direttamente. Il linguaggio gira dunque intorno alla sostanza non nominabile, ma non per questo irreale o dimenticata, come la lingua dei cabalisti girava intorno al nome di Dio, e allo stesso stempo diventava a sua volta nome di Dio [...]. È questa la via stretta che conduce alla definizione della “Wirklichkeit” della “realtà” celaniana. Il poeta Celan vive attraverso la lingua un'esperienza teologica secolarizzata. La poesia assume i connotati della costruzione di secondo grado della *élévation* baudelairiana»⁴⁵⁸.

Il «sinkretismus» che unisce Celan a Kafka non impedisce però al poeta bucovino di superare formalmente lo scrittore ceco, che «resta molto legato alla struttura della parabola», mentre «Celan si avvicina molto di più alla letteratura moderna, all'avanguardia poetica»⁴⁵⁹. Un'analoga e intima affinità con Kafka fu quella intrattenuta da Samuel Beckett, eccedente nel rivelarsi sintomatica di un magistero forse fin troppo sentito; e come l'apprendistato con il maestro putativo Joyce fu esibitamente smentito nella svolta successiva alla «rivelazione» (non solo nei fatti sulle pagine ma finanche nelle rarissime interviste), similmente, rispetto a Kafka (costantemente occultato dall'autore irlandese), Beckett tentò un'evoluzione anche in questo caso delle forme, pur restando inevitabilmente legato all'aspetto «macrotematico» della condizione umana presentato dallo scrittore ceco.

⁴⁵⁵ T.W. ADORNO, *Appunti su Kafka* cit., p. 268 (corsivo mio).

⁴⁵⁶ I. SHMUELI, *Di' che Gerusalemme* è cit., pp. 66 e 34. Si pensi alla lettura di un testo come *Stretto, Einführung* (per cui si veda P. SZONDI, *Lettura di «Stretto»* cit., pp. 19-sgg.).

⁴⁵⁷ I. SHMUELI, *Di' che Gerusalemme* è cit., p. 31.

⁴⁵⁸ C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., p. 101.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 109.

3.9 «Chez moi, trop»: Beckett e Kafka

Sebbene «scholars have hesitated in setting Beckett's project alongside Kafka's, partly because it is difficult to assess to what extent Beckett was familiar with Kafka's work»⁴⁶⁰, è possibile trovare riscontri concreti, documentari e biografici, ovverosia più che una mera consonanza latamente tematica o di toni dimostrata dalla critica francese⁴⁶¹, che attestino addirittura una precoce consuetudine con l'opera dello scrittore ceco, eventualmente non solo a partire dalla metà anni Quaranta, come è portata cautamente a considerare la critica anglosassone⁴⁶², ma risalendo fino ai primissimi anni Trenta⁴⁶³.

In una lettera a del 17 febbraio 1954 a Hans Neumann (studioso e traduttore di letteratura francese e irlandese che si era interessato immediatamente a una versione tedesca di *Molloy*), Beckett rispose, fra le altre, a una domanda particolarmente diretta (e, come le altre risposte che diede, è lecito riconoscere anche in questa una tendenza ad attenuare la curiosità del critico volta a non offrire il destro a un eccesso di zelo ermeneutico che travalichi il testo della propria opera; tant'è che, sin dall'inizio, lo scrittore si cautela: «Je ne demande qu'ò vous aider, quoiqu'il me soit très difficile, pour ne pas dire impossible, de parler de moi et de mon travail»): «Est-ce que l'œuvre de Kafka a jamais joué un rôle dans votre vie spirituelle»⁴⁶⁴. Ecco la replica di Beckett:

Kafka. Je n'ai lu de lui, hormis quelques textes courts, que les trois quarts environ du *Château*, et cela en allemand, c'est à dire en perdant beaucoup. Je m'y suis senti chez moi, trop, c'est peut-être cela qui m'a empêché de continuer. Cause instantanément entendue. Je ne me rappelle plus ce que Nadeau à [sic] dit à ce propos. Je me rappelle avoir été gêné par le côté imperturbable de sa démarche. Je me méfie des désastres qui se laissent déposer comme un bilan.⁴⁶⁵

Subito dopo, nella lettera (che tocca nodi nevralgici dell'intera opera beckettiana: dai rapporti con Joyce alle relazioni con Proust, dalle influenze esplicite a quelle meno note, come appunto con Kafka o con la linguistica di Fritz Mauthner, dalla questione della lingua e del passaggio da inglese a francese ai legami con l'Irlanda), l'autore di *En attendant Godot* si premura di chiarire: «Je n'essaie pas d'avoir l'air réfractaire aux influences. Je constate seulement que j'ai toujours été un piètre lecteur, incurablement distrait, à l'affût d'un ailleurs. Et je crois pouvoir dire sans esprit de paradoxe que les lectures qui m'ont le plus marqué sont celles qui m'y ont le mieux renvoyé, à cet ailleurs»⁴⁶⁶.

Posto che certe motivazioni addotte nella lettera responsiva stonino alle orecchie di un lettore di Beckett che tenga conto della sua produzione degli anni a seguire («le coté imperturbable» rimproverato all'approccio di Kafka, sarebbe stato successivamente portato alle estreme conseguenze dallo stesso Beckett, per lo meno a partire dalle *short proses* successive a *Comment c'est*, *Le Dépeupleur* in testa)⁴⁶⁷, risulta quanto meno poco credibile che nel 1954 lo scrittore irlandese conoscesse di Kafka a stento tre quarti del *Castello* e «quelques textes courts». Anzitutto, nel 1928 Tom MacGreevy presentò a Beckett Eugene Jolas, amico di Joyce nonché editore del periodico «transition», da lui fondato l'anno prima (e che, dal

⁴⁶⁰ M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, Bloomsbury, New York 2011, p. 50.

⁴⁶¹ Si vedano su questo i precoci lavori di M. NADEAU, *Samuel Beckett ou: En avant, vers nulle part!*, in «Combat», 12 aprile 1951, p. 4; ID., *Samuel Beckett, l'humour et le néant*, in «Mercure de France», CCCXII (agosto 1951), pp. 423-5; ID., *Samuel Beckett ou le droit au silence*, in «Les Temps Modernes», VII (gennaio 1952), pp. 1273-82; ID., *La 'Dernière' Tentative de Samuel Beckett*, in «Les Lettres Nouvelles», I, 7 (settembre 1953), 860-4.

⁴⁶² «Indeed, where Beckett's reading of Kafka's fiction and his diary after 1945 can be documented, there is no evidence that he did such reading during the 1930s» (M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937* cit., p. 50).

⁴⁶³ Cfr. G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 148 pp. 336-8.

⁴⁶⁴ *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956* cit., p. 460-6, la citazione di Beckett è dalla p. 462, la domanda di Naumann dalla n. 6 p. 466.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 462 (corsivo mio).

⁴⁶⁶ *Ivi*.

⁴⁶⁷ G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., p. 337.

1929, avrebbe pubblicato testi beckettiani, a partire da *Dante...Bruno.Vico..Joyce e Assumption* nel numero 16-17): su questa rivista venne pubblicato per la prima volta, nel numero 11 del febbraio di quello stesso 1928, Franz Kafka, che esordiva in traduzione inglese con *The Sentence (Das Urteil)*; proprio in quel numero si trovava anche il *Work in Progress, Part II* joyciano, una porzione del *Finnegans Wake* che aveva iniziato a essere edito su quelle pagine dal primo volume della rivista – circostanza questa che avvalorerebbe il grado di interesse per quel particolare fascicolo di «transition» agli occhi attenti del giovane Beckett. Si aggiunga che il nome di Kafka non era del tutto ignoto al giovane scrittore irlandese, se proprio questi, d'altra parte, e già all'incirca nel 1937 (o al più tardi l'anno dopo) dovette informare il suo mentore e connazionale, curioso delle sorti del suo *Ulysses* in patria, dell'improvvisa attenzione sorta fra gli intellettuali dublinesi a riguardo di quell'ancora semisconosciuto autore ceco: «[Joyce] had lost interest in his earlier book [...], but he allowed himself one day to ask Beckett, "Does anyone in Dublin read *Ulysses*?" "Yes", said Beckett. "Who?" Beckett named some names. "But they're all Jews," Joyce said. *Beckett mentioned then that many intellectuals were turning now to Kafka*. The name was known to Joyce only as that of the sinister translator of the *Frankfurter Zeitung*, Irene Kafka, and he was perplexed and bothered by this new aspirant to literary pre-eminence»⁴⁶⁸. Ancora, *Three Stories* di Kafka (da *Beim Bau der Chinesischen Mauer*) vennero pubblicate insieme a un testo di Beckett (*Sedendo et Quisciendo* [sic]) nello stesso numero 21 di «transition» del marzo 1932 (dove presenziava inoltre un *50th Birthday Hommage to James Joyce*); lo scrittore ceco comparve inoltre nel numero 23 del luglio 1935 e soprattutto, nei tre numeri 25-26-27, usciti dalla fine del 1936 alla tarda primavera del '38, con una versione a puntate della sua *Metamorphosis*: nell'ultimo dei tre volumi (il numero 27, dell'aprile-maggio 1938) si trovava una recensione di Beckett alla poesia di Denis Devlin⁴⁶⁹. Nonostante i tentativi di depistaggio da parte di Beckett, le tracce lasciate sulla scena del delitto sembrerebbero sufficientemente eloquenti.

Non di meno, i contatti di Beckett con l'opera kafkiana non si esauriscono qui; alla lettura di *Das Schloss* (1927) difatti, avvenuta direttamente nell'originale tedesco per ammissione dello stesso Beckett nella lettera ad Hans Naumann (seppure, dicesse, per soli tre quarti), e «come del resto si evincerebbe facilmente dalla lettura di *Watt*»⁴⁷⁰, occorrerebbe aggiungere l'altro capolavoro kafkiano, *Der Prozess*, di cui, seppure non ci siano giunte notizie certe di lettura, lo stesso Beckett ne menzionò il titolo, «e sembrerebbe quasi impossibile che [...] non [l']avesse letto»⁴⁷¹, insieme a quello del *Castello*, in una sua lettera del 21 ottobre 1945 al cugino Morris Sinclair⁴⁷², indicando i due romanzi come libri da considerare per una ricerca universitaria.

Nonostante questa consonanza tematico-esistenziale con le opere di Kafka, a Beckett continuava a non risultare congeniale una particolare (e per lui decisiva) caratteristica dell'opera dello scrittore ceco con la quale, si è visto, si scontrò anche Paul Celan: la *forma*. L'opera di Kafka resta troppo attaccata alla struttura della parabola, mentre tanto Celan (che si accosta, dal versante della poesia, all'avanguardia) quanto Beckett (che sperimenta soprattutto sul versante della prosa e del teatro, nei quali l'agone con l'autore del *Processo* risulta d'altronde più evidente) puntarono a uno sviluppo anche (se non anzitutto)

⁴⁶⁸ R. ELLMANN, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford University Press, Oxford 1983, p. 702 (corsivo mio).

⁴⁶⁹ Cfr. M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937* cit., p. 50.

⁴⁷⁰ G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 148 p. 336. Cfr. per questo R. COHN, *Watt in the Light Of The Castle*, in «Comparative Literature», XIII, 2 (Spring 1962), pp. 154-66.

⁴⁷¹ G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., p. 337; difatti «qualcosa nel destino di Murphy, nell'omonimo romanzo, suona troppo come la condanna inflitta alle macchine non-procreative (o depopolative) che turba d'improvviso la modesta vita da celibe di K., per non suonare quanto meno sospetto» (*inv*).

⁴⁷² *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956* cit., pp. 22-3. In un'altra lettera, del 27 febbraio 1950, Beckett mostra di conoscere perlomeno le vicende editoriali di Kafka, paragonando i rapporti fra Roger Blin e Antonin Artaud a quelli fra Max Brod e lo scrittore ceco (*ibidem*, pp. 179-85, a p. 179; possibile in questo caso la lettura di Max Brod, *Franz Kafka, souvenirs et documents*, trad. fr. par Hélène Zylberberg, Gallimard, Paris 1945, presente nella biblioteca di Beckett).

formale dei loro testi. Già in un'intervista rilasciata a Israel Shenker nel maggio del 1956, Beckett dichiarava: «I've only read Kafka in German – serious reading – except for a few things in French and English – only *The Castle* in German. I must say it was difficult to get to the end. The Kafka hero has a coherence of purpose. He's lost but he's not spiritually precarious, he's not falling to bits. My people seem to be falling to bits. Another difference. *You notice how Kafka's form is classic, it goes on like a steamroller – almost serene. It seems to be threatened the whole time – but the consternation is in the form. In my work there is consternation behind the form, not in the form*»⁴⁷³. Concetto ribadito in una lettera a Ruby Cohn del 17 gennaio 1962, dove Beckett scriveva esplicitamente: «What struck me as strange in Kafka was that the form in not shaken by the experience it conveys»⁴⁷⁴; e, ancor più chiaramente, espresso però per interposta persona in un dibattito televisivo andato in onda il 2 febbraio 1968 (per essere poi trascritto e pubblicato solo nel 1994) organizzato dal Westdeutscher Rundfunk e interamente dedicato alla persona e all'opera di Samuel Beckett, comprensivo della visione di *Film* e della versione televisiva di *Spiel (Play)*, al quale parteciparono Hans-Geert Falkenberg (il conduttore), Martin Esslin (direttore della sezione radiodrammi per la BBC tra il 1963 e il 1977), Walter Boehlich (assistente di Curtius, critico letterario di «Die Zeit» e collaboratore della Suhrkamp), Ernst Fischer (scrittore austriaco e militante comunista) e Theodor Adorno (filosofo di punta della scuola di Francoforte e, lo vedremo fra poco, grande estimatore dell'opera di Celan e Beckett). La trasmissione si distinse per il grande livello di preparazione dei partecipanti, l'intensità dei loro interventi e l'originalità di alcune delle intuizioni (nel 1968, per quanto le opere dello scrittore irlandese fossero ben note e suscitassero forti interessi, se non altro a partire dalla fortuna, dal 1953, di *Godot*, non era di fatto nata la beckettistica, ed era ancora di là da venire l'istituzionalizzazione della cosiddetta *Beckett industry*)⁴⁷⁵. In quest'occasione, soprattutto negli scambi fra Adorno e Fischer, i veri animatori del dibattito e i più acuti fra gli interlocutori, il nome di Kafka, sempre legato a quello dello scrittore irlandese, ricorre con una frequenza sintomatica. La coppia di intellettuali difatti duetta alternando acquisizioni proficue – Adorno: «A mio avviso non c'è alcun dubbio, in merito a questa pièce [*Fin de partie*], che uno dei modelli più influenti sia il racconto di Kafka, *Il cacciatore Gracco*» (ma già nel suo *Tentativo di comprendere* Finale di partita il filosofo tedesco citava ampiamente la figura di Kafka)⁴⁷⁶; Fischer: «[...] in *Molloy*, per esempio, c'è una specie di “padrone” ignoto [...] in cui spicca notevolmente l'affinità con Kafka»⁴⁷⁷ – a rilievi meno puntuali ma altrettanto significativi – Fischer: «[...] quello che Kafka chiamava il “barlume di speranza” è presente dappertutto nell'opera di Beckett»; Adorno: «“Molta, infinita speranza, ma non per noi” dice Kafka. E questo potrebbe essere un motto valido anche per Beckett»⁴⁷⁸ –, inanellando talvolta alcune delle considerazioni più rimarchevoli (se si considerano oltretutto i tempi) della critica beckettiana – Adorno: «*Si tratta di quanto ho espresso, a suo tempo, a proposito di*

⁴⁷³ Samuel Beckett interviewed by Israel Shenker, in «The New York Times», 5 maggio 1956, section II, 1, p. 3, corsivo mio (citato in R. COHN, Watt *in the Light Of* The Castle cit., p. 154).

⁴⁷⁴ Lettera non inclusa nell'epistolario beckettiano e citata da D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, p. 101 (sottolineatura nel testo).

⁴⁷⁵ La fortuna, avviata dal successo di *Godot* del 1953 e amplificata enormemente dal conferimento del premio Nobel nel 1969 (l'anno successivo al dibattito televisivo), iniziò nei tardi anni Sessanta per definirsi fra gli anni 1970-1980, anche a livello universitario, per poi protrarsi nel decennio successivo, fino a che, fra gli anni Novanta e Duemila, in particolar modo oltreoceano, la canonizzazione di Beckett non ne impose definitivamente la figura (giusta semmai la sua inclusione nel decalogo bloomiano quale ultimo grande autore del *Western Canon*), garantendo in questo modo un florido prosperare di tesi e articoli in merito a quell'autore che, insofferente al massimo grado a ogni tentativo di ermenutica accademica, liquidava la questione parlando della «*démence universitaire*» (C. JULIET, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, Montpellier 1986, p. 26).

⁴⁷⁶ La citazione è da T.W. ADORNO, *Essere ottimisti è da criminali. Una conversazione televisiva su Beckett*, a cura di G. Frasca, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2012, p. 11; per quanto riguarda *Versuch, das Endspiel zu verstehen* si veda T. W. ADORNO, *Tentativo di capire il Finale di partita*, in ID., *Note per la letteratura*, 2 voll., trad. it. E. De Angelis e G. Manzoni, Einaudi, Torino 1979, I, 1943-1961, pp. 267-308.

⁴⁷⁷ T.W. ADORNO, *Essere ottimisti è da criminali* cit., p. 13.

⁴⁷⁸ Entrambe le citazioni provengono da *ibidem*, p. 43 (per la citazione di Kafka cfr. n. 36 p. 63).

Kafka, e che a maggior ragione vale per Beckett. Un'interpretazione della sua opera ha senso solo se la si prende alla lettera [...]. A mio avviso anche qui bisognerebbe seguire il principio secondo il quale occorre attenersi il più fedelmente possibile al testo. E aggiungerei che questo tipo di interpretazione mi pare altrettanto errato di quello che intravede nelle forze oscure che animano l'opera di Kafka qualcosa di assimilabile alla divinità⁴⁷⁹; e ancora: «opere come quelle di Beckett o Kafka possiedono una forza tale da cogliere contenuti fondamentali della nostra epoca»⁴⁸⁰. Fra i tanti, lo scambio di maggior interesse, si diceva, è quello nel quale Adorno rivela una confidenza fattagli dallo stesso Beckett in occasione del loro primo incontro, avvenuto nel novembre del 1958⁴⁸¹:

ADORNO: [...] [A Kafka] *Beckett rimprovera, ed è una questione piuttosto interessante, una sola cosa, di essere rimasto sul piano della favola, senza intaccare la forma e, soprattutto, cosa a cui Beckett accorda grande importanza, il linguaggio.* È per questa ragione che è molto critico nei confronti di Kafka: perché per lui questo autore rappresenta, per così dire, una deriva di destra [*Rechtsabweichung*], dal momento che la sua forma linguistica è rimasta troppo ancorata al realismo.

FISCHER: Sì, a differenza di Kafka, Beckett va oltre la lingua. Kafka, che è stato un grande scrittore, non ha mai raggiunto la musicalità che tanto caratterizza i testi beckettiani.⁴⁸²

Essere rimasto «sul piano della favola, senza intaccare la forma e [...] il linguaggio» è dunque, per Beckett, la mancanza imputabile a Kafka e quindi, evidentemente (vista cioè l'eccessiva congenialità altrimenti riconosciuta dei testi dello scrittore ceco, tale da risultare all'irlandese quasi familiare, al punto da farlo ritrovare incredibilmente «chez moi, trop»), il più fertile dei terreni d'innesto sul quale impiantare il suo lavoro, nel quale avere cioè pieno spazio di manovra (ovvero senza il rischio di incappare in compromettenti e ingombranti predecessori)⁴⁸³ per poter allestire e attuare una vera e propria «rivoluzione», tanto della propria opera quanto dell'arte *tout court*.

Se servisse un riscontro materiale per suffragare ulteriormente la tesi di un interesse più che occasionale da parte di Beckett nei confronti di Kafka, si noti come all'unicum kafkiano presente nella biblioteca privata dell'autore irlandese, ovverosia in quello che resta della sua biblioteca a seguito delle ingenti donazioni librarie fatte ad amici e parenti nei suoi ultimi anni di vita (vale a dire il volume Franz Kafka, *Er: Prosa*, herausgegeben von M. Walser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963, che raccoglie le prose brevi) si contrappongano invece ben tre monografie dedicate allo scrittore ceco (Max Brod, *Franz Kafka, souvenirs et documents*, trad. fr. par Hélène Zylberberg, Gallimard, Paris 1945; Marthe Robert, *Kafka*, Gallimard, Paris 1960; Joachim Unseld, *Franz Kafka; Ein Schriftstellerleben*, Carl Hanser Verlag, Munich 1982), «which attest to Beckett's interest in the writer»⁴⁸⁴. E resta il fatto che si ha notizia certa, da una lettera a Lawrence Shainberg dell'8 gennaio 1983, della conoscenza diretta dei diari di Kafka, «which Beckett read in the early 1980s»⁴⁸⁵. Si aggiunga inoltre la circostanza, «questa sì sorprendente»⁴⁸⁶, che sugli scaffali della sua camera nella casa di riposo *Le Tiers Temps*, nella quale Beckett, dal 1988, trascorse alcuni dei suoi ultimi mesi di vita, si trovassero, fra «i libri che stava leggendo», insieme alle biografie di Oscar Wilde e Nora Joyce, «qualche libro di Kafka»⁴⁸⁷.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, pp. 14 e 20 (corsivi miei).

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁸¹ Per cui si veda *infra*.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 26 (corsivi miei).

⁴⁸³ Giusto il monito di Elio Donato *pereant qui ante nos nostra dixerunt*, ricordato da Beckett in una lettera all'amico McGreevy del 21 gennaio 1938 (*The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., p. 590).

⁴⁸⁴ D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit., p. 101 e cfr. n. 36 p. 239.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁸⁶ G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., p. 337.

⁴⁸⁷ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 826.

Aggiungerei a questi dati un episodio al quale apparentemente Kafka non è correlato, ma che reputo significativo se non altro proprio in ragione di quella «vie spirituelles» indicata da Hans Neumann nella sua lettera a Beckett e nel quale è possibile cogliere, in filigrana, l'istituzione inconscia di un più possente nesso ideologico-esistenziale-emotivo. Nel gennaio 1938, la sera prima dell'epifania, Beckett riaccompagnava a casa una coppia di amici, Alan e Belinda Duncan, camminando nel XIV arrondissement, a Petit-Montrouge, quando fu accostato da un mezzano particolarmente insistente di nome Prudent; lo scrittore non volle prestargli ascolto, nonostante l'assillo, e il pappone improvvisamente accoltellò lo scrittore al petto, sfondandogli la pleura senza però colpire cuore o polmoni. Quando a marzo, dopo essersi ripreso dall'incidente, Beckett dovette partecipare al processo, «incontrò Prudent all'ingresso dell'aula e gli chiese perché l'avesse fatto. “Je ne sais pas, Monsieur”, gli rispose il mezzano, aggiungendo un educato ma impertinente “Je m'excuse”»⁴⁸⁸. In questa circostanza, con una simile risposta, è possibile che Beckett abbia fatto esperienza diretta di quella che diverrà poi una delle cifre caratteristiche della sua opera: non tanto l'assurdo (categoria sotto la quale è stato rubricato da un fortunato titolo di Martin Esslin)⁴⁸⁹, quanto semmai l'*incomprendibile*. L'incomprendibile azione di un uomo che pugnala qualcuno al petto senza saper spiegare le ragioni di quel gesto è lo stesso motore che anima le narrazioni kafkiane, derivate per buona parte dall'imperscrutabilità di quel Dio-Padre del Vecchio Testamento che aveva ordinato ad Abramo di immolare suo figlio Isacco senza addurre spiegazione alcuna, come pure incomprendibile è il gesto di un vecchio cieco che provoca la morte di un bambino, come nel finale (kafkiano) del primo radiodramma beckettiano, *All That Fall*. L'uomo dunque si trova a vivere in un mondo che lo sovrasta senza comprenderne le regole di funzionamento, tantomeno le leggi (che anzi si mostrano all'assoggettato nella benjaminiana dicotomia espressa dal termine *Gewalt*). Insomma: «Qualcuno doveva aver diffamato Josef K., poiché un mattino, *senza che avesse fatto nulla di male*, egli fu arrestato [*Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet*]»⁴⁹⁰ – è l'attacco celebre, granitico nella sua apoditticità biblica, con cui si apre, con un'accusa incomprendibile, *Der Prozess*. E con un finale similmente monolitico si conclude *Il verdetto* (*Das Urteil*), nel quale la figura di un padre quasi sovrumano giganteggia ancora, nonostante l'infermità, sul figlio oppresso (quando il padre va incontro al figlio Georg i lembi della sua pesante vestaglia si scostano rivelando il corpo nudo, e il vigore del genitore verrà raddoppiato dalla visione della «la cicatrice della ferita riportata in guerra» che svetta sulla coscia: *eros e polemos*; «Tu credi di avere ancora la forza per venire fin qui e pensi di non muoverti solo perché lo vuoi», gli urla il genitore: «Come ti sbagli! Io sono ancora, e di gran lunga, il più forte»)⁴⁹¹; nell'*explicit* di questo testo si consuma il tragico sacrificio di Georg con l'incomprendibile imposizione di morte (non per fuoco, come l'olocausto prescritto per Isacco, ma stavolta per acqua) comminata dal padre al figlio:

«Dunque mi hai atteso al varco!» gridò Georg.

Compassionevole, il padre disse, quasi incidentalmente: «Questo, probabilmente, volevi dirlo prima. Adesso è fuori luogo».

⁴⁸⁸ Racconta l'episodio J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., pp. 330-3, cit. a p. 333.

⁴⁸⁹ M. ESSLIN, *Il teatro dell'assurdo* [1961], Edizioni Abete, Roma 1980. Lo stesso Esslin, nella *Prefazione all'edizione Pelican* (datata 1967, più di un quindicennio dopo la prima, fortunatissima edizione), lamentava che «in realtà il successo di questo libro – o per lo meno il successo del “titolo” perché sembra che ci siano molte persone che ne parlano avendo letto *soltanto* il titolo – ha causato all'autore molti equivoci» (pp. 7-8); sua intenzione non era rubricare autori diversi (Beckett, Ionesco, Pinter, Genet) sotto la medesima etichetta bibliografica (su Beckett le pp. 25-84).

⁴⁹⁰ J. KAFKA, *Il processo*, trad. it. P. Levi, Einaudi, Torino 2014, p. 3 (traduzione lievemente modificata: si è optato per “diffamato” al posto di “calunniato”). Ma si pensi anche alla condizione di attesa (per certi versi simile a quella di *Godot*) di un testo come *Davanti alla legge* (*Vor dem Gesetz*).

⁴⁹¹ ID., *Il verdetto*, in ID., *Le metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita* cit., pp. 36-46, pp. 44-5.

E più forte: «Dunque ora sai cosa è esistito oltre a te, finora sapevi solo di te! In verità, sei stato un bimbo innocente, ma ancor più in verità sei stato un essere diabolico! – E allora sappi: *io ti condanno alla morte per acqua!* [Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens!]

Georg si sentì cacciato fuori dalla stanza [Georg fühlte sich aus dem Zimmer gejagt] e portò con sé, nell'orecchio, il colpo con cui il padre, alle sue spalle, si abbatté sul letto. Sulla scala, volando sui gradini come su un piano inclinato, travolse la domestica, che stava salendo per riordinare la casa dopo la notte. «Gesù!» gridò la donna e si coprì il volto con il grembiule, ma lui era già sparito. Saltò fuori dal portone, *anelava, oltre la carreggiata, all'acqua* [über die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn]. Già serrava fra le mani la ringhiera, come un affamato stringe il cibo. Si lanciò dall'altra parte, da quell'eccellente ginnasta che, per l'orgoglio dei suoi genitori, era stato in gioventù. Mentre, con mani che cedevano via via, si reggeva ancora, scorre fra le sbarre della ringhiera un autobus, che con facilità avrebbe coperto il suono della caduta, e gridò piano: «Cari genitori, io vi ho sempre amato», e si lasciò cadere [und ließ sich hinabfallen].⁴⁹²

Celan l'ermetico, Beckett l'assurdo. Entrambi gli scrittori elessero Kafka quale interlocutore privilegiato ed è probabile che non poca parte delle interpretazioni erranee della critica, riassunte nelle etichette incollate accanto ai loro nomi trovi origine proprio nella loro stretta vicinanza con l'opera dell'autore ceco. Ma ci fu, negli anni, un interprete che seppe individuare tanto il senso della loro opera quanto la presenza determinante di Kafka.

3.10 L'intervento del Professore

I rapporti fra Beckett e Celan, finora poco affrontati dalla critica⁴⁹³, sempre a distanza e mai effettivamente tangenti, furono segnati da una significativa consonanza del reciproco percorso poetico. Fra le figure dei due fra i maggiori interpreti della contemporaneità, tentò spesso un avvicinamento che non fosse tanto (o solo) mediazione, quanto piuttosto origine di un contatto volto a far nascere una scintilla fra quelli che riteneva essere i massimi esponenti della letteratura del *nach Auschwitz*, Theodor Adorno. Il filosofo tedesco provò a lungo a intercedere fra i due per concertare un incontro, intuendo come l'attenzione di entrambi fosse rivolta ad alcuni fra i più scottanti snodi problematici della contemporaneità, intorno ai quali si svolgeva di fatto larga parte della loro poetica (se non tutta).

Occorre anzitutto porre sul tappeto la provocante dichiarazione, oramai notoria, datata 1949, a macerie ancora calde, presente in *Critica della cultura e società* (*Kulturkritik und Gesellschaft*), pubblicata per la prima volta nel 1951: «La critica della cultura si trova dinnanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie [*nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*], e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie»⁴⁹⁴ – dichiarazione che provocò nel tempo numerose risposte, da Hans Magnus Enzensberger a Peter Szondi (commentatore di Celan che cita, per l'occasione, proprio Beckett) e Primo Levi⁴⁹⁵.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 46.

⁴⁹³ Per uno studio generale e tematico che raffronta i due poeti si veda il recente contributo di M. NIXON, *'Text-void': silent words in Paul Celan and Samuel Beckett*, in *Beckett's literary legacies*, edited by M. FELDMAN – M. NIXON, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, pp. 152-68. Non convince invece l'analisi proposta da U. DOGÀ, *Finali di partita, Paul Celan e Samuel Beckett*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXI, 2 (2008), pp. 227-42.

⁴⁹⁴ T.W. ADORNO, *Critica della cultura e società*, in ID., *Prismi* cit., pp. 3-22, cit. a p. 22.

⁴⁹⁵ «Dopo Auschwitz non è più possibile scrivere una poesia: questa frase, pronunciata dal filosofo Theodor Wiesengrund Adorno, è una delle più dure condanne del nostro tempo. Se vogliamo vivere ancora, essa deve essere confutata» (H.M. ENZENSBERGER, *Le pietre della libertà* [1959], in ID., *Questioni di dettaglio*, trad. it. G. Piana, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 121-8, a p. 124). «Se vi è memoria – "*Gedächtnis*", "*Eingedenken*" – è grazie alle tracce che hanno lasciato le vittime cui la memoria ritorna. Grazie alla parola. Ma ciò che costituisce questa memoria e ne fa non solo un compito, ma un dovere e una necessità poetici, è il fatto che essa attesta la forza creatrice del verbo, cioè l'origine verbale della realtà – di quella che conta, almeno. Così l'evocazione dei campi di sterminio non è solo il fine della poesia di Celan, ma anche la sua condizione. *Stretto* è, in un senso molto preciso, la confutazione della tesi di Adorno, divenuta troppo celebre [...]. Adorno, che da anni voleva scrivere un lungo saggio su Celan, che considerava il più importante poeta del dopoguerra insieme a Beckett, sapeva perfettamente quanto la sua tesi potesse andare incontro a malintesi, e forse era consapevole della sua stessa falsità. Dopo Auschwitz si può fare poesia solo sulla base di Auschwitz» (P. SZONDI, *Lettura di «Stretto»* cit. pp.59-60). «La mia esperienza è opposta. Allora

«Adorno est tombé pour la première fois sur une œuvre de Beckett» probabilmente «au début des années 1950 et il devait s'agir d'*En attendant Godot* ou de *Molloy*»⁴⁹⁶. E proprio verso il principio degli anni Cinquanta Paul Celan iniziava a conoscere i lavori del filosofo tedesco⁴⁹⁷, studiandone i saggi fino a quel momento pubblicati (fra i quali il noto *Kulturkritik und Gesellschaft*, contenente la dichiarazione sulla poesia *nach Auschwitz*); è altamente probabile inoltre che negli stessi anni Celan scoprisse anche l'opera di Beckett, di cui la rivista «Merkur» (che pubblicava testi di Adorno oltre che di Buber, Toynbee, Jaspers, Eliot, Habermas e aveva recensito la raccolta celaniana *Mohn und Gedächtnis* nell'aprile del 1954) aveva raccolto alcune prose⁴⁹⁸. Ma fu dalla fine degli anni Cinquanta che iniziarono a concretizzarsi i rapporti fra Adorno, Beckett e Celan, stringendosi vicendevolmente in modi diversi, senza che mai però si invertisse l'incontro più auspicato, quello fra i due scrittori.

Il 28 novembre 1958 Beckett e Adorno si incontrano per la prima volta, a Parigi; quest'ultimo, nell'aprile dello stesso anno, aveva assistito a una rappresentazione di *Fin de partie* rimanendone fortemente impressionato⁴⁹⁹. Il filosofo, che si sarebbe trovato nella capitale francese in occasione di alcune conferenze da tenere alla Sorbona, si era mosso interpellando Peter Suhrkamp quale intermediario, e dopo una o due telefonate con lo stesso Beckett (la prima il 23 novembre e la seconda presumibilmente pochi giorni più tardi) fu organizzato l'incontro, che avvenne all'Hotel Lutetia, dove risiedeva Adorno, a due passi da rue de Babylone (strada nella quale sorgeva l'omonimo teatro nel quale, la sera del 5 gennaio 1953, vi fu la prima mondiale di *En attendant Godot*); da lì i due si addentrarono per Montparnasse, spostandosi alla Coupole e poi ancora Aux Îles Marquises (uno dei ristoranti preferiti di Beckett)⁵⁰⁰, dove pranzarono e seguirono a discutere fino a tardi, soprattutto – stando alle testimonianze lasciate da Adorno nei suoi diari – riguardo a questioni “esplorative” inerenti i diritti d'autore delle traduzioni delle opere beckettiane, ma anche della capitale questione (di cui si è già parlato *supra*) delle «obiezioni» dello scrittore irlandese contro Kafka. Ora, che Beckett possa aver affrontato una questione decisiva tanto per il suo personalissimo canone letterario quanto, indirettamente, per la propria poetica (restio come notoriamente era a trattare certi argomenti se non con amici fidati o della sua cerchia più intima, e non certo in un'occasione da primo appuntamento, e meno che mai con un accademico, per quanto stimato) è cosa che desta meraviglia – d'altronde, immediatamente prima di questa nota, nel diario adorniano, si trova la risposta alla più tipica delle domande, quella cioè sul libro preferito, che Beckett dichiarò essere *Effi Briest*. È presumibile supporre dunque che Adorno, da sempre studioso dell'opera kafkiana, abbia voluto sondare le resistenze di Beckett (intuendone, come mostrerà d'aver fatto in seguito, le strette convergenze con l'autore di *Der Prozess*), che per l'occasione si mostrò «meno riottoso del solito ad affrontare questioni letterarie»⁵⁰¹; altrimenti occorrerebbe pensare che lo scrittore irlandese abbia sentito il bisogno prorompente di smarcarsi sin da subito dall'ombra per lui troppo gravosa di Kafka, in una quasi esibita (ma per lui non del tutto inconsueta) dimostrazione della bloomiana angoscia dell'influenza. Resta il fatto che quell'incontro risultò significativo per entrambi. «In memory of that long meeting [...],

mi sembrò che la poesia fosse più idonea della prosa per esprimere quello che mi passava dentro. Dicendo poesia, non penso a niente di lirico. In quegli anni, semmai, avrei riformulato le parole di Adorno: dopo Auschwitz non si può fare poesia se non su Auschwitz» (G. NASCIBENI, *Levi: l'ora incerta della poesia*, in «Corriere della Sera», 28 ottobre 1984, ora in P. LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987* cit., pp. 136-41, da cui cito a p. 137). Si veda, in merito, *Lirik nach Auschwitz*, herausgegeben von P. KIEDAISCH, Reclam, Stuttgart 1995.

⁴⁹⁶ R. TIEDEMANN, *Contre le mensonge de la question du sens*, in T.W. ADORNO, *Notes sur Beckett*, traduit par C. David et présenté par R. Tiedemann, Nous, Caen 2008, pp. 7-14, a p. 13.

⁴⁹⁷ Cfr. P. GNANI, *Scrivere poesia dopo Auschwitz: Paul Celan e Theodor W. Adorno*, La Giuntina, Firenze 2010, p. 64.

⁴⁹⁸ Cfr. J. FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew* [1995], Yale University Press, New Haven-London 2001, p. 78.

⁴⁹⁹ Cfr. S. MÜLLER-DOOM, S. MÜLLER-DOOHM, *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale* [2003], trad. it. B. Agnese, Carocci, Roma 2003, p. 476.

⁵⁰⁰ Cfr. T.W. ADORNO, *Les rencontres avec Beckett dans les carnets de notes* in ID., *Notes sur Beckett* cit., pp. 17-8.

⁵⁰¹ G. FRASCA, *La ricerca del nulla positivo*, in T. W. ADORNO, *Essere ottimisti è da criminali* cit., pp. 65-87, p. 81.

Adorno gave Beckett a signed copy of his first volume of the 'Noten zur Literatur' (published in the same year): 'Für Samuel Beckett / zur Erinnerung an den / 28. November 1958 / herzlichst / T. W. Adorno / Paris – Frankfurt'), volume che – come pochi altri – Beckett conservò nella propria biblioteca fino alla morte⁵⁰².

Fu invece dappprincipio un «incontro mancato»⁵⁰³ quello di Adorno con Celan. Ai primi di luglio del 1959 il poeta bucovino giunse con la famiglia in Engadina, per soggiornare alla Pension Chasté di Sils-Baselgia dietro invito di Peter Szondi (conosciuto l'8 aprile a Parigi). Proprio Szondi intendeva far incontrare in Svizzera il poeta con l'amico Adorno (il cui pensiero era ben noto a Celan), che sarebbe arrivato a Sils alla fine del mese; Celan, però, il 23 luglio partì improvvisamente per Parigi: «la partenza», ha chiarito Paola Gnani, «non fu un colpo di testa, né il frutto di una decisione affrettata»⁵⁰⁴, bensì una precisa scelta di campo, ovvero la scelta di non avviare immediatamente un dialogo diretto, tantomeno in forma orale, con l'autore della dichiarazione tanto scottante secondo la quale scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbarie. Il terreno che Celan scelse fu dunque un altro: una volta tornato a Parigi, si dedicò infatti alla scrittura del suo unico testo in prosa il *Gespräch im Gebirg* (*Conversazione in montagna*)⁵⁰⁵; in questo maniera «Celan formulò una prima risposta alla tesi di Adorno sulla poesia dopo Auschwitz. Se avesse incontrato il filosofo di persona avrebbe mostrato di accettare in qualche modo quella tesi»⁵⁰⁶; così, «invece, scrivendo il *Gespräch im Gebirg*, replicò alla tesi adorniana mantenendosi sul terreno che gli era più proprio: la parola poetica, quella stessa parola che la sentenza del filosofo sembrava voler spegnere e che Celan non intendeva assolutamente far tacere»⁵⁰⁷. Il testo celaniano racconta l'incontro e il dialogo – mancato ma avvenuto, dove «non parlano due soggetti distinti, ma due voci che hanno bisogno l'una dell'altra e sono legate l'una all'altra»⁵⁰⁸ – fra due ebrei, Klein (Celan stesso) e Groß (Adorno): nel brano emergono nitidamente la volontà di Celan interloquire con il filosofo, il rispetto per la sua figura (quando i due si incontrano, «Piccolo, l'ebreo, ordinò al suo bastone di tacere davanti al bastone dell'ebreo Grande») ⁵⁰⁹ e il forte desiderio di mostrargli la determinante legittimità del proprio punto di vista (con in più, magari, la speranza che sopravvenga un ripensamento)⁵¹⁰.

Il 4 agosto Szondi mandò dalla Svizzera una lettera a Celan con la richiesta di spedire ad Adorno, che era rimasto con Szondi in Engadina, una copia di *Sprachgitter*: il poeta rispose inviando anzitutto il volume di poesie richiesto insieme a una copia delle *Poesie/Dichtungen* di René Char (di cui aveva tradotto un certo numero di testi); in seguito, con una lettera del 1 settembre, a testimonianza diretta del suo interesse per l'opinione del filosofo tedesco, Celan scriveva: «Mi farebbe piacere sapere se il Prof. Adorno ha ricevuto i due libri che ho spedito a Lei, perché non avevo preso nota dell'indirizzo di Adorno a Sils – La prego di scrivermi una riga in proposito»⁵¹¹. Celan, come si è detto, aveva maturato una conoscenza approfondita dell'opera del filosofo tedesco sin dal principio degli anni Cinquanta, aggiornando nel corso

⁵⁰² *Samuel Beckett Library* cit., p. 169. *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1958 è rimasto infatti fra i libri della biblioteca beckettiana (dove invece manca un altro suo libro, inviato allo scrittore irlandese nel 1960, *Malber: Eine musikalische Physiognomick*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1960), nonostante la pratica dello scrittore, divenuta quasi sistematica in tarda età, di regalare i propri libri ad amici e parenti.

⁵⁰³ P. CELAN, *Il meridiano* cit., p. 19.

⁵⁰⁴ P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz* cit., p. 43.

⁵⁰⁵ P. CELAN, *Conversazione in montagna*, in ID., *La verità della poesia* cit., pp. 42-6.

⁵⁰⁶ P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz* cit., 63-4.

⁵⁰⁷ EAD., *Tra pietre e stelle. Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz*, in *Paul Celan in Italia* cit., pp. 121-33, p. 123.

⁵⁰⁸ J. SENG, «L'autentico messaggio in bottiglia». *Sul rapporto tra Theodor W. Adorno e Paul Celan*, in T. W. ADORNO – P. CELAN, *Solo, con me stesso e le mie poesie* cit., pp. 5-40, p. 14: «È solo in un dialogo fittizio con l'Altro che l'incontro può avere luogo prima dell'effettivo incontro iniziale. Perché a stretto rigore di termini, la *Conversazione in montagna* è un dialogo con se stesso».

⁵⁰⁹ P. CELAN, *Conversazione in montagna* cit., p. 43.

⁵¹⁰ Per analisi più approfondite sul brano rimando a P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz* cit., pp. 39-72.

⁵¹¹ In P. CELAN – P. SZONDI, *Briefwechsel*, herausgegeben von Ch. König, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, p. 11, citata e tradotta da P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz* cit., p. 44.

del tempo la sua conoscenza delle pubblicazioni di Adorno (nel 1955 era stato pubblicato *Prismen*, nel quale veniva ristampato il saggio *Kulturkritik und Gesellschaft* contenente l'affermazione sulla poesia «nach Auschwitz», e nel '58 il primo volume di *Noten zur Literatur*, comprato nel marzo del 1959 e letto prontamente da Celan, che apprezzò in particolar modo i saggi *Die Wunde Heine* e *Aufzeichnungen zu Kafka*); per Adorno, invece, *Sprachgitter*, che lesse con grande attenzione, «rappresentò il suo primo, vero incontro con la poesia celaniana»⁵¹²: ne sottolineò numerosi passaggi, postillandone qua e là i versi. Fra le note di maggior rilievo vergate dalla mano del filosofo (databili però «verosimilmente» non al 1959, ma a una seconda lettura, avvenuta nel 1967)⁵¹³, spiccano alcune righe scritte sul risguardo del volume:

Poesia ermetica. Viene qui composto come intenzione ciò che altrimenti risulterebbe come fatto poetico. Assume una valenza tematica ciò che altrimenti *accadrebbe* nell'arte. Traduzione in parole di paesaggi (dipinti) astrattamente ridotti. Tentativo di ottenere consolazione dalla pietra, da ciò che è morto. Consolazione affermativa (grazie al suono). Rapporto con Beckett: figure del Nulla.⁵¹⁴

In aggiunta, accanto ai vv. 4-5 della poesia *Die Welt* («DIE WELT, zu uns / in die leere Stunde getreten: // Zwei / Baumschäfte, schwarz, / unverzweigt, ohne / Knoten. / In der Düsen spur, scharfrandig, das / eine frei- / stehende Hochblatt. // Auch wir hier, im Leeren, / stehn bei den Fahnen [IL MONDO, giunto a noi / nell'ora vuota: // Due / fusti d'albero, negri, / non diramati, senza / nodi. / Nella traccia del reattore, ben netta, / quell'unica, disgiunta / brattea. // Anche noi qui, nel vuoto, / stiamo presso le bandiere]»)⁵¹⁵ si trova un'altra annotazione di Adorno, che riporta semplicemente «Beckett»⁵¹⁶. Come si può vedere bene sin d'ora (ma per ci torneremo), Adorno ha lavorato su Celan mantenendo un occhio vigile rivolto a Beckett (ed è legittimo pensare che, nelle sue letture, il rapporto possa essere stato biunivoco), nella persistente visione di questi scrittori come i due massimi *exempla* di «una poesia» *dopo Auschwitz*.

Il carteggio fra Celan e Adorno si inaugura con una lettera del filosofo al poeta del 21 marzo 1960 con la quale quest'ultimo ringrazia il bucovino per l'invio della sua traduzione tedesca della *Jeune Parque* di Valéry pubblicata quello stesso anno⁵¹⁷. Si trattava di un momento decisivo della riflessione poetologica di Celan, nel corso della quale questa versione ricopre la funzione di «fuoco» nell'ellissi della «successione *Sprachgitter, Junge Parze, Niemandrose*»⁵¹⁸: il poeta, infatti, «intrecciando fili del suo telaio con la tela di Valéry», «sovrappone la sua “griglia” (lo “Sprachgitter”) alla *Jeune Parque*» producendo «immagini e modi sintattici che si ricombineranno poi in *Die Niemandrose* [...] ogni tassello, frammento d'eco [...], qualunque sia la sua provenienza, rimane avvolto in una rete di riferimenti plurimi»⁵¹⁹, arrivando a interiorizzare la traduzione del testo di Valéry al punto da assimilarlo, appropriandosene («in *Die Junge Parze* [...] compaiono “pori” poco valériani e molto celaniani»)⁵²⁰. Adorno, a cui piacque molto la versione tedesca, reputando il testo «incomparabilmente bello»⁵²¹, e che avrebbe dedicato proprio a Celan il suo studio *Valéry's Abweichungen* (*L'ago declinante di Valéry*)⁵²², propose immediatamente un incontro: «Sarei lietissimo

⁵¹² *Ibidem*, p. 45.

⁵¹³ J. SENG, «L'autentico messaggio in bottiglia» cit., a p. 18.

⁵¹⁴ *Ivi*. La copia di *Sprachgitter* di Adorno è conservata al *Theodor W. Adorno Archiv* di Francoforte.

⁵¹⁵ P. CELAN, *Poesie* cit., pp. 320 (versione originale) e 321 (traduzione); il corsivo nel testo tedesco, per evidenziare i versi interessati, è mio.

⁵¹⁶ J. SENG, «L'autentico messaggio in bottiglia» cit., p. 18.

⁵¹⁷ Sul rapporto fra i due poeti si veda C. MIGLIO, *Celan e Valéry. Poesia, traduzione di una distanza*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997 e EAD., *Vita a fronte* cit., cap. V *Celan / Valéry. Descrizione di una battaglia*, pp. 137-72.

⁵¹⁸ EAD., *Celan e Valéry* cit., p. 111.

⁵¹⁹ *Ibidem*, rispettivamente le pp. 111 e 109-10.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 129.

⁵²¹ T. W. ADORNO – P. CELAN, *Solo, con me stesso e le mie parole* cit., lettera del 21 marzo 1960, pp. 45-6, a p. 45.

⁵²² T. W. ADORNO, *Valéry's Abweichungen*, in ID., *Noten zur Literatur*, II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1961.

se potessimo rivederci quanto prima» (il filosofo poté ascoltare Celan leggere direttamente la sua traduzione tedesca il 16 gennaio 1960 a Francoforte, nella sede della casa editrice Fischer)⁵²³; il 12 maggio 1960, i due si incontrarono a Francoforte. Qualche giorno dopo, il 23 maggio, Celan inviò ad Adorno una lettera con acclusa la «piccola prosa di cui Le avevo parlato a Francoforte»⁵²⁴, ovvero la *Conversazione in montagna*, definita dal poeta come «qualcosa [...] dal naso decisamente adunco» (con evidente allusione al carattere e alla tematica del testo)⁵²⁵, alla quale il filosofo rispose il 13 giugno definendo il testo «estremamente interessante ed enigmatico» ma smarcandosi dall'identificazione con l'ebreo Groß («sarebbe pura imprudenza se avessi la pretesa di esserne l'unico destinatario»)⁵²⁶.

Il 22 ottobre del 1960 Celan tenne a Darmstadt il discorso per il conferimento del premio Büchner⁵²⁷: Adorno è assente; «La parte centrale del discorso è costellata di riferimenti ad Adorno. Il filosofo, tuttavia, non è mai nominato di persona»⁵²⁸. Pochi giorni dopo, il poeta bucovino si reca a Francoforte e incontra il filosofo (occasione in cui ricevette una copia del suo libro su Mahler con la dedica: «Al mio caro Paul Celan, come modesto segno del più cordiale affetto / Theodor W. Adorno / Francoforte, 25 ottobre 1960»)⁵²⁹, sperando in una presa di posizione di quest'ultimo contro gli attacchi (più o meno velati di antisemitismo) che Celan riceveva al tempo in quel tempo (anche in merito all'«*affaire Goll*»: le accuse di plagio mossegli della vedova del poeta Yvan Goll, che si protrassero, con grande violenza e forte eco, durante gli anni Sessanta); presa di posizione che Adorno non assunse: «proprio mentre il filosofo si addentrava sempre più nella poesia celaniana, Paul Celan si allontanava dal “Professore”»⁵³⁰.

Nel frattempo, dall'estate del 1960 alla primavera del '61, Adorno fu impegnato nell'elaborazione del suo saggio *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (*Tentativo di capire* Finale di partita)⁵³¹, dedicato a uno dei drammi beckettiani più vicini alla messa in scena della condizione umana post-auschwitziana⁵³². In questo saggio, sin dall'incipit, il filosofo tedesco puntella costantemente le sue affermazioni sul teatro e la poetica beckettiani con rinvii a Kafka⁵³³; e ancor più frequenti sono le allusioni o i riferimenti espliciti alla catastrofe bellica, all'atomica e alle conseguenze sulla realtà e sull'opera di Beckett. «Dopo la seconda guerra mondiale tutto è distrutto senza saperlo, anche la cultura risorta; l'umanità continua a vegetare

⁵²³ T. W. ADORNO – P. CELAN, *Solo, con me stesso e le mie parole* cit. p. 45.

⁵²⁴ *Ibidem*, lettera del 23 maggio 1960, pp. 46-9, a p. 47.

⁵²⁵ *Ivi*.

⁵²⁶ *Ibidem*, lettera del 13 giugno 1960, pp. 49-51, a p. 49. A questa lettera seguirà inoltre una cartolina inviata da Adorno, sua moglie Gretel, Peter Szondi e Wibke Von Bonin il 30 agosto 1960 dai laghi dell'Alta Engadina, dove si ricorda ancora il brano di Celan (*ibidem*, p. 52).

⁵²⁷ Cfr. la lettura di B. MAJ, *Der Meridian. Paul Celan e la poetica del cretaurale*, in «Studi di estetica», 3 serie 26 (1998), 17, pp. 73-118 e, con diversa prospettiva, in ID., *Il volto e l'allegoria della storia* cit., pp. 15-55.

⁵²⁸ P. GNANI, *Tra pietra e stelle* cit., p. 125: «Per indicare i punti di contatto con il pensiero di Adorno, Celan fece ricorso a una serie di articolati rimandi, inserendo nel Meridian concetti tratti dall'opera del filosofo. Ritroviamo, ad esempio, la critica all'idealismo ritenuto fuori luogo in un mondo deificato, il concetto di un linguaggio la cui forza espressiva scaturisce dall'individualità spirituale e particolare di chi lo esprime, l'idea di cogliere il non-identico come momento del principio d'identità attraverso un nuovo uso della dialettica, l'aspirazione a individuare nell'arte un luogo in cui si può manifestare l'utopico inteso come possibilità dell'Altro» (p. 126).

⁵²⁹ T. W. ADORNO – P. CELAN, *Solo, con me stesso e le mie parole* cit., n. 4 p. 46.

⁵³⁰ P. GNANI, *Tra pietra e stelle* cit., p. 127.

⁵³¹ Sono rimasti gli appunti preparatori del saggio, pubblicati ora in T. W. ADORNO, *Notes sur Beckett* cit., pp. 25-38 o nel «Journal of Beckett Studies», XIX, 2 (2010), pp. 158-71 (su cui si veda il saggio di D. VAN HULLE, *Adorno's Notes on Endgame*, pp. 196-217).

⁵³² Già nel novembre del 1958 (ovvero lo stesso anno in cui, in aprile, Adorno aveva visto *Fin de partie*) il filosofo pubblicava sul numero XI di «Der Monat» un articolo, *Conciliazione sforzata*, in aperta polemica con Lukács nel quale dichiarava come «in *Fin de partie* [...] come dalla grande lontananza dell'ovvio viene presupposta una catastrofe terrestre» (T. W. ADORNO, *Conciliazione sforzata. A proposito del* Significato attuale del realismo critico di György Lukács, in ID., *Note per la letteratura 1943-1961* cit., pp. 239-66, a p. 249).

⁵³³ ID, *Tentativo di capire il* Finale di partita, in *ibidem*, pp. 267-308; Kafka è citato alle pp. 267, 278, 279, 289, 292, 297 e 303.

strisciando dopo che sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un mucchio di maceria cui è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione»: ci si trova cioè nella «fase della catastrofe permanente»⁵³⁴. E se le «figure di Beckett si comportando in maniera primitivo-behaviouristica corrispondente alle condizioni che ci sarebbero dopo la catastrofe»⁵³⁵ è precisamente perché quella catastrofe c'è stata e ha ridotto gli uomini a relitti costretti a vivere dentro «bidoni d'immondizia» che, per Adorno, «sono emblemi della civiltà ricostruita dopo Auschwitz»⁵³⁶.

Il 27 febbraio 1961 Beckett pranzò a Francoforte con Siegfried Unseld, direttore della Suhrkamp, Walter Boehlich, Theodor e Gretel Adorno: in quest'occasione il filosofo tedesco propose allo scrittore irlandese la propria interpretazione dell'onomastica beckettiana, insistendo sulla derivazione del personaggio Hamm di *Fin de partie* da Hamlet (per poi derivare da questo una particolareggiata teoria). Beckett rifiutò decisamente l'etimologia e l'ostinazione di Adorno in proposito spazienti Beckett, «che si arrabbiò un poco»⁵³⁷. La sera stessa, alla Cantate-Saal di Francoforte, per la «Settima serata dell'editore Suhrkamp» in occasione dell'«Hommage à Samuel Beckett in Anwesenheit des Autors» organizzata da Unseld, e alla quale, nonostante la mondanità dell'evento, lo scrittore, notoriamente schivo e insofferente a simili circostanze, partecipò («Spent an evening with Unseld [...] & Tophoven. Have now two German engagements in Feb, Bielefeld 25th and Frankfurt 27th for a Beckett-Abend with Adorno discoursing – drank too much whiskey and agreed to be present, now don't see how to get out of it»)⁵³⁸, Adorno tenne un intervento sul dramma riproponendo l'interpretazione esposta a pranzo; «Beckett ascoltò con molta pazienza», ma bisbigliò all'orecchio di Unseld «“è questo il progresso delle scienze che i professori ottengono attraverso i loro errori?”»⁵³⁹. In una lettera a Barbara Bray del 1 marzo, Beckett ricorderà della serata «the homage with profundities from Adorno»⁵⁴⁰. Ha chiarito Frasca come da quest'episodio riportato da James Knowlson, «per una sorta di dispetto ideologico» che travalica l'inattualità della Scuola di Francoforte, oramai non più di moda nelle università d'oltremania o d'oltreoceano, la critica beckettiana (nella fattispecie quella angloamericana) ha desunto la relazione fra i due come «contrassegnata [da una] serie di insofferenze e fraintendimenti»⁵⁴¹: non fu così. Anzitutto «non si può [...] dimenticare il fatto che Beckett», notoriamente poco incline di suo al mondo accademico (dal quale era fuggito non prima d'aver regalato una memorabile conferenza su Jean du Chas, eminente esponente del Concentrismo inventato di sana pianta per l'occasione, avvenuta presumibilmente nel 1930 alla Normale)⁵⁴² «reagisse sempre altrettanto piccato a ogni tentativo d'interpretazione che non fosse più che letterale della sua opera»⁵⁴³ (e va ricordato che, sette anni più tardi, Adorno, evidentemente memore della vigorosa reazione negativa che ebbe Beckett in quell'occasione, dichiarò, e ancora una volta giust'appunto sulla scorta di Kafka, la necessità di prendere alla lettera la parola di Beckett: «Si tratta di quanto ho espresso, a suo tempo, a proposito di Kafka, e che a maggior ragione vale per Beckett. Un'interpretazione

⁵³⁴ *Ibidem*, p. 271.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 279.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 297.

⁵³⁷ Così ricordò Unseld in un discorso tenuto al Second International Beckett Symposium dell'Aja l'8 aprile 1992, citato da J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 565.

⁵³⁸ Lettera a Barbara Bray del 5 novembre 1960 (*The Letters of Samuel Beckett 1957-1965* cit., pp. 370-3, a p. 371). La notizia della serata è documentata da K.K., *Beckett in Frankfurt: Suhrkamp Verlagsabend*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 1 marzo 1961, p. 20.

⁵³⁹ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 565.

⁵⁴⁰ *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965* cit., pp. 401-2, cit. a p. 401.

⁵⁴¹ G. FRASCA, *La ricerca del nulla positivo* cit., p. 79.

⁵⁴² S. BECKETT, *Le Concentrisme*, in ID., *Disjecta* cit., pp. 35-42 (cfr. J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., pp. 144-5).

⁵⁴³ Questa e la precedente citazione non segnalata provengono da G. FRASCA, *La ricerca del nulla positivo* cit., p. 79.

della sua opera ha senso solo se la si prende alla lettera»⁵⁴⁴. Per smentire l'ipotesi di una frattura irrisarcibile fra i due sarebbe sufficiente rammentare d'altronde come fra loro non siano mai mancate occasioni d'incontro nel corso degli anni a venire, nelle quali Beckett non manifestò mai la propria presunta antipatia (in una lettera a Siegfried Unseld del 6 novembre 1960 Beckett scrisse: «Je vous prie de faire mes amitiés au Professor Adorno et de lui dire combien je me félicite de l'avoir comme exégète»⁵⁴⁵; e, al contrario, di come il loro dialogo si sia impreziosito nel tempo con affondi diretti nella tematica più specificatamente letteraria (usualmente da Beckett sempre elusa, perlomeno con interlocutori non familiari). Come ebbe a scrivere lo stesso Beckett a Barbara Bray in seguito a un incontro con Adorno avvenuto il 23 settembre 1967, tre giorni prima della première della produzione tedesca di *Endspiel* allo Schiller Theater di Berlino sotto la direzione dello stesso Beckett (e «il quantitativo di note prese come di consueto da Adorno rende giustizia di un clima di scambio intellettuale che non è difficile scoprire per nulla raffreddato a seguito del presunto scontro di sei anni prima»⁵⁴⁶: «Afternoon saw Adorno. Don't know why he likes me or why I like him»⁵⁴⁷. E ancora, la stessa Bray, nel 2007, ricordò inequivocabilmente come «Beckett admired Adorno and his work, and talked about him often»⁵⁴⁸.

Riemerso dunque dalla lettura intensiva di *Fin de partie*, nella primavera del 1961 Adorno tentò di mediare un incontro fra quelli che già riconosceva come i vertici indiscussi dell'arte *nach Auschwitz* – presumibilmente il primo fra i tanti tentativi di avvicinare Celan e Beckett: e basterebbe forse questa lettera a mostrare come i rapporti fra Adorno e Beckett, all'indomani dello scontro sull'onomastica di *Fin de partie*, siano rimasti pacifici se come risulta il filosofo tedesco si trovò a scrivere a Celan proponendogli un incontro con lo scrittore irlandese, già consultato in proposito ed evidentemente consenziente, a due soli giorni dal presunto litigio. Il filosofo tedesco indirizzò dunque a Celan una lettera datata 10 marzo 1961:

Caro signor Celan,
i più sentiti ringraziamenti per la Sua lettera.
Siamo lieti di avere l'occasione di vederLa, e speriamo anche di poterLa presentare a Beckett, al quale ho già parlato della cosa.
Se vuole, può chiamarci una di queste mattine all'Hotel Lutetia, verso le 10, ora in cui generalmente siamo raggiungibili. Da martedì siamo a Sua disposizione.
Con il più sincero affetto
Il suo
Adorno.⁵⁴⁹

Non è rimasta una risposta del poeta, ma questi, in una lettera dello stesso mese (il giorno è imprecisato, ma plausibilmente successivo alla missiva di Adorno) scrisse alla moglie Gisèle a proposito di «Une petite idée bien idiote qui m'est venue: Adorno est allé, d'ici, voir Beckett (dont on ne sait pas où il est...). Comme je me souviens que Unseld avait rencontré B. à la Closerie des lilas, j'y fais un saut. De là, je passe par l'Ecole»⁵⁵⁰. L'incontro, però, non avvenne; né si poté ripetere nei giorni a seguire, dacché

⁵⁴⁴ T.W. ADORNO, *Essere ottimisti è da criminali* cit., p. 14.

⁵⁴⁵ Citata da *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965* cit., p. 403.

⁵⁴⁶ G. FRASCA, *La ricerca del nulla positivo* cit., p. 81.

⁵⁴⁷ TCD Ms 10948/403 (citato in D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit., p. 169).

⁵⁴⁸ J. BLACKMAN, *Beckett's Theater after Auschwitz* cit., a p. 82.

⁵⁴⁹ T. W. ADORNO – P. CELAN, *Solo, con me stesso e le mie poesie* cit., lettera del 10 marzo 1961, p. 54.

⁵⁵⁰ P. CELAN – G. CELAN-LESTRANGE, *Correspondance* cit., I, p. 132. Siegfried Unseld era il direttore di Suhrkamp e Insel, editore di Beckett e Adorno. Presumibilmente Celan si riferisce all'incontro con Unseld, Elmar Tophoven e Beckett alle Closerie des Lilas avvenuto il 30 ottobre 1960.

Beckett era partito per Folkstone, nel Kent, per poter sposare in segreto la sua compagna Suzanne⁵⁵¹. In una lettera ad Adorno del 9 marzo, ringraziando il filosofo «for your friendship and for your belief in my work», Beckett si scusava di non essere a Parigi ad incontrarlo per replicare l'incontro avvenuto pochi anni prima («I shall be in England till the end of the month, which means that I cannot have the pleasure of seeing you in Paris. I regret this extremely. I was looking forward so keenly to such another evening as we spent together when you were lecturing at the Sorbonne»)⁵⁵². Beckett aveva con sé il dattiloscritto dell'intervento di Adorno tenuto a Francoforte *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, con una dedica (datata al giorno dell'incontro): «Für S.B. [...] eine Entschuldigung [...] und als kleines Zeichen herzlicher Verehrung»⁵⁵³; è lecito supporre che quello scusarsi (*eine Entschuldigung*) potesse essere riferito proprio alla discussione onomastica avuta a pranzo con lo scrittore irlandese, e i toni distesi di questa lettera di Beckett non sembrano mostrare alcuna traccia di risentimento.

Adorno iniziò ad elaborare una sorta di iniziale ripensamento della dichiarazione incriminata, ripensamento certo embrionale e ancora solo parzialissimo, già a gennaio del 1962, dopo che, in quello stesso inverno, le polemiche intorno alle sue dichiarazioni espresse in *Critica della cultura e società* si erano riaccese (soprattutto per merito della comparsa di un saggio di Enzensberger, *Die Steine der Freiheit*) e le frequentazioni con l'opera di Celan e Beckett si erano intensificate. Il filosofo pubblicò in quell'anno due testi: *Jene zwanziger Jahre* (*Quegli anni Venti*) e *Zur Dialektik des Engagements* (*Dialettica dell'impegno*); nel primo di questi Adorno stemperava la radicalità della sua tesi accogliendo in parte la plausibilità di una poesia scritta dopo Auschwitz. *Jene zwanziger Jahre* venne pubblicato sul numero di gennaio di «Merkur»; qui, nel finale, il filosofo sosteneva che: «Il concetto di una cultura risorta dopo Auschwitz è ingannevole e assurdo, e per questo ogni nuova creazione che ancora sorgerà dovrà pagare un prezzo amaro. Dal momento, però, che il mondo è sopravvissuto alla sua rovina, ha tuttavia bisogno dell'arte in quanto sua storiografia inconscia. Gli autentici artisti del presente sono quelli nelle cui opere continua a vibrare l'orrore più estremo»⁵⁵⁴. Celan, che ebbe modo di leggere il saggio molto presto, si riavvicinò immediatamente al «Professore» (dal quale si era tenuto distante per la mancata solidarietà durante le fasi più acute dell'*affaire Goll*), scrivendogli il 21 gennaio una lettera di riapertura nella quale si dà notizia di un precedente colloquio telefonico (che Celan dovette apprezzare molto, se difatti si premura sin dall'incipit della missiva di ribadire i suoi ringraziamenti: «lasci che La ringrazi ancora una volta per le parole che mi ha detto al telefono») e, soprattutto, di un'avvenuta (ma momentanea) riconciliazione: «Avevo letto il suo saggio sull'ultimo numero del «Merkur», e arrivato alle ultime frasi, la Sua persona, al di là di ogni distanza, era divenuta prossima e accessibile, io *dovevo* parlarLe, era indispensabile – è successo “simile a un presagio e come obbedendo a un impulso che ti governa [...] – sì, io *dovevo* parlarLe»⁵⁵⁵. La persona di Adorno appare dunque a Celan, in questo momento «prossima e accessibile»: sappiamo però che questa idealizzazione

⁵⁵¹ Beckett, che voleva assicurare alla compagna di una vita la possibilità di guadagnare «dalla vendita dei libri la cui pubblicazione era stata lei stessa a organizzare» (J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 566), voleva evitare ogni genere di clamore mediatico; così, dopo l'incontro a Francoforte con Adorno e Unseld, partito per Colonia incontrò i coniugi Tophoven e con loro fece un breve viaggio in automobile in Olanda; tornato a Parigi, ripartì subito per Folkstone dove si sposò il 25 marzo 1961 (si veda per l'intera questione *ibidem*, pp. 566-71).

⁵⁵² *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965* cit., pp. 403-4, qui a p. 403.

⁵⁵³ Citato *ivi*, n. 1.

⁵⁵⁴ T.W. ADORNO, *Jene zwanziger Jahre*, in «Merkur», 16 (1962), pp. 45-51 (la traduzione è presa da S. MÜLLER-DOOHM, *Theodor W. Adorno* cit., p. 538, corsivo mio; offre una differente traduzione P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz* cit., p. 106).

⁵⁵⁵ P. CELAN – T.W. ADORNO, *Solo, con me stesso e le mie poesie* cit., lettera del 21 gennaio 1962, pp. 56-60, a p. 56. Celan (cfr. *ibidem*, n. 3 p. 58) cita Thomas Mann e precisamente il finale della *Montagna magica* (trad. it. R. Colorni, Mondadori, Milano 2010, p. 1069).

avrà vita breve⁵⁵⁶; un altro «incontro mancato» fra i due si verifica il 26 febbraio, quando gli impegni di Celan gli impediscono di rendere visita ad Adorno a Francoforte⁵⁵⁷.

Nella conferenza per la radio di Brema del 26 marzo 1962 *Zur Dialektik des Engagements*, pubblicata nello stesso anno sul primo numero di «Die Neue Rundschau» e confluita poi nelle *Noten zur Literatur* con il titolo di *Engagement*, invece, il filosofo tedesco muoveva un passo indietro dichiarando a bruciapelo: «Non vorrei attenuare una cosa da me detta, cioè che è da barbari scrivere ancora lirica dopo Auschwitz [Den Satz, nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch, möchte ich nicht mildern; negativ ist darin der Impuls ausgesprochen, der die engagierte Dichtung beseelt]». È il caso di citare più estesamente quelle pagine, per chiarire meglio l'espressione adorniana. Dopo aver lungamente discusso di Brecht, Adorno osservava:

Non vorrei attenuare una cosa da me detta, cioè che è da barbari scrivere ancora lirica dopo Auschwitz; è qui espresso in negativo un impulso che anima la poesia impegnata. Un personaggio di *Morts sans sépulture* chiede: «Ha senso vivere quando ci sono uomini che picchiano finché le ossa si frantumano?»; ciò è anche chiedere se è in generale ancora consentito all'arte di esistere, se la regressione spirituale nel concetto di letteratura impegnata non sia intimata dalla regressione della società stessa. Resta però valida anche la replica di Enzensberger, secondo il quale la poesia deve appunto tener testa a questo verdetto, essere dunque tale da non consegnarsi al cinismo seguitando semplicemente a esistere dopo Auschwitz. È la sua situazione a essere paradossale e non soltanto il modo di rapportarsi a essa. La smisurata sofferenza reale non tollera oblii [...]. Ma quella sofferenza o, per dirla con Hegel, la coscienza dei bisogni, richiede anche il perdurare dell'arte, che pur proibisce; in nessun'altra sede, praticamente, la sofferenza trova ancora una voce a essa propria, la consolazione che non la tradisca ipso facto. *Gli artisti più significativi della nostra epoca hanno seguito quest'ottica. L'intransigente radicalismo delle loro opere, proprio i momenti proscritti sotto l'accusa di formalismo, dà loro la terribile forza che manca alle ingenue poesie sulle vittime.*⁵⁵⁸

Nel passo conclusivo, Adorno invoca senza nominarli gli «artisti più significativi» di quel tempo. Nel testo, poco prima e subito dopo il brano trascritto, dappprincipio fuggacemente (criticando Sartre, il filosofo argomentava: «Si seguita a tessere il telo della personalizzazione sostenendo che a decidere sono gli uomini che prendono le decisioni, non il meccanismo anonimo, e che alle supreme vette sociali del comando c'è ancora vita; *quelli che crepano in Beckett dicono come stanno le cose in proposito*»⁵⁵⁹ e in seguito in maniera meno occasionale, impiegandolo come pietra di paragone per l'epistemologia culturale coeva (e dunque postbellica), compare il nome del drammaturgo irlandese. Sostiene qui Adorno che le «creazioni poetiche di Beckett [...] godono l'unica fama oggi umanamente degna: tutti se ne ritraggono impauriti e tuttavia nessuno può imbastire chiacchiere fino a convincersi che quegli eccentrici drammi e romanzi non trattino di quel che tutti sanno e nessuno vuole ammettere. Per i filosofi apologetici il suo *opus* può star bene come progetto antropologico. Ma gli argomenti che tocca sono argomenti storici estremamente concreti: l'abdicazione del soggetto»⁵⁶⁰. E ancora (dove, si badi, per giungere al cuore della questione, e poi continuarla sotto il suo nome, Adorno torna ancora una volta sull'«autore segreto» sotto il segno del quale si è giocata molta parte della letteratura novecentesca e che, lo si è visto, fra tanti, fu tra quelli che maggiormente salarono il sangue tanto a Beckett quanto a Celan, ovvero Kafka): «L'*ecce homo* di Beckett è quel che gli uomini sono diventati»; «[...] la prosa di Kafka, il teatro di Beckett o il romanzo, veramente mostruoso, *L'innommable*, esercitano un'efficacia di fronte alla quale le opere poetiche ufficialmente impegnate sembrano giochi di bambini; essi destano la

⁵⁵⁶ Celan scriverà altre due lettere ad Adorno, subito dopo quella del 21 gennaio, senza aspettare risposte dal filosofo (rispettivamente il 23 e il 26 gennaio, ma quest'ultima non fu spedita), nelle quali riprendeva la questione dell'*affaire Goll*: cfr. P. CELAN – T.W. ADORNO, *Solo, con me stesso e le mie poesie* cit., pp. 60-6.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, lettere del 19 e 29 gennaio 1962, pp. 66-8.

⁵⁵⁸ T.W. ADORNO, *Impegno* [1962], in ID., *Note per la letteratura 1961-1968* cit., pp. 89-110, alle pp. 102-3 (corsivo mio).

⁵⁵⁹ *Ibidem*, pp. 95 (corsivo mio).

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 105 (corsivo mio).

paura di cui l'esistenzialismo non fa altro che parlare»⁵⁶¹. In un altro saggio del 1962, *Titel (Titoli)*, Adorno fiancheggiava ancora una volta lo scrittore irlandese e quel libro «veramente mostruoso» (letto probabilmente nella primavera del '62 nella traduzione tedesca di Elmar Tophoven, *Der Namenlose*, apparsa nel '59) ricordato in *Engagement*, per dichiarare come «Un titolo di Beckett, *L'innommable*, non solo è adeguato all'oggetto bensì è anche la verità sulla innominatezza dell'attuale poesia. Non vi è valida più alcuna parola che non dica l'indicibile, cioè dica che non è dicibile»⁵⁶². Perlomeno a partire dal maggio di quell'anno, è nota l'intenzione di Adorno di scrivere un grande lavoro sull'*Innommable*, di cui però sono rimaste solo delle note («texte auquel il réservait dans le quatrième tome de ses *Notes sur la littérature* une fonction semblable à celle qu'occupe “Pour comprendre *Fin de partie*” dans le deuxième tome») ⁵⁶³; in una lettera del 21 maggio 1962 al poeta Werner Kraft il filosofo denunciava infatti un «interesse davvero febbrile» per questo libro dall'incredibile «violenza metafisica» (per la lettura del quale Adorno sostiene servano «nervi saldi» e non manca d'ipotizzare, con lungimirante acume, l'apporto del pensiero di Wittgenstein)⁵⁶⁴.

Adorno fu tra i primi critici di Beckett ad avvertire in che misura nelle sue opere a cavallo fra gli anni Quaranta e Cinquanta (*Godot*, *Fin de partie* e la *Trilogia*) fosse presente ben più che il sentore o una traccia occasionale di quanto avvenuto giusto qualche anno prima; il filosofo tedesco comprese – prendendo (come andrebbe fatto) alla lettera il testo beckettiano – come «quegli eccentrici drammi e romanzi [...] tratt[a]no di quel che tutti fanno e nessuno vuole ammettere»⁵⁶⁵ (non solo in Germania, dove, come ricordava Sebald, era in atto un'operazione di rimozione di ciò che era avvenuto; ma in buona parte d'Europa, dove spesso la letteratura ha ripreso a fiorire “come se nulla fosse successo”), e che, insomma, nell'operazione radicale e ossessiva portata avanti con strenua fedeltà da Beckett, si metteva a giorno la realtà della Shoah e la vita che ne è rimasta: vale a dire *ciò che resta dopo ciò che è stato*.

Adorno, riconoscendo nell'opera di Beckett e Celan l'espressione più significativa e storicamente implicata di *ciò che resta dopo ciò che è stato*, ripensò gradualmente la propria dichiarazione alla luce di un'opera tutt'altro che barbarica (o, semmai, letteralmente barbarica)⁵⁶⁶ che prendeva la parola dopo Auschwitz e senza tentare di scartare le implicazioni di quel dramma, su quel dramma costruiva il proprio senso.

Nel gennaio del 1965 la rivista «Merkur» pubblicava un saggio di Reinhart Baumgart, nel quale, oltre a essere riportata la già nota dichiarazione adorniana sull'impossibilità di scrivere poesie dopo Auschwitz, era «cited Adorno to belittle “Todesfuge” and its motifs, “all of them thoroughly composed in an elegant score – didn't that show far too much pleasure in art, in despair turned ‘beautiful’ through art? [durchkomponiert in raffiniertester Partitur – bewies es nicht schon zuviel Genuß an Kunst, an der durch sie wieder “schön” gewordenen Verzweiflung?]»⁵⁶⁷. Questo provocò Celan, che alla fine del mese, era il 31 gennaio, scrisse una poesia che però non volle pubblicare, «forse, perché (come in almeno un altro caso [*Wolfsbohne*, *Bacca di lupo*]) il *dolore-radice* vi è detto, all'*incipit*, troppo esplicitamente»⁵⁶⁸, *Mutter*,

⁵⁶¹ *Ivi*.

⁵⁶² T.W. ADORNO, *Titoli. Parafrasi lessinghiane* [1962], in ID., *Note per la letteratura 1961-1968* cit., pp. 5-14, qui a p. 6.

⁵⁶³ Cfr. la nota presente in T.W. ADORNO, *Notes sur Beckett* cit., p. 39.

⁵⁶⁴ Le informazioni e la lettera a Kraft sono citate *ivi*. Gli appunti sull'*Innommable* sono alle pp. 39-99.

⁵⁶⁵ ID., *Impegno* cit., p. 105.

⁵⁶⁶ Cfr. A. CORTELESSA, *Introduzione: la lingua minore* cit., pp. XLIII-XLV.

⁵⁶⁷ J. FELSTINER, *Paul Celan* cit., p. 225; la citazione originale in R. BAUMGART, *Unmenschlichkeit beschreiben. Weltkrieg und Faschismus in der Literatur*, in «Merkur», 202 (1965), pp. 48-9, qui a p. 48. Ricorda inoltre Felstiner come «in *Die Zeit*, reacting to a positive review of Celan, a reader deplored “Auschwitz as soil for art, the victim's death-cry in perfectly harmonized verse... This beauty of Paul Celan's, wrung from destruction, seems questionable to me”» (J. FELSTINER, *Paul Celan* cit., p. 225, alla n. 28 p. 320 sono citati gli articoli di K. SCHACHT, *Auschwitz als Kunststicker*, in «Die Zeit», 11, 12 marzo 1965, p. 47; in risposta a E. LOHNER, *Dem Verderben abgewonnen*, in «Die Zeit», 9, 26 febbraio 1965, p. 26).

⁵⁶⁸ A. CORTELESSA, *Introduzione: la lingua minore* cit., p. XLI.

*Mutter*⁵⁶⁹, in cui «la lingua tedesca dei tedeschi viene raffigurata come arma mortale contro la madre e contro il poeta stesso»⁵⁷⁰:

Mutter, Mutter.

Madre, madre.

Der Luft entrissne,
der Erde entrissne.

Strappata all'aria,
strappata alla terra.

Herunter-,
Herauf-
gezerzte.

Giù-,
su-
trascinata

*Vor die Messer
schreiben sie dich,
kulturflott, linksnibelungisch, mit
dem Filz-
schreiber, auf Teakholztischen, anti-
restaurativ, proto-
kolarisch, prä-
zise, in der neu und gerecht
zu verteilenden Un-
menschlichkeit Namen,
meisterlich, deutsch,
mannschmannsch, nicht
ab-, nein wiesen-
gründig,
schreiben sie, die
Aber-Maligen, dich
vor
die
Messer.*

*Ai coltelli
ti consegnano scrivendo,
con abile mano sciolta, da nibelunghi di sinistra, con
il pennarello, sul tavolo di teck, anti-
restaurativi, proto-
collari, pre-
cisi, in nome della in-
umanità di distribuire
di nuovo e giustamente,
da maestro tedesco,
un garbuglio, non
a- bisso, ma
a-dorno
scrivendo, i
reci-divi,
consegnano
te
ai
coltelli.*

Etwas tun,
etwas
tun
in der Höhe, der
Tiefe.
Etwas, auf Erden.

Fare qualcosa,
qualcosa
fare
nell'alto, nel
basso.
Qualcosa, sulla terra.⁵⁷¹

In questa poesia, dove forse non è del tutto assente la memoria kafkiana⁵⁷², in un gioco di parole che fa emergere ambiguamente dal testo il cognome ebraico di Adorno, al secolo Theodor Wiesengrund Adorno («nicht / ab-, nein wiesen- / gründig»; «non / a- bisso, ma / a- dorno»), Celan rivolge la propria «polemica [...] contro l'industria culturale e i circuiti della pubblicistica critica e letteraria che continuavano

⁵⁶⁹ Si veda P. CELAN, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001, nota a pp. 446-7.

⁵⁷⁰ C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., p. 82.

⁵⁷¹ P. CELAN, *Madre, madre*, in ID., *Sotto il tiro di presagi* cit., pp. 124-7 (corsivi miei).

⁵⁷² «Mutter, sie schweigen. / Mutter, sie dulden es, daß / die Niedertracht mich *verleumdet*» («Madre, essi tacciono. / Madre, sopportano che la perfidia mi *diffami*»; corsivi miei): non sfugga l'impiego del verbo *verleumden* (diffamare) in un contesto in cui l'incomprensibilità dell'accusa (la sua atrocità) si risolve nel silenzio (altrettanto colpevole); come nell'incipit, già citato, de *Der Prozess*: «Jemand mußte Josef K. *verleumdet* haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet» («Qualcuno doveva aver *diffamato* Josef K., poiché un mattino, *senza che avesse fatto nulla di male*, egli fu arrestato»; corsivi miei).

a colpire le loro vittime con la perizia di “maestri tedeschi”⁵⁷³; si «allude a intellettuali “antirestaurativi” [...]». Lettori di Adorno – per giunta. La delusione è ancora più cocente per il libertario di sinistra – a sua volta lettore critico di Adorno»⁵⁷⁴. Il riavvicinamento di Celan ad Adorno della primavera del '62 seguito all'apertura lanciata da *Jene zwanziger Jahre* sembrerebbe di fatto compromesso già tre anni dopo; troppe erano inoltre le pressioni per l'affaire Goll in quel periodo. «Celan protected himself with sarcasm: “As one newspaper has seen fit to announce in its letters column: what I exhibit by way of my quill owes solely to the murderers of Auschwitz – and now in *Mercur*, which strictly follows Adorno, ... *we finally know where the barbarians are to be found*” [*weiß man endlich, wo die Barbaren zu suchen sind*]]»⁵⁷⁵. L'aver coinvolto Adorno non è casuale: si era appena dato alle stampe il terzo volume di *Noten zur Literatur* nel quale figurava anche *Engagement*. A testimonianza dei rapporti ormai incrinati fra Celan e Adorno vi è una lettera di quest'ultimo datata 26 febbraio 1965 (sono passati tre anni dall'ultima volta che i due si scrissero), nella quale quest'ultimo annuncia al poeta il proprio imminente arrivo a Parigi con una cautela indicativa: «Spero con tutto il cuore che avremo la possibilità di vederci – se non troverà la cosa importuna»⁵⁷⁶. Nella chiusa della lettera, però, brilla un dettaglio ricco d'interesse: «*En attendant*, con tutta la cordialità e tutto l'affetto [...]»⁵⁷⁷; la citazione del titolo dell'opera di Beckett indica il non abbandonato desiderio di realizzare un incontro fra i due scrittori. Celan non rispose: prostrato e abbattuto, nel maggio del 1965, per alcune settimane si ricoverò, ancora una volta, in una clinica psichiatrica fuori Parigi.

«Il primo segnale della revisione adorniana si delineò il 17 luglio 1965»⁵⁷⁸; nel corso di una lezione all'Università di Francoforte, Adorno dichiarò:

Una volta ho detto che dopo Auschwitz non era più possibile scrivere una poesia, e su questo si è sviluppata una discussione che non mi ero aspettato mentre scrivevo quella frase; non me l'ero aspettato anche perché appartiene alla filosofia [...] il fatto che nulla venga inteso alla lettera [...]. Vorrei aggiungere che, come ho affermato che dopo Auschwitz non era più possibile scrivere una poesia – affermazione con cui volevo indicare la vacuità della cultura nata dopo la guerra –, ho detto anche che è comunque necessario scrivere ancora poesie [...]; in giornali dell'est è stato addirittura detto che mi sarei dichiarato contrario all'arte, assumendo così il punto di vista della barbarie. Inoltre è necessario chiedersi – e questa è una questione metafisica, anche se ha radici nella sospensione più assoluta della metafisica [...] – se dopo Auschwitz si riesca ancora a vivere; l'ho sperimentato io stesso, ad esempio nei sogni ricorrenti che mi tormentano e in cui ho la sensazione di non vivere più, ma di essere ancora e soltanto l'emanazione del desiderio di qualcuna delle vittime di Auschwitz [...]. Nell'opera più significativa di Sartre – e per questo quasi mai rappresentata in Germania, *Morts sans sépulture* – uno dei personaggi, un giovane combattente della resistenza mandato alla tortura, dice: si può ancora – o meglio: perché mai si deve ancora – vivere in un mondo in cui picchiano qualcuno fino a frantumargli le ossa? Questa domanda [...] non si deve eludere. Ed io sono dell'opinione che un pensiero, che non si sia misurato con essa, [...] non possa essere assolutamente definito un pensiero.⁵⁷⁹

Mentre Celan scontava un lungo periodo in clinica psichiatrica (dal 28 novembre 1965 al 17 giugno 1966, in seguito a una crisi culminata con il tentato omicidio della moglie)⁵⁸⁰, Adorno stava rielaborando queste considerazioni per formalizzarle in vista della pubblicazione, avvenuta nel 1966, della sua *Negative Dialektik* (*Dialettica negativa*): in questo libro, infatti, il giudizio sulla poesia dopo Auschwitz

⁵⁷³ C. MIGLIO, *Vita a fronte* cit., p. 84-

⁵⁷⁴ *Ivi*.

⁵⁷⁵ J. FELSTINER, *Paul Celan* cit., 225 (corsivo mio).

⁵⁷⁶ P. CELAN – T.W. ADORNO, *Solo, con me stesso e le mie poesie* cit., p. 68.

⁵⁷⁷ *Ivi*.

⁵⁷⁸ P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz* cit., p. 144.

⁵⁷⁹ T. W. ADORNO, *Metaphysik. Begriff und Probleme*, herausgegeben von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1998, pp. 172-3 (*Nachgelassene Schriften*, herausgegeben von *Theodor W. Adorno Archiv*, sez. IV, vol. XIV), citato e tradotto da P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz* cit., pp. 144-5.

⁵⁸⁰ Cfr. J. FELSTINER, *Paul Celan* cit., p. 228-sgg..

viene ridimensionato, calibrandolo con più attenzione. Anzitutto il filosofo prende di petto la questione, dedicando esplicitamente il primo paragrafo del terzo e ultimo capitolo del libro (*Le meditazioni sulla metafisica*) al tema in questione (*Dopo Auschwitz*): «La collera insorge, dopo Auschwitz, contro ogni affermazione di positività all'esistenza in quanto bigottismo, ingiustizia nel confronti delle vittime, contro il fatto che si estraiga un senso sia pur assai sbiadito dal loro destino, ha il suo momento oggettivo, dopo che sono accadute cose che fanno oltraggio alla costruzione di un senso immanente irradiato da una trascendenza posta affermativamente»⁵⁸¹.

Con l'omicidio amministrato di milioni di persone la morte è diventata così temibile come mai prima era stata. Non vi è più alcuna possibilità che essa entri nella vita vissuta dei singoli concordando in qualche modo con il suo decorso. L'individuo viene espropriato della cosa ultima e più misera rimastagli. Che nei campi di concentramento non fu più l'individuo a morire, ma l'esemplare, modifica necessariamente anche il morire degli scampati al provvedimento [...]. Il detto più arrischiato nel *Finale di partita* di Beckett, che non potrebbe esserci più niente di così temibile, reagisce a una prassi che nei *Lager* fece la sua prima prova, e nel cui concetto, un tempo onorabile, è già in agguato teleologicamente l'annientamento del non identico [...]. *La sofferenza incessante ha tanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò sarà stato un errore la frase che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie. Non è invece sbagliata la domanda meno culturale se dopo Auschwitz ci si possa lasciar vivere, se ciò in fondo sia lecito a chi è scampato per caso e di norma avrebbe dovuto essere ucciso* [Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe sich kein Gedicht mehr schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen].⁵⁸²

«Di fronte a queste affermazioni», ha commentato Paola Gnani, «emerge con assoluta evidenza l'importanza che il rapporto con Celan rivestì per Adorno non solo nel processo di riconoscimento della legittimità di una scrittura poetica dopo il genocidio, ma anche nella problematizzazione del rapporto con la morte e la vita di chi era scampato alla Shoah»⁵⁸³. La corrispondenza fra i due è ancora una volta fonte di utili testimonianze a riguardo: in una lettera di Adorno a Celan del 9 febbraio 1968 (in risposta a una inviata dal poeta il 25 gennaio 1968, che non scriveva al filosofo da sei anni, e nella quale Celan si scusava per non aver potuto salutare Adorno in seguito a una conferenza tenuta da quest'ultimo al Collège de France il 12 gennaio alla quale però assistette)⁵⁸⁴, il filosofo scrisse: «Dalle edizioni Suhrkamp mi è giunta la notizia, per me graditissima, che la *Dialettica negativa* le ha parlato»; per poi aggiungere: «Devo confessarLe in tutta franchezza che non mi aspettavo altro»⁵⁸⁵: Adorno, dunque, elaborò quelle riflessioni tenendo deliberatamente conto dell'effetto che avrebbero provocato su Celan (conoscendo la frequentazione assidua della propria opera da parte del poeta). Ma la presenza di Beckett nel rimaneggiamento della sua dichiarazione non è di minor peso; ancora dalla *Dialettica negativa*:

Hitler ha imposto agli uomini nella condizione della loro illibertà un nuovo imperativo categorico: pensare e agire in modo che Auschwitz non si ripeta, che non accada niente di simile. [...] Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Che sia potuto accadere nel bel mezzo di tutta la tradizione filosofica, artistica e scietntifico-illuminista non dice solo che questa, lo spirito, non è stata in grado di scuotere gli uomini e cambiarli. Anche in quei comparti, nella pretesa enfatica della loro autarchia, la non verità è di casa. Tutta la cultura dopo Auschwitz, compresa l'urgente critica a essa, è spazzatura [...]. Chi si batte per la conservazione della cultura radicalmente colpevole e spregevole diventa un collaborazionista, mentre chi la rifiuta incrementa direttamente quella barbarie che la cultura ha mostrato di essere. Nemmeno il tacere fuoriesce da questo circolo; esso semplicemente razionalizza la propria incapacità soggettiva con la condizione della verità oggettiva e perciò degrada questa ancora una volta a menzogna

⁵⁸¹ T. W. ADORNO, *Dialettica negativa* cit., p. 325.

⁵⁸² *Ibidem*, pp. 325-6 (corsivo mio).

⁵⁸³ P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz* cit., p. 148.

⁵⁸⁴ T. W. ADORNO – P. CELAN, *Solo, con me stesso e le mie poesie* cit., lettera del 25 gennaio 1968, p. 69.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, lettera del 9 febbraio 1968, pp. 69-73, a p. 71.

[...]. Nessuna parola altisonante, nemmeno teologica, ha un immutato diritto dopo Auschwitz [...]. Un tale, che con una forza sorprendente sopravvisse ad Auschwitz e ad altri *Lager*, sostenne con astio violento verso Beckett che se questi fosse stato ad Auschwitz avrebbe scritto diversamente, cioè con la religione di trincea dello scampato, più positivamente. Lo scampato ha ragione, ma non come lui intende; Beckett, e chi altri ancora mantenne il controllo, là sarebbe crollato e probabilmente sarebbe stato costretto a professare quella religione di trincea, che lo scampato esprimeva dicendo che egli voleva infondere agli uomini coraggio: come se questo dipendesse da qualche prodotto spirituale; come se il proposito di rivolgersi agli uomini e di acclimatarsi a loro non li derubasse proprio di ciò che possono pretendere, anche se credono il contrario. A questo è giunta la metafisica.⁵⁸⁶

E ancora, in una pagina interamente dedicata a Beckett:

Coloro per i quali la disperazione non è solo una parola potrebbero domandare se non fosse meglio che ci sia il nulla, anziché qualcosa. Anche a questo non si può rispondere genericamente. Per un uomo in un campo di concentramento, se giudicare è lecito a una persona che ha fatto in tempo a scappare, sarebbe meglio non essere nato [...]. Alla domanda se egli sia un nichilista, un pensatore dovrebbe in verità rispondere: troppo poco, forse solo per freddezza, perché la sua simpatia per ciò che soffre è troppo poca. Nel nulla culmina l'astrazione, e l'astratto è il deietto. Beckett ha reagito come solo si conviene alla situazione del campo di concentramento, che egli non nomina, quasi incombesse su di essa il divieto delle immagini. L'esistenza sarebbe come il campo di concentramento. Una volta egli parla di pena di morte a vita. Come unica speranza baluginava che non ci sia più nulla. Anch'essa viene respinta. Dalla crepa dell'incoerenza, così formata, affiora l'immaginario del nulla come un qualcosa che la sua poesia trattiene. Ciò che resta dell'azione, il tirare avanti apparentemente stoico, grida però in silenzio che deve andare diversamente. Questo nichilismo implica il contrario dell'identificazione con il nulla. Gnosticamente il mondo creato è per lui quello radicalmente cattivo e la sua negazione la possibilità di un altro, non ancora esistente. Finché il mondo è così com'è, tutte le immagini di consolazione, di pace e di quiete assomigliano a quella della morte. La minima differenza tra il nulla e ciò che ha raggiunto la quiete sarebbe il rifugio della speranza, in una terra di nessuno tra i pali di confine dell'essere e del nulla. A quella ragione la coscienza, invece di oltrepassarla, dovrebbe strappare ciò su cui quest'alternativa non ha alcun potere. Nichilisti sono coloro che contrappongono al nichilismo le loro positività sempre più sbiadite, quelli che grazie a esse congiurano con ogni volgarità sussistente e infine con lo stesso principio distruttivo. Fa onore al pensiero difendere ciò che viene accusato di nichilismo.⁵⁸⁷

Nel 1967, anno in cui i rapporti di Adorno con le opere di Celan e Beckett si erano fortemente rafforzati (dalle riletture di *Sprachgitter* e dalle riflessioni su *Fin de partie*)⁵⁸⁸, il poeta bucovino, che non aveva mai smesso di rimeditare le parole del filosofo⁵⁸⁹, pubblica la raccolta *Atemwende*; in una nota negli appunti di preparazione al libro (ma databile presumibilmente due anni prima): «Nessuna poesia dopo Auschwitz (Adorno): | ma qui cosa si intende per “poesia”? La boria di ciò che si sottintende ipoteticamente – speculativamente raccontare o considerare Auschwitz dalla prospettiva degli usignoli – o dei tordi-»⁵⁹⁰. Si aggiunga che, nella primavera di quell'anno, Celan, durante un ricovero in clinica, ebbe

⁵⁸⁶ T. W. ADORNO, *Dialettica negativa* cit., pp. 329-31.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, pp. 342-3.

⁵⁸⁸ J. SENG, «L'autentico messaggio in bottiglia» cit., p. 18.

⁵⁸⁹ Non ci sono giunti commenti a riguardo di un testo come *L'educazione dopo Auschwitz*, ma non di meno al poeta non sarà spiaciuto il commento di Adorno riguardo al «pericolo che Auschwitz si ripeta, e che si cacci via chi anche solo ne parla, qualora lo faccia senza mezzi termini, quasi fosse lui, e non gli autori materiali del misfatto, da considerare il vero colpevole»; e ancora: «Si parla di minaccia di una ricaduta nella barbarie. Ma la ricaduta non minaccia, bensì fu Auschwitz; la barbarie continua a sussistere, fintantoché sostanzialmente persistono le condizioni che fecero maturare quella ricaduta. Qui sta tutto l'orrore» (T. W. ADORNO, *L'educazione dopo Auschwitz*, in ID., *Parole chiave. Modelli critici*, trad. it. M. Agrati, Sugar, Milano 1974, rispettivamente pp. 127-8 e 122); sappiamo inoltre che Celan lesse il testo della conferenza radiofonica di Adorno *Lyrik und Gesellschaft* (*La poesia lirica e la società*), pubblicato inizialmente nel 1951 dalla rivista «Das literarische Deutschland», 2, 14 (20 luglio), p. 1 e 15 (5 agosto) p. 2, quando fu ristampato, nel 1957, nel primo numero della rivista «Akzente», riprendendolo più di dieci anni dopo: «Tanto nel 1957 quanto nel 1968 Celan ha letto il discorso di Adorno su lirica e società come una difesa per una poesia dopo Auschwitz» (J. SENG, «L'autentico messaggio in bottiglia» cit., p. 33).

⁵⁹⁰ La citazione (proveniente da A. GELLHAUS, *Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan*, in «Celan-Jahrbuch», 6 (1995), herausgegeben von H.-M. Speier, Heidelberg 1995, p. 55: «Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): | Was wird hier als

modo di leggere un altro saggio di Adorno, ovvero il testo della conferenza *Die Kunst und die Künste* (L'arte e le arti, contenuta nel volume *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967). La copia di Celan, che presenta alcune sottolineature, riporta all'ultima pagina la data di lettura 8 maggio 1967. Nel saggio il filosofo dichiarava: «La situazione non consente più l'arte – questo voleva dire la frase sull'impossibilità dell'arte dopo Auschwitz – ma al tempo stesso ha bisogno dell'arte. La realtà senza figure è diventata l'opposto totale della condizione senza figure in cui, adempiutasi l'utopia di cui ogni opera d'arte è la cifra, l'arte scomparirebbe»⁵⁹¹.

Prima dell'estate, Celan ebbe modo di assistere a una lezione di Adorno all'università di Francoforte: in quest'occasione il filosofo lo presentò ai suoi studenti come uno dei più importanti poeti e traduttori contemporanei⁵⁹². Durante l'estate, inoltre, Adorno pubblicò sulla «Süddeutsche Zeitung»⁵⁹³ un articolo dal titolo *Ist die Kunst beiter?* (È serena l'arte?), nel quale ancora una volta correggeva il tiro della sua formulazione più problematica, dichiarando:

Da quando l'arte è stata presa per la cavezza dall'industria culturale e si allinea fra i beni di consumo, la sua serenità è sintetica, falsa, stregata. Nessuna serenità è conciliabile con l'arbitraria imposizione al cliente. Il rapporto pacificato della serenità con la natura esclude ciò che questa manipola e calcola. La distinzione che la lingua fa tra battuta e freddura ne rende conto in maniera precisa. Lì dove oggi la serenità si mostra è deformata perché comandata, fino all'infuato «eppure» di quella tragicità che si consola sostenendo che la vita è fatta così. L'arte, che non è più affatto possibile se non riflessa, deve da sé rinunciare alla serenità. Ve la costringono innanzitutto gli avvenimenti più recenti. Il dire che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie non ha validità assoluta, è però certo che dopo Auschwitz, poiché esso è stato possibile e resta possibile per un tempo imprevedibile, non ci si può più immaginare un'arte serena. Essa degenera obiettivamente in cinismo, per quanto prenda in prestito la bontà dell'umano comprendere.⁵⁹⁴

Anche questa volta il nome di Beckett compare poco discosto dalla dichiarazione⁵⁹⁵. Ora, è sintomatico che, mentre a partire dal 1958 il nome di Beckett ricorre negli scritti sulla letteratura di Adorno con una frequenza decisamente elevata, molto spesso quale esponente della contemporaneità più rappresentativa e altre volte come paragone per valutare le tendenze dell'arte del tempo, il nome di Celan non compaia mai: la sua prima apparizione, difatti, risulta attestata nella *Teoria estetica*, pubblicata postuma. Occorrerà chiarire le ragioni di una simile reticenza, portata avanti con ostinazione, al punto da non menzionare mai il nome di Celan, neppure sotto forma di rapido accenno (come tante altre volte Adorno ha fatto per altri autori): per ora è plausibile ritenere che Adorno abbia preferito evitare qualsiasi contatto diretto con un autore al centro di polemiche infamanti e infondate quali quelle (talvolta di matrice

Vorstellung von "Gedicht" unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht hypotetisch – spekulativweise Auschwitz aus der Nachtigallen – oder Singdrossel – Perspektive zu betrachten oder zu berichten») la traggo nella traduzione offerta da C. MIGLIO, *Celan e Valéry* cit., p. 24.

⁵⁹¹ T. W. ADORNO, *L'arte e le arti*, in ID., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, trad. it. E. Franchetti, Feltrinelli, Milano 1979, p. 193 (corsivo mio).

⁵⁹² Cfr. P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz* cit., p. 162 e J. SENG, «L'autentico messaggio nella bottiglia» cit., n. 9 p. 73.

⁵⁹³ T. W. ADORNO, *Ist die Kunst beiter?*, in «Süddeutsche Zeitung», 23, 168 (15-16 luglio 1967), p. 71; ora in ID., *Note per la letteratura 1961-1968* cit., pp. 273-80.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 277 (corsivo mio).

⁵⁹⁵ Il riscontro con Beckett è infatti immediatamente successivo (e giusto dopo un accenno a Kafka): «La categoria del tragico poi si affida completamente al riso nel caso dei lavori teatrali di Beckett, al modo stesso in cui essi liquidano ogni umorismo consenziente. Essi testimoniano di uno stadio della coscienza che non ammette più nel suo complesso l'alternativa serietà-serenità e nemmeno la miscela del tragicomico. La tragicità si disfa in virtù della manifesta nullità delle pretese della soggettività che dovrebbe farla tragica. Invece del riso subentra il piano senza lacrime, prosciugato. Il lamento è diventato lamento di occhi cavi, vuoti. Nei lavori di Beckett l'umorismo viene salvato perché essi contagiano col riso sulla risibilità del ridere e sulla disperazione. Questo processo si lega a quello della riduzione artistica, una via verso il minimo esistenziale: quello minimo di esistenza rimasto. Questo minimo sconta la catastrofe storica, forse per sopravvivere» (*ibidem*, p. 279, corsivo mio).

antisemita) di plagio in un momento della sua vita (gli anni Sessanta) caratterizzato da forti tensioni professionali.

Ciò non toglie che il frutto della frequentazione dei due autori che lo stesso Adorno riteneva i vertici indiscussi e i massimi rappresentanti della letteratura dell'epoca abbia influito enormemente nella rielaborazione del suo pensiero sulla poesia del dopo Auschwitz. Seppure mai risoltasi in favore di una totale palinodia, bensì in riformulazioni progressivamente attenuate (anche marcatamente), manchevoli tanto di una più radicale e decisa presa di posizione quanto, semmai, agli occhi (o alle aspettative) di Celan, di una loro formalizzazione strutturale volta, per l'occasione, a coagularsi intorno alle altre sparse e mai raccolte note sull'autore di *Todesfuge*, per risolversi dunque in un saggio interamente dedicato all'opera del poeta bucovino (che il filosofo tedesco non poté mai portare a termine, anche a causa della prematura scomparsa), è possibile infatti inscrivere l'evoluzione della formulazione provocatoria e imprudente del '49 sul *nach Auschwitz* operata da Adorno sotto l'ascendenza tanto di Celan quanto di Beckett, che costituirono, da soli, una delle costellazioni più impegnative e di maggiore influsso per il pensiero (non solo letterario) a venire. A implicare dunque in Adorno un simile ripensamento etico-culturale di una proposizione così gravosa (più che il baillame sorto immediatamente a seguito della sua dichiarazione, e perdurato a lungo nel tempo) è stato il rapporto con Celan⁵⁹⁶ e Beckett⁵⁹⁷.

Non è da credersi del tutto casuale inoltre la circostanza per la quale l'individuazione quali rappresentanti più significativi della rinnovata possibilità di scrivere dopo Auschwitz riguardi due autori "periferici", dell'Europa "marginale" (l'uno proveniente dalla sconosciuta Bucovina, l'altro dalla lontana Irlanda), divenuti però significativamente concittadini in quella Parigi non più capitale del XX secolo (ma ancora al centro del dibattito culturale del tempo), l'uno ebreo l'altro ateo, entrambi scampati ai nazisti (Celan sopravvissuto al campo di lavoro di Tabaresti, in Moldavia, nel quale fu deportato nel luglio del 1942, restandoci fino al settembre del '43; Beckett sfuggito d'un soffio alla cattura della Gestapo durante una retata nell'agosto del 1942) e, dopo la guerra, impegnati come scrittori perennemente di frontiera perché militanti sulla faglia sempre esposta della contemporaneità.

Nella già citata lettera di Adorno a Celan del 9 febbraio 1968, il filosofo aveva scritto al poeta in merito al saggio lungamente auspicato (ma mai portato a termine) sull'opera celaniana: «Avevo sperato di portare a termine quel lavoro progettato da molto tempo sulla Sua poesia – e che è incentrato sulla raccolta *Sprachgitter* [...]. Non sono ancora in grado di determinare se ciò che ho intenzione di dire, e che sarà molto complesso, si soffermerà su quest'unica poesia o sulla raccolta nel suo insieme, ma sono più propenso a credere che seguirò questa seconda via»⁵⁹⁸; inoltre Adorno informa ancora una volta Celan del suo proposito di fargli incontrare Beckett: «Mi avevano informato subito che Lei sarebbe stato assente durante la mia settimana parigina; è un peccato che non ci siamo incrociati, tanto più che, al mio ritorno, il 17 ero a Colonia, dove ho partecipato a un dibattito televisivo su Beckett. È riuscito nel frattempo a fare la sua conoscenza? Io ho fatto tutto il possibile per organizzare questo incontro, il posto naturale sarebbe il Goethe-Institut, dove la signora Henius, che conosce anche bene Bekcett, ha cantato qualche Lied di mia composizione»⁵⁹⁹. L'incontro non avvenne neanche stavolta.

⁵⁹⁶ Per cui si vedano E. TRAVERSO, *Scrivere poesie dopo Auschwitz: Paul Celan*, in ID., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Il mulino, Bologna 2004, pp. 137-68; A. CORTELLESA, *Introduzione: la lingua minore* cit., pp. XXXIX-XLV; P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz* cit.; EAD., *Tra pietra e stelle* cit., pp. 121-33.

⁵⁹⁷ Cfr. G. FRASCA, *La ricerca del nulla positivo* cit., p. 78. Meno diretta l'individuazione di Beckett quale compartecipe del ripensamento adorniano: per un utile panoramica sui rapporti fra i due si veda l'esauritivo regesto presente in T.W. ADORNO, *Notes sur Beckett* cit.

⁵⁹⁸ T. W. ADORNO – P. CELAN, *Solo, con me stesso e le mie poesie* cit., pp. 70-1.

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 70.

Però, in occasione del ricordato dibattito televisivo del 1968, e ancora una volta per merito di Ernst Fischer e Adorno, si toccava uno dei nodi nevralgici nell'opera di Beckett: e proprio Adorno, accostandola a quella di Celan, mostrava al contempo come, nelle sue parole, si andasse delineandosi con maggior chiarezza il pensiero che stava maturando in quel tempo intorno al drammaturgo irlandese e al poeta bucovino, e che probabilmente si sarebbe coagulato definitivamente intorno a un saggio (la *Teoria estetica?* o forse il tanto atteso lavoro interamente dedicato all'opera di Celan? o magari il testo promesso sull'*Innommable?*), se la morte non fosse sopraggiunta anzitempo.

FISCHER: Le sono particolarmente grato di aver ricordato a che punto Beckett si senta responsabilmente legato al mondo. Mi sembra molto importante chiarire una volta per tutte che, pur essendo uno scrittore solitario, Beckett è pur sempre uno scrittore della nostra epoca. *Nella sua opera la parola Auschwitz non compare mai, ma tutto ciò che ha scritto lo ha fatto nelle ceneri di Auschwitz.*

ADORNO: Già. A questo proposito, qualche giorno fa gli ho detto che a mio avviso *sarebbe una cosa molto importante se entrasse in contatto con Paul Celan* [...]. Beckett però teme soprattutto la frequentazione con gli scrittori, e si limita a frequentare esclusivamente pittori e musicisti, ma spero comunque che s'incontrino prima o poi. Del resto [...] *tra Celan e Beckett esiste una profonda affinità elettiva, che si basa sulla condivisione di alcune tematiche fondamentali, tra le quali quella che la speranza vada ricercata nelle figure della morte o in quelle del nulla.*⁶⁰⁰

Il 6 agosto 1969 Adorno muore in Svizzera; appresa la notizia dai giornali, di lui Celan scriverà due giorni dopo a Siegfried Unseld («[...] la morte di Adorno: sono sconvolto, costernato»)⁶⁰¹ e poi, il 13 agosto, all'amica Gisela Dischner: «Ich empfand Schmerz, auch jetzt empfinde ich Schmerz. | Es ist ein schwerer Verlust. | Er war ein genialischer Mensch, ein Reichbeschenkter, | und nicht der Teufel hatte ihn beschenkt [*Ho provato dolore, anche ora provo dolore. È una perdita terribile. Era un uomo geniale, una persona ricca di doni, e non era stato il diavolo ad averglieli formiti*]»⁶⁰².

L'uomo che con tenacia tentò da far incontrare quelli che riteneva essere i massimi esponenti della cultura postauschwitiziana, Beckett e Celan, non poté vedere realizzata la sua ambizione. Postuma, venne pubblicata la sua *Ästhetische Theorie* (*Teoria estetica*), nella quale finalmente, sulla pagina, Beckett e Celan si ritrovano insieme, a segnare la sopraggiunta possibilità di scrivere poesie dopo Auschwitz.

Nel 1970, sulle pagine di quella che sarebbe dovuta essere la summa del suo pensiero estetico-filosofico, per la prima volta si incontrano Paul Celan e Samuel Beckett (a quest'ultimo, fra l'altro, nelle intenzioni del filosofo, il libro sarebbe stato dedicato): vengono difatti accostati a proposito dell'«aspetto inorganico della poesia di Beckett come quella di Celan»⁶⁰³. E in questo libro si trova il germe delle considerazioni che probabilmente avrebbe portato a un più vasto lavoro sul poeta bucovino:

Nel rappresentante di maggior rilievo della poesia ermetica della lirica tedesca contemporanea, Paul Celan, il contenuto dell'esperienza di ciò che è ermetico si è capovolto. Questa lirica è compenetrata dalla vergogna dell'arte al cospetto della sofferenza che si sottrae tanto all'esperienza quanto alla sublimazione. *Le poesie di Celan vogliono dire, tacendo, l'orrore estremo.* Il loro stesso contenuto di verità diventa qualcosa di negativo. Esse riproducono un linguaggio al di sotto di quello disarmato degli uomini, anzi di ogni linguaggio organico, il linguaggio della pietra e della stella proprio di ciò che è morto.⁶⁰⁴

⁶⁰⁰ T.W. ADORNO, *Essere ottimisti è da criminali* cit., p. 52 (corsivi miei).

⁶⁰¹ Citata e tradotta da J. SENG, «L'autentico messaggio in bottiglia» cit., n. 51 p. 40 (cfr *Geschichte des Suhrkamp Verlages: 1 Juli 1950 bis. 30 Juni 1990*, herausgegeben von S. UNSELD, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, p. 82).

⁶⁰² Lettera di Paul Celan a Gisela Dischner del 13 agosto 1969 citata da P. CELAN – G. CELAN-LESTRANGE, *Correspondance* cit., II, pp. 589-90.

⁶⁰³ T. W. ADORNO, *Teoria estetica* cit., p. 293.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 437 (corsivo mio).

Non lascia indifferenti pensare che le considerazioni su Celan, di cui non manca un raffronto con l'autore de *Der Prozess* («Con lontana analogia al modo in cui Kafka ha trattato la pittura espressionista, Celan traspone in processi linguistici la disoggettualizzazione del paesaggio che avvicina quest'ultimo all'inorganico»)⁶⁰⁵, siano in qualche modo incorniciate da riferimenti a Beckett, che campeggia con altissima frequenza nelle pagine di questo libro. D'altronde l'elaborazione di questo volume risentì fortemente della lunga fedeltà all'opera beckettiana: «Esiste [...] una vera e propria corrispondenza fra le fasi di stesura della *Ästhetische Theorie* (una prima versione a partire dal maggio del 1961, poi interrotta per scrivere la *Dialettica negativa*, una seconda che ebbe inizio nell'ottobre del 1966, e l'ultima [postuma] [...]) e il sempre più approfondito studio dell'opera di Beckett (dopo il saggio su *Fin de partie*, Adorno si era immerso [...] nella lettura de *L'Innommable* [...]; senza dimenticare quanto debba considerarsi decisiva, sulla scorta dei puntuali riferimenti, la lettura di un altro grande romanzo, *Comment c'est*)»⁶⁰⁶. Appena prima di giungere a Celan, dunque, Adorno dichiarava: «Il punto beckettiano, il *non plus ultra* per i lamenti della filosofia della cultura, contiene in sé, come l'atomo, una pienezza infinita. Non è impensabile che l'umanità, la quale una volta realizzata non ha più bisogno della cultura chiusa in sé, immanente, oggi rischi una falsa abolizione della cultura, veicolo della barbarie. L'«*Il faut continuer*», la conclusione dell'*Innommable*, porta l'antinomia alla formula secondo cui l'arte dall'esterno appare impossibile e deve essere continuata immanentemente»⁶⁰⁷. Mentre nei due frammenti successivi a quelli che chiudevano le considerazioni celaniane con il paragone con Kafka, il filosofo tedesco affronta nuovamente la questione del realismo, tornando ancora una volta, con specchiata simmetria rispetto al brano su Celan, all'onnipresente scrittore ceco⁶⁰⁸:

Ciò che si spaccia per arte realistica, in quanto si presenta come arte inietta senso in quella realtà che essa si impegna a riprodurre senza illusioni. Ciò è fin dall'inizio ideologico rispetto alla realtà. L'impossibilità del realismo oggi non è solo infraestetica, ma si può dedurre anche dalla costellazione storica di arte e realtà.

Primato dell'oggetto e realismo estetico sono oggi contrapposti l'uno all'altro quasi in maniera contraddittoria, e proprio secondo un metro realistico: *Beckett è più realistico dei realisti socialisti, che con il proprio principio falsificano la realtà. Se prendessero quest'ultima con sufficiente rigore, essi si avvicinerebbero a quanto è condannato da Lukács, che nei giorni della propria prigionia in Romania sembra aver dichiarato di aver capito allora come Kafka fosse uno scrittore realistico.*⁶⁰⁹

A questo punto occorre precisare brevemente la questione inerente il rapporto fra Beckett e il realismo. Ricordando gli strali lanciati tanto dal Beckett giovanile a certo realismo letterario ottocentesco (nel *Dream* del 1932 se la prendeva con Balzac: «To read Balzac is to receive the impression of a

⁶⁰⁵ *Ibidem*, p. 438.

⁶⁰⁶ G. FRASCA, *La ricerca del nulla positivo* cit., p. 78. E si veda l'Appendice di T. W. ADORNO, *Essere ottimisti è da criminali* cit., pp. 91-110 per dei passi della *Teoria estetica* adorniana esplicitamente riferiti a Beckett.

⁶⁰⁷ ID., *Teoria estetica* cit., p. 435.

⁶⁰⁸ Seppure occorre precisare che «a partire da[ll] [...] parziale ripensamento» dell'opera dello scrittore irlandese da parte di Adorno successivo all'elaborazione del saggio su *Fin de partie*, «Beckett ha nelle pagine estetiche di Adorno progressivamente sostituito Kafka» (G. FRASCA, *La ricerca del nulla positivo* cit., p. 78). D'altronde, sarà a partire dalla «metabolizzazione» del già citato giudizio di Beckett su Kafka inerente la *forma* «che muterà, per progressivi ma sostanziali aggiustamenti, l'interpretazione adorniana dell'opera di Beckett, che evolverà così da una possibile collocazione nel “principio ermetico” di una “soggettività compiutamente alienata” (il saggio *Appunti su Kafka*, apparso in chiusura di *Prismi*, scritto quando Adorno non conosceva ancora l'opera dell'autore irlandese, costituì a ben vedere in una prima fase la sinopia della sua interpretazione su Beckett, se non altro per quanto entrambi gli autori gli apparissero simili nella loro pretesa, in realtà inderogabile, di essere presi alla lettera) al concetto ben più musicale, e radicale, di una forma tenuta diligentemente fluida per mantenere allo stesso punto di fusione simbolismo e realismo» (pp. 76-7; ma su questo si tornerà *infra*).

⁶⁰⁹ T. W. ADORNO, *Teoria estetica* cit., p. 438 (corsivo mio).

chloroformed world»)⁶¹⁰ quanto da quello più maturo (ne *Le Monde et le pantalon*, scritto agli inizi del 1945: «Le “réaliste”, suant devant sa cascade et pestant contre les nuages, n’a pas cessé de nous enchanter. Mais qu’il ne vienne plus nous emmerder avec ses histoires d’objectivité et de choses vues. De toutes les choses que personne n’a jamais vues, ses cascades sont assurément les plus énormes. Et, s’il existe un milieu où l’on ferait mieux de ne pas parler d’objectivité, c’est bien celui qu’il sillonne, sous son chapeau parasol»)⁶¹¹, Evelyne Grossman ha chiarito come «la question que soulève Beckett va cependant bien au delà d’une simple querelle esthétique. L’enjeu n’est pas la fidélité ou non de la reproduction du réel, mais la possibilité même d’une telle représentation à un moment où, dans l’histoire de la peinture et de la littérature occidentales, le rapport du sujet à la réalité semble devenu problématique»⁶¹². Insomma, ancora una volta è il discrimene della guerra (e Adorno l’ha notato sin da subito) a cambiare la visione della realtà di Beckett: dopo aver vissuto il trauma, la rappresentazione di questa non può più passare per i vecchi canali “letterari”. Lo doveva credere evidentemente anche Jan Kott quando, rispondendo a chi gli chiedeva del ruolo di Brecht nel teatro polacco, sottolineava la mancanza di contatto con il reale del drammaturgo tedesco rispetto invece all’aderenza concreta alla Storia dell’autore irlandese: «“We do Brecht when we want Fantasy. When we want sheer Realism we do *Waiting for Godot*”»⁶¹³. Basti pensare ai rottami umani di *Fin de partie* (e in particolare alla *petite pièce* di Clov nell’*explicit* del dramma), al rapporto amorosamente loquace vittima/carnefice di *Comment c’est*, o, soprattutto, al cilindro abitato da corpi prossimi alla sconfitta de *Le dépeupleur* (in cui numerosi esegeti hanno visto una raffigurazione allegorica dei campi di concentramento).

Finalmente si comprende come tanto Beckett quanto, adesso sì, anche Celan (dacché Adorno l’ha finalmente appena scritto anche per lui: le sue poesie «vogliono dire, tacendo, l’orrore estremo»)⁶¹⁴, abbiano impegnato la riflessione del filosofo non solo per smentire la dichiarazione apodittica sul *nach Auschwitz*, ma anche per mostrare come ermetismo e assurdo non siano categorie calzanti quanto semmai definizioni che falsano l’impegno etico e politico di due scrittori che, dopo la Seconda guerra mondiale, non hanno mai smesso di raccontare *realmente* «ciò che è stato».

3.11 *L’unico con cui potersi intendere*

Dappriincipio però c’è stato il casuale ritrovarsi in una stessa tomba. La Seconda guerra mondiale, l’antonomasia del trauma novecentesco, è il terreno comune dal quale si muoveranno le poetiche di Celan (disorbitato a causa del conflitto dalla propria patria eppure negli anni ininterrottamente attratto da quel vortice che, nel 1942, aveva già inghiottito i genitori e che, quasi trent’anni più tardi, dopo una vita vissuta lottandoci grazie al supporto della propria poesia, finirà per risucchiarlo inesorabilmente) e Beckett (che dalla visione delle rovine d’Europa prenderà letteralmente le mosse per trarre un nuovo impulso e un

⁶¹⁰ Si vedano in proposito gli appunti presi da Rachel Burrows sulle lezioni di Beckett di un corso d’introduzione alla letteratura francese moderna tenuto al Trinity College nel 1931: B. LE JOUEZ, *Beckett avant la lettre*, Grasset & Fasquelle, Paris 2007.

⁶¹¹ S. BECKETT, *Le Monde et le pantalon*, Minuit, Paris 1991, pp. 27-8.

⁶¹² E. GROSSMAN, *L’esthétique de Beckett*, Sedes, Paris 1998, p. 25.

⁶¹³ Citato da E. BENTLEY, *Thinking about the Playwright: Comments from Four Decades* [1952], Northwestern University Press, Evanston 1987: «Is this to say that Beckett is not Alienated but Committed? Not under the definition I am using, which insists on political Commitment. But could not *Waiting for Godot* be political theatre all the same? When Jan Kott was asked, What is the place of Bertolt Brecht in the Polish theatre? he answered: “We do Brecht when we want Fantasy. When we want sheer Realism we do *Waiting for Godot*.” The most apolitical of writers [...] can become political in given political circumstances. To be apolitical may indeed be to take a political stand, just as – notably in Poland – to be religious may be to take a political stand. And so it has been the paradoxical destiny of *Godot* to express the “waiting” of the prisoners of Auschwitz; as also the prisoners behind the walls and barbed wire of Walter Ulbricht; as also the prisoners behind the spiritual walls and the barbed wire of totalitarian society generally; as also the prisoners behind the spiritual walls and barbed wire of societies nearer home. And there is no doubt a lesson in the fact that these things had not really ever been expressed in works that tried to express them more directly» (p. 169, e si veda anche a p. 186).

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 437.

diverso indirizzo, senza mai smettere di trascinare con sé, lungo tutto l'arco della propria parabola esistenziale, il senso di quelle macerie); poetiche differenti per esiti e mezzi, ma intimamente legate da un fattore scatenante in nessun modo eludibile che implicherà una consonanza tanto umana quanto poetologica. Un incontro fra i due, di fatto, non si è mai verificato («he does not meet him»), si premura di chiarire esplicitamente John Felstiner nell'incipit di un articolo dal titolo altrimenti ambiguo, *Paul Celan Meets Samuel Beckett*⁶¹⁵; ma l'assenza di un incontro vero e proprio non significa per questo la mancanza d'una stretta prossimità a distanza. Il primo vero contatto fra Celan e Beckett fu fortuito e inavvertito, ma significativo e, forse, denso di implicazioni. Nel finale di *Ascensions*, in uno dei suoi *Poèmes*, ovvero quelle *Poesie in francese* scritte fra il 1937 e il '39 e pubblicate da Beckett per la prima volta su «Temps Modernes» (II, 14) nel novembre del 1946, si può leggere un verso che, per degli occhi che non hanno dimenticato il suono ustionante di certi versi vergati appena dopo la guerra, richiama inevitabilmente altre parole, stavolta poste in apertura (e poi, in refrain, riecheggianti) della poesia forse più nota di Celan: *Todesfuge*, composta a Bucarest nel maggio del 1945 e pubblicata per la prima volta, nella traduzione romena dell'amico Petre Solomon, nella rivista «Contemporanul», il 2 maggio 1947 con il titolo di *Tangoul mortii* (il titolo originario era difatti *Todestango*), per poi essere inclusa nella raccolta d'esordio *Des Sand aus den Urnen* (*La sabbia delle urne*), edita nel settembre 1948 in 500 copie, riapparire nel giugno 1952 sulla rivista della Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung «Neue literarische Welt» e migrare infine nella pubblicazione in volume dello stesso anno *Mohn und Gedächtnis* (*Papavero e memoria*, che si considera il primo libro del poeta bucovino)⁶¹⁶. Mentre Celan, a guerra appena conclusa, riviveva l'esperienza atroce del lager e dell'Olocausto incidendo sulla pagina il monito «wir schaufeln ein Grab in den Lüften» («noi scaviamo una tomba nell'aria»)⁶¹⁷, Beckett, appena prima che la catastrofe bellica deflagrasse, probabilmente rievocando ancora una volta il ricordo dell'amata cugina Peggy Sinclair (morta il 3 maggio 1933), si ritrovava ad impiegare involontariamente pochi anni prima la stessa immagine luttuosa che qualche tempo dopo, in una dimensione di morte universale, Celan avrebbe utilizzato per descrivere la condizione dei deportati: «elle rode légère / sur ma tombe d'air»⁶¹⁸. Prima ancora di conoscersi, dunque, e quando ancora non i due non erano diventati gli scrittori più rappresentativi e celebrati d'Europa, Samuel Beckett e Paul Celan si erano incontrati inconsapevolmente sulla pagina, inventando quasi allo stesso tempo, ma circa a duemila chilometri di distanza, un'immagine che avrebbe segnato la loro consonanza elettiva.

Non mancarono occasioni di contatto indiretto. Si dà conto, difatti, del reperimento di cinque libri di Beckett nella biblioteca di Celan – sebbene, a un più recente computo, il numero andrebbe corretto portandolo fino a dieci⁶¹⁹. La peculiarità di questi volumi posseduti da Celan è l'assoluta mancanza di sottolineature: «Among thousands of books in Celan's private library, many reveal sharp marginal notes, underscorings, sidescorings, dissents, exclamations. Yet the Beckett volumes show none of these. Why? Did the author of *Endgame* and *Krapp's Last Tape* and *Text for Nothing* cut too close to the bone for Celan

⁶¹⁵ J. FELSTINER, *Paul Celan Meets Samuel Beckett*, in «The American Poetry Review», XXXIII, 4 (July-August 2004), p. 38.

⁶¹⁶ Si veda ora P. CELAN, *La sabbia delle urne*, a cura di D. Borso, Einaudi, Torino 2016, pp. 101-5 (che traduce però «una tomba per l'aria») e nota alle pp. 166-7.

⁶¹⁷ P. CELAN, *Poesie* cit. p. 62 (corsivo mio).

⁶¹⁸ S. BECKETT, *Poesie* cit. p. 80 (corsivo mio).

⁶¹⁹ Ringrazio Enrica Giannuzzi che, nell'archivio di Marbach, ha potuto controllare personalmente l'elenco dei libri di Beckett posseduti da Celan, ovvero: *Watt*, Minuit, Paris 1968; *Wie ist es*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963; *Oh les beaux jours*, Minuit, Paris 1963; *Murphy*, Rowohlt, Hamburg 1969; *Gedichte*, Limes-Verl, Wiesbaden 1959; *Fünf Spiele*, Fischer-Bücherei, Frankfurt am Main-Hamburg 1970; *Film, He Joe: englische Originalfassungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968; *Dramatische Dichtungen. Samuel Beckett Englische Originalfassungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964; *Auswahl in einem Band*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1967; *Sieben moderne Theaterstücke: Audiberti, Beckett, Brecht, Eliot, Lorca, MacLeish, O'Neill*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1960.

to take a detached stance?»⁶²⁰; oltre alla suggestiva interpretazione di Felstiner, è importante però ricordare l'*usus* celaniano delle sottolineature e il senso dei suoi *marginalia*, anche nel caso (come questo) di quelli che sono stati definiti da Axel Gellhaus, proprio a proposito di Celan, «“lacking marginalia”», ovverosia di «passages in important books whose (genetic) significance has been unequivocally demonstrated but which have not in fact been marked by the poet»⁶²¹.

Un ulteriore dettaglio, sul quale opportunamente si è soffermato Felstiner, si rivela a una più attenta lettura un episodio di grande rilievo per stabilire i rapporti fra i due artisti (e ritenuto pertanto a ragione da Bertrand Badiou «un des rares éléments concrets connu documentant le rapport de P[aul] C[elan] à l'œuvre de Beckett»)⁶²²: vale a dire l'occasione in cui «for his students at the École Normale Supérieure (where Beckett had taught English years earlier), Celan chose a passage from Beckett's novel *L'innommable* (The Unnamable) to translate into German»⁶²³. Si tratta di un estratto dell'inizio del romanzo pubblicato dallo scrittore irlandese nel 1953; riporto per intero la porzione di testo analizzata da Celan:

Il n'y a donc pas à avoir peur. Cependant j'ai peur, peur de ce que mes mots vont faire de moi, de ma cachette, encore une fois. N'y a-t-il vraiment rien de neuf à tente? J'ai indiqué mon espoir, mais il n'est pas sérieux. Et si je parlais pour ne rien dire, mais vraiment rien? Ainsi j'évitais peut-être d'être grignoté comme par un vieux rat rassasié, et mon petit lit à baldaquin avec, un berceau, ou bien je me ferais grignoter moins vite, dans mon vieux berceau, et les chairs arrachées auraient le temps de se recoller, comme dans le Caucase, avant d'être arrachées à nouveau. Mais il semble impossible de parler pour ne rien dire, on croit y arriver, mais on oublie toujours quelque chose, un petit oui, un petit non, de quoi exterminer un régiment de dragons. Cependant je ne désespère pas, cette fois-ci, tout en disant qui je suis, où je suis, de ne pas me perdre, de ne pas partir, de finir ici. Ce qui empêche le miracle, c'est l'esprit de méthode, auquel j'ai été peut-être un peu trop sujet. Que Prométhée fût délivré vingt-neuf mille neuf cent soixante-dix ans avant d'avoir purgé sa peine, cela ne me fait bien sûr ni froid ni chaud. Car entre moi et ce misérable qui se moqua des dieux, inventa le feu, dénatura l'argile, domestiqua le cheval, en un mot obligea l'humanité, j'espère qu'il n'y a rien de commun. Mais la chose est à signaler. En somme: vais-je pouvoir parler de moi, de cet endroit, sans nous supprimer? vais-je jamais pouvoir me taire? y a-t-il un rapport entre ces deux questions? On aime les enjeux. En voilà plusieurs, peut-être un seul.

Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas doupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il me fallait parler seulement de moi, afin de pouvoir me taire. Mais je viens de dire que j'ai parlé de moi, que je suis en train de parler de moi. Je m'en fous de ce que je viens de dire. C'est maintenant que je vais parler de moi, pour la première fois. J'ai cru bien faire, en m'adjoignant ces souffredouleur. Je me suis trompé. Ils n'ont pas souffert mes douleurs, leurs douleurs ne sont rien, à côté des miennes, rien qu'une petite partie des miennes, celle dont je croyais pouvoir me détacher, pour la contempler. Que maintenant ils s'en aillent, eux et les autres, ceux qui m'ont servi, ceux qui attendent, qu'ils me rendent ce que je leur ai infligé et disparaissent, de ma vie, de mon souvenir, de mes hontes, de mes craintes. Voilà, il n'y a plus que moi ici, personne ne tourne autour de moi, personne ne vient vers moi, devant moi personne n'a jamais rencontré personne. Ces gens n'ont jamais été. N'ont jamais été que moi et ce vide opaque. Et les bruits? Non plus, tout est silencieux. Et les lumières, sur lesquelles je comptais tant, faut-il les éteindre? Oui, il le faut, il n'y a pas de lumières ici. Le gris non plus n'est pas, c'est noir qu'il fallait dire. Ne sont que moi, dont je ne sais rien, sinon que je n'en ai jamais parlé, et ce noir, dont je ne sais rien non plus, sinon qu'il est noir, et vide. Voilà donc ce dont, devant parler, je parlerai, jusqu'à ce que je n'aie plus à parler. Ça donnera ce que ça donnera.⁶²⁴

⁶²⁰ J. FELSTINER, *Paul Celan Meets Samuel Beckett* cit., p. 38.

⁶²¹ A. GELLHAUS, *Marginalia: Paul Celan as Reader*, in *Variants – The Journal of the European Society for Textual Scholarship*, 2/3 *Reading Notes*, edited by D. VAN HULLE AND W. VAN MIERLO, Rodopi, Amsterdam 2004, pp. 207-19, a p. 214. Curioso che, analogamente, «the most striking aspect of the Joyce volume (apart from *Exiles*) in Beckett's library is the absence of marginalia [...]. Indeed, the absence of marginalia is in itself of interest in this case, and could profitably be compared to the absence of marginalia in Beckett books once owned by the poet Paul Celan, who otherwise heavily annotated his books» (D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit., p. 39).

⁶²² P. CELAN – G. CELAN-LESTRANGE, *Correspondance* cit., II, p. 151.

⁶²³ J. FELSTINER, *Paul Celan Meets Samuel Beckett* cit., p. 38.

⁶²⁴ S. BECKETT, *L'Innommable* cit., pp. 27-9.

Poco prima che Celan si suicidasse, però, si sfiorò l'incontro: un pomeriggio di fine marzo del 1970, Franz Wurm, che avrebbe incontrato di lì a poco Beckett, propose a Celan di accompagnarlo; questi, tentato, esitò prima di rifiutare: «Senza essere annunciato? Impossibile [*Unangemeldet? Das geht nicht*]]»⁶²⁵, e alla proposta di Wurm di avvisare lì per lì Beckett, replicò fermamente: «Così, all'ultimo minuto? È escluso [*So im letzten Moment? Ausgeschlossen*]]»⁶²⁶. Beckett, da parte sua, confidandosi con André Bernold, gli aveva detto semplicemente: «Celan me dépasse»⁶²⁷; lo stesso Bernold ricorda inoltre di come una volta il drammaturgo irlandese volle sapere da Elmar Tophoven, il suo traduttore tedesco e amico del poeta bucovino, un giorno che si trovavano insieme, «si Celan, dans la vie, manifestait son désarroi»⁶²⁸. Quando la sera, al suo ritorno, Wurm portò i saluti calorosi di Beckett a Celan, quest'ultimo commentò con tristezza: «Probabilmente è il solo essere umano con il quale mi sarei potuto intendere. Mi sarei potuto [*Das ist hier wahrscheinlich der einzige Mensch, mit dem ich mit verstanden hätte. Hätte*]]»⁶²⁹.

Un'ultima e più dolorosa notizia sigilla infine la storia di questa corrispondenza inespressa fatta di incontri mancati: il 16 aprile 1970 Paul Celan vede per l'ultima volta suo figlio Eric, «et le prévient qu'il ne pourra pas se rendre avec lui, comme prévu, à la représentation d'*En attendant Godot* de Beckett donnée le lendemain au théâtre Récamier»⁶³⁰. Pochi giorni dopo, mancato lo spettacolo del drammaturgo irlandese ma adempiendo a quella funesta «autodivination» vaticinata otto anni prima⁶³¹, Paul Celan, «si schiantò / verso la vita, alato / di piaghe»⁶³², buttandosi nella Senna dal ponte Mirabeau, proprio «sotto la finestra della stanza in cui Marina Cvetaeva [...] pass[ò] l'ultima notte prima di tornare alla desolazione e alla morte in Unione Sovietica»⁶³³. Il 15 maggio Beckett scrisse laconicamente a Barbara Bray: «Nelly Sachs dead. Celan suicided»⁶³⁴; e il 18 a Franz Wurm: «I have thought of you these last days and the sadness that you must feel at the loss of such a one»⁶³⁵. Qualche settimana prima, all'inizio del mese, il cadavere di Celan era stato ritrovato da un pescatore a Courbevoie, a sud di Parigi, in una chiusa del fiume; nel suo portafogli c'erano ancora i biglietti per *Godot*⁶³⁶.

⁶²⁵ In *Paul Celan / Franz Wurm. Briefwechsel*, herausgegeben von B. WIEDEMANN UND F. WURM, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995, p. 250 (ricorda il fatto anche D. BORSO, *Nota introduttiva* a P. CELAN, *Oscurato* [2006], a cura di D. Borso, con un saggio di G. Orelli, Einaudi, Torino 2010, pp. V-XV, cit. dalla n. 27 p. XIV, che però cita da F. WURM, *Erinnerung*, in «Sprache im technischen Zeitalter», II (1995), pp. 84-8).

⁶²⁶ *Paul Celan / Franz Wurm* cit., p. 250.

⁶²⁷ A. BERNOLD, *L'amitié de Beckett. 1979-1989* [1992], Hermann, Paris 2006, n. 15 p. 58

⁶²⁸ *Ivi*.

⁶²⁹ *Paul Celan / Franz Wurm* cit., p. 250. L'episodio viene rievocato anche da J. FELSTINER, *Paul Celan* cit., p. 282: «[...] Beckett, whose trilogy proceeds from a mother's death to the end of "The Unnamable": "in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on"» (il biografo di Celan d'altronde ha intravisto un legame fra i due autori: «"Conversation in the Mountain", brief yet gabby, humorous yet fateful, reflects on selfhood, language, perception, God, and nature by way of a journey into the mountains. What Celan wrote resembles, if anything, a cross between Ingmar Bergman and Samuel Beckett»; p. 140).

⁶³⁰ Nella *Chronologie* di P. CELAN – G. CELAN-LESTRANGE, *Correspondance* cit., II, pp. 455-605, a p. 596.

⁶³¹ Ha parlato di autodivinazione in merito ai versi citati subito dopo M. BRODA, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan et autres essais*, Nouvelle édition augmentée, Editions du Cerf, Paris 2002, p. 94.

⁶³² Ne *Und mit dem Buch aus Tarussa*, composta il 20 settembre 1962, Celan scrisse: «Von der Brücken- / quader, von der / er ins Leben hinüber- / prallte, flügge / von Wunden, – vom / Pont Mirabeau» (P. CELAN, *Poesie* cit., 498-5009, cito *E con il libro di Tarussa* nella traduzione di C. MIGLIO, «*A Nord del futuro*», con sottobraccio il «libro di Tarussa» cit., a p. 62).

⁶³³ G. STEINER, *Una certa idea di Europa* cit., p. 39. La stessa Cvetaeva che, nel *Libro della fine*, scriveva il verso «Tutti i poeti sono ebrei» posto in esergo da Celan proprio nella sua poesia *Un mit dem buch aus Tarussa* nel quale vaticina la propria morte.

⁶³⁴ *The Letters of Samuel Beckett 1966-1989*, edited by G. CRAIG, M.D. FEHSENFELD, D. GUNN AND L.M. OVERBECK, Cambridge University Press, Cambridge 2016, p. 232. Beckett aveva lasciato Parigi per andare a ritemparsi ad Alghero (stava scontando in quei giorni gravi problemi alle cataratte) dal 4 maggio all'8 giugno; in quel periodo ricevette anche la notizia della morte dell'amico Henri Hayden, scomparso a Parigi il 12 maggio.

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 233.

⁶³⁶ La notizia è ricordata da J. FELSTINER, *Paul Celan Meets Samuel Beckett* cit., p. 38 e in P. CELAN – G. CELAN-LESTRANGE, *Correspondance* cit., p. 596.

PARTE II
ARS COMBINATORIA

CAPITOLO 4
«Eine geistige Idealapparatur»

What would Leibniz say?

Samuel Beckett

4.1 *Ars combinatoria*

La *Dissertatio de Arte Combinatoria* di Gottfried Wilhelm von Leibniz, un trattato di logica del 1666 nel quale il giovane filosofo di Lipsia si proponeva, fra l'altro, di dimostrare l'esistenza di Dio, si innesta su una già avviata linea di pensiero – e certo sulla scorta di Francis Bacon, Athanasius Kircher e delle mnemotecniche e dell'*ars magna* del *doctor illuminatus* Raimondo Lullo⁶³⁷ – che concorrerà allo sviluppo di una delle idee portanti della modernità⁶³⁸, alla quale Leibniz («qui n'était pas encore mathématicien»)⁶³⁹ contribuì considerevolmente e che definì un «Alphabetum cogitationum humanarum»⁶⁴⁰. Leibniz, infatti, «fut ainsi amené à penser que toutes les vérités peuvent se déduire d'un petit nombre de vérités simples par l'analyse des notions qui y entrent, et qu'à leur tour toutes les idées peuvent se réduire par décomposition à un petit nombre d'idées primitives et indéfinissables. Dès lors, il suffirait de faire le dénombrement complet de ces idées simples, véritables éléments de toute pensée, et de les combiner ensemble pour obtenir progressivement toutes les idées complexes par un procédé infaillible»⁶⁴¹. Insomma, attraverso una «logica dell'invenzione» («principale applicazione dell'arte combinatoria [...] che egli distingueva dalla tradizionale logica della dimostrazione incorporata nella sillogistica di Aristotele»)⁶⁴², «on constituerait ainsi l'*Alphabet des pensées humaines*, et toutes les notions dérivées ne seraient que des combinaisons des notions fondamentales, comme les mots et les phrases du discours ne sont que les combinaisons, indéfiniment variées, des 25 lettres de l'alphabet»⁶⁴³.

⁶³⁷ «Leibniz aveva una conoscenza straordinariamente accurata della tradizione di memoria»: «gli sforzi che Leibniz dedicò all'invenzione del calcolo universale, usando combinazioni di segni o caratteri significativi, possono essere visti, senza esitazione, come derivazione storica di quegli sforzi che il Rinascimento dedicò a una combinazione del lullismo con l'arte della memoria [...]. E tuttavia i segni o caratteri significativi della “caratteristica” leibniziana erano simboli matematici, e le loro combinazioni logiche dovevano fruttare l'invenzione del calcolo infinitesimale» (F.A. YATES, *L'arte della memoria* [1966], con uno scritto di W. Gombrich, trad. it. A. Serafini, Einaudi, Torino 1993, di cui si veda il capitolo diciassettesimo, *L'arte di memoria e lo sviluppo del metodo scientifico*, pp. 342-62, specie pp. 352-sgg., le cit. sono rispettivamente dalle pp. 354 e 353) ma cfr. anche P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, il Mulino, Bologna 1983, in part. i cap. VII, *La costruzione di una lingua universale* (pp. 221-57) e VIII, *Le fonti della caratteristica leibniziana* (pp. 259-81).

⁶³⁸ «Le arti della memoria e la logica combinatoria appartengono, senza alcun dubbio, alla categoria dei fossili intellettuali». Di come «la combinatoria» non sia solo «definitivamente scomparsa nella seconda metà del Seicento, distrutta» ma anche, «insieme trasfigurata, dal grande discorso di Leibniz» si vedrà in queste pagine (ID., *Prefazione alla seconda edizione*, in *Clavis universalis* cit., pp. 5-13, qui a p. 5).

⁶³⁹ L. COUTURAT, *La logique de Leibniz. D'après des documents inédits* [1901], Georg Olms, Hildesheim 1969, p. 35.

⁶⁴⁰ G.W. LEIBNIZ, *Die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz*, ed. Gerhardt, 7 voll., Berlin 1875-1893, VII p. 185. Cfr. E.J. AITON, *Leibniz* [1985], a cura di M. Mugnai, trad. it. G. Pacini Mugnai, Il Saggiatore, Milano 1991, pp. 25-6, ma su questo soprattutto L. COUTURAT, *La logique de Leibniz* cit., cap. II, *La combinatoire*, pp. 33-50, III, *La langue universelle*, pp. 51-80, IV, *Caractéristique universelle*, pp. 81-118, V, *L'Encyclopédie*, pp. 119-75, VII, *La mathématique universelle*, pp. 283-322 e l'appendice III, *Sur quelques inventions mathématiques de Leibniz qui se rapportent à la combinatoire et à la caractéristique*, pp. 473-500, e anche M. DAVIS, *Il calcolatore universale. Da Leibniz a Turing* [2000], trad. it. G. Rigamonti, Adelphi, Milano 2012, perlomeno le pp. 21-41.

⁶⁴¹ L. COUTURAT, *La logique de Leibniz* cit., p. 35.

⁶⁴² E.J. AITON, *Leibniz* cit., p. 26, e cfr. L. COUTURAT, *La logique de Leibniz* cit., pp. 35-6 (e pp. 33-4 per il rapporto con la logica aristotelica).

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 35.

Il desiderio d'un «alfabeto dei pensieri umani», di chiara ascendenza lulliana ma debitrice delle lezioni a Jena di Arhard Weigel (algebrista interessato all'aritmetica e alla teoria combinatoria)⁶⁴⁴ e del pensiero di Johann Heinrich Bisterfeld, di cui Leibniz possedeva ad Hannover un esemplare annotato delle sue opere, e del suo «alfabeto filosofico» (diretto anch'esso alla composizione d'un'enciclopedia definitiva, un *pictum mundi amphitheatrum*)⁶⁴⁵, che ha vantato numerosi precedenti fra i quali il gesuita Philippe Labbé (autore d'una *Grammatica linguae universalis missionum et commerciorum, simplicissimae, brevissimae, facillimae* risalente al 1660 circa e certamente conosciuta da Leibniz)⁶⁴⁶, caratterizza, si vedrà, un'epoca figlia dell'enciclopesismo. Ma il Seicento e il Settecento risentivano ancora del precipitato d'una tradizione che, dalla nascita delle lingue romanze, assistette all'incapacità, per un volgare, di assurgere al ruolo di vettore universale della comunicazione quale fu invece quella «superlingua culturale» («in quanto erede della grande tradizione classica e cristiana insieme»)⁶⁴⁷ parlata in tutta Europa per secoli e secoli: il latino. Non a caso, la prima reazione alla dissoluzione dell'unità linguistica garantita dalla lingua dei romani avvenne già nel Medio Evo, quando nelle università (e nello *Studium* di Bologna prima di altrove) si realizzò quel «lungo percorso che un linguaggio d[eve] intraprendere per farsi scientifico, fino a secernere una terminologia tecnica dotata della competenza e del rigore che la giustificano» e tale da farsi portatore d'una rivoluzione culturale orientata alla creazione d'un linguaggio *tecnico*, «e dunque condivisibile perché ineccepibile»⁶⁴⁸, che garantisse la piena comprensibilità a parlanti di diversa provenienza (pur rimanendo, certo, il latino come lingua di comunicazione erudita)⁶⁴⁹. Più di quattro secoli dopo, il vuoto lasciato dallo scioglimento della madre delle lingue romanze non era ancora stato colmato (avendo nel tempo assunto i linguaggi tecnici sempre più la valenza di gerghi per iniziati): anche a quest'insufficienza tentarono di rispondere le fantastiche *lingue universali*.

⁶⁴⁴ Cfr. E. CASSIRER, *Cartesio e Leibniz* [1902], trad. it. G.A. De Toni, Laterza, Roma-Bari 1986, p. 358: «Weigel unisce all'insegnamento dell'algebra il valutare quest'ultima come un metodo della *metafisica* e un mezzo per risolvere i più importanti problemi di fondo. Così la sua "morale combinatoria" in cui cerca di interpretare rapporti e situazioni morali secondo l'analogia con rapporti aritmetici alla maniera pitagorica, contiene la tesi paradossale che l'esistenza di dio è deducibile dall'inizio ella tavola pitagorica, da "1 X 1 = 1"».

⁶⁴⁵ P. ROSSI, *Clavis universalis* cit., pp. 217-9 e 260-1.

⁶⁴⁶ Cfr. *Aga magère difjura- Dizionario delle lingue immaginarie*, a cura di P. ALBANI E B. BUONARROTI, Zanichelli, Bologna 1994, 221. Ma mentre questa «semplificazione e regolarizzazione del latino» è volta a usi meramente commerciali o ecumenici, la «caratteristica» di Leibniz è ben diversa; sulla copia dell'*Ars Signorum: vulgo character universalis et lingua philosophica* (1661) di George Dalgarno che Leibniz aveva con sé a Parigi, il filosofo scrive: «Quest'invenzione [la lingua universale] fu perfezionata e completata da John Wilkins, vescovo di Chester, filosofo, matematico e teologo insigne, che può essere considerato tra i fondatori della "Royal Society". Si veda la celebre opera sul carattere filosofico, uscita in folio a Londra. Mi pare invero, come ebbi occasione di dire pubblicamente con Roberto Boyle ed Enrico Oldenburg, che questi uomini egregi non abbiano afferrato tutta l'importanza della cosa e la sua vera utilità. Infatti, la loro lingua o scrittura universale riesce soltanto a far sì che si possa stabilire una comoda comunicazione tra coloro che sono divisi dalla diversità delle lingue; ma la vera caratteristica reale, quale io la concepisco, dovrebbe essere annoverata tra i più desiderabili strumenti della mente umana, in quanto avrebbe una forza invincibile sia nello scoprire sia nel ritenere sia nel giudicare. Realizzerebbe infatti in ogni disciplina ciò che fanno in matematica i caratteri aritmetici ed algebrici, dei quali ben sanno gli esperti quanta sia la capacità e quanto ammirevole l'uso» (G.W. LEIBNIZ, *Scritti di logica*, a cura di F. Barone, 2 voll., Laterza, Roma-Bari 1992, II p. 425; ma si veda anche *Aga magère difjura* cit., s.v. Leibniz, G.W., pp. 229-30).

⁶⁴⁷ I. BALDELLI, *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, *Storia e geografia*, volume I, *L'età medievale*, Einaudi, Torino 1987, pp. 27-63 (qui a p. 28).

⁶⁴⁸ V. CRESCENZI, *Linguaggio scientifico e terminologia giuridica nei glossatori bolognesi: "interpretari", "interpretatio"*, in *Vocabulaire des écoles et des méthodes d'enseignement au moyen âge*, Actes du colloque, Rome 21-22 ottobre 1989, édité par O. WEIJERS, Brepols, Turnhout 1992, pp. 111-29 (in part. le pp. 112-5; le citazioni sono rispettivamente dalle pp. 114 e 112). Le parole di Crescenzi, seppure riferite al linguaggio giuridico, funzionano ugualmente bene per ogni tipo di nascente linguaggio specialistico, che si cristallizza nella dimensione universitaria grazie alla costituzione d'un'inedita *koine* linguistica.

⁶⁴⁹ Non si dimentichi quanto argomentato da Dante nel *Convivio*: «E lo latino non l'avrebbe esposte se non a' litterati, ché li altri non l'avrebbo inteso. Onde con ciò sia cosa che molti più siano quelli che desiderano intendere quelle non litterati che litterati, seguitasi che non avrebbe pieno lo suo comandamento come 'l volgare, che da li litterati e non litterati è inteso»; Dante, *Convivio*, I, VII, 12.

Leibniz, «con la sua formidabile capacità di collegare, guardando alla realtà del linguaggio, problematiche teoretiche e descrittive, glottogoniche e tipologiche, etno-storiche e classificatorie, filosofico-gnoseologiche e applicative»⁶⁵⁰, fu tra i primi a tentare di risolvere questo *vulnus* indirizzando le sue attenzioni alla matematica, quella disciplina che, più di tutte, gli avrebbe permesso non solo di «costruire una lingua che fosse in grado di facilitare la comunicazione, ma di dar luogo ad una scrittura universale mediante la quale si potessero, così come in algebra e in aritmetica, *costruire dimostrazioni*»⁶⁵¹. Nella lettera a Gabriel Wager del 3 gennaio 1697 sull'utilità dell'arte della ragione il filosofo di Lipsia celebrava proprio la matematica e la logica («appena avevo incominciato a frequentare le lezioni di logica, fui profondamente colpito dalla distribuzione e dall'ordine dei pensieri che qui osservavo»), ricordando la propria *Dissertatio de arte combinatoria* come l'opera giovanile di un autore non ancora sufficientemente addentro alle scienze reali («neque enim illis in locis mathematica excolebantur et si Parisiis exegissem pueritiam, quemadmodum Pascalius, forte maturius ipsas scientias auxissem») ⁶⁵², in una palinodia che non smentirà del tutto la bontà del suo lavoro, menzionato anche nei lavori più tardi. Secondo le intenzioni del filosofo occorre realizzare una sorta di «scrittura o linguaggio universale, simile all'egiziano e al cinese, nei quali le idee vengono rappresentate da una combinazione di segni corrispondenti alle loro parti componenti. Siffatto sistema era un primo passo verso la caratteristica universale che egli stava cercando, la quale avrebbe fornito non solo una rappresentazione diretta delle idee, ma avrebbe anche permesso di ragionare e fare dimostrazioni mediante un calcolo analogo a quello dell'aritmetica e dell'algebra. Per raggiungere questo scopo, sarebbe stato necessario rimpiazzare i verbi, le preposizioni, gli articoli e i casi con segni»⁶⁵³.

4.2 *What possible application!*

L'idea d'un linguaggio universale, riconoscibile da tutti gli uomini e che garantisse alla popolazione mondiale una perfetta comunicabilità senza il bisogno d'inaffidabili traduzioni, dovette affascinare già in gioventù uno scrittore che per tutta la vita fu ossessionato dal problema della lingua quale fu Beckett⁶⁵⁴, interessato fra l'altro alla costituzione d'un personaggio per le proprie opere che raccogliesse in sé tutte quelle caratteristiche che ne avrebbero fatto un perfetto *everyman* (si vedrà *infra*, cap. 7). Ne offre una testimonianza preziosa il suo *Whoroscope Notebook* (Reading University Library Ms 3000, anche noto come «*Murphy notebook*»); trascrivo diplomaticamente quanto si legge alla p. 61⁶⁵⁵:

⁶⁵⁰ S. GENSINI, *Leibniz e le lingue storico-naturali*, in G.W. LEIBNIZ, *L'armonia delle lingue*, a cura di S. Gensini, prefazione di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 3-44 (qui a p. 5).

⁶⁵¹ P. ROSSI, *Clavis universalis* cit., p. 259 (per cui si veda tutto il cap. ottavo, *Le fonti della caratteristica leibniziana*, pp. 259-81).

⁶⁵² Erdm. pp. 422 e 420. G.W. LEIBNIZ, *Lettera a Gabriel Wagner sull'importanza della logica* *Scritti filosofici*, in ID., *Scritti filosofici*, a cura di D.O. Bianca, *Nuovi saggi sull'intelletto umano e saggi preparatori. Scritti vari. Lettere*, UTET, Torino 1968, pp. 779-87, cit. da p. 778.

⁶⁵³ E.J. AITON, *Leibniz* cit., p. 29. Davis ci ha dedicato pagine assai lucide: «Leibniz si convinse che era fondamentale scegliere simboli adatti e trovare regole che ne governassero la manipolazione. Diversamente dalle lettere di un alfabeto fonetico, i simboli *l* e *d* non erano suoni privi di significato ma stavano per concetti, e fornivano quindi un modello di quell'idea meravigliosa, affacciata alla sua mente fin da ragazzo, di un alfabeto che rappresentasse *tutti* i concetti fondamentali» (M. DAVIS, *Il calcolatore universale* cit., p. 31). Cfr. anche L. COUTURAT, *La logique de Leibniz* cit., pp. 51-118.

⁶⁵⁴ Cito solo come esempio fra i più lavori recenti (ma per l'intera questione si veda *supra*, parte I cap. 3), il volume *Autotraduzione e riscrittura*, a cura di A. CECCHERELLI, G.E. IMPOSTI, M. PERROTTI, Bononia University Press, Bologna 2013, ricco di riferimenti all'opera di Beckett (come nei lavori di R. GRUTMAN, *Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali*, pp. 45-61 e C. MONTINI, *Tradurre un testo autotradotto: Mercier et/and/ Camier*, pp. 141-51) anche in articoli non esplicitamente dedicati ad essa (si veda p.e. A. CORDINGLEY, *La passione dell'autotraduzione: una prospettiva masocritica*, pp. 63-75; P. LEONARDI, *Ridirlo in un'altra lingua*, pp. 121-39; T. VAN BOLDEREN, *La (in)visibilità dell'autotraduzione: ricognizione critica degli studi sulle traduzioni autoriali*, pp. 153-66).

⁶⁵⁵ Per una datazione del quaderno si veda F.N. SMITH, *Dating the Whoroscope Notebook*, in «Journal of Beckett Studies», n.s. 3.1 (1993), pp. 65-70 e J. PILLING, *Beckett Before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 252.

Nimrod's words
 "Rafèl maì amèch zabì almi"
 "Questi è Nembrotto, per lo cui mal coto
 per un linguaggio nel mondo non s'usa.
 Lascianlo stare e non parliam a voto;
 chè così è a lui ciascun linguaggio,
 come il suo ad altrui, ch'a nullo è noto"
 (what possible application!)

Ad esclusione della prima e dell'ultima riga, si tratta d'una trascrizione sufficientemente fedele di *If XXXI vv. 67 e 79-81*. L'episodio, assai celebre, è quello del gigante Nembrot (Nimròd in ebraico nella *Bibbia*), primo re di Babilonia tradizionalmente riconosciuto come l'ideatore della torre di Babele⁶⁵⁶, ovvero ideatore di quel *mal coto* che scatenò l'ira di Dio: la punizione esemplare per l'inconsulto atto di superbia fu notoriamente la *confusio linguarum*. Il breve episodio, centrale nell'economia del canto infernale, è invero assai eloquente: oltre a comprovare il forte interesse di Dante per la questione delle lingue⁶⁵⁷, dimostra l'esistenza, o perlomeno la diffusa credenza, d'un linguaggio universale (non solo prelapsario), in linea con il pensiero tradizionale che ancora fra Sei e Settecento sosteneva la «teoria della monogenesi a partire dall'ebraico, *langue-mère* dei popoli della Terra», quella *vulgaris opinio babelica* che allignava pervicacemente ancora ai tempi di Leibniz (per il quale «la revisione del mito babelico si sposta dal piano storico-filologico a quello teorico-linguistico, che presuppone e sviluppa il primo»)⁶⁵⁸. L'idea d'un *linguaggio universale* con il quale tutti gli esseri viventi potevano comunicare senza misinterpretazioni presentata dai versi danteschi non poteva non suscitare il più vivo interesse in Beckett (specie nel Beckett ancora inebriato di *joycity*), il quale annotò subito, appena sotto l'ultimo verso infernale, una postilla che rivela il suo entusiasmo per la scoperta d'un pensiero fortemente irrelato con i propri ideali scrittorî: «what possible application!»⁶⁵⁹.

Ma quest'idea meravigliosa non inciderà irrimediabilmente, come altre, l'immaginario beckettiano. Il sogno d'una lingua universale non è stato solo un'utopia vagheggiata, bensì una convinzione diffusa, vero e proprio principio certificato dall'autorità scritturale⁶⁶⁰, in epoche culturalmente ancora troppo legate al dettato biblico (come nel Medioevo, e fino al Settecento)⁶⁶¹. Questa fantasia venne però dissipata

⁶⁵⁶ «Nella Bibbia, in realtà, la discendenza di Nimròd (Gn, 1:8-10) e il racconto della torre di Babele (XI 1-9) sono distinti, ma poiché l'inizio dell'impero di Nembrot fu a Babilonia, secondo l'interpretazione patristica, questi venne ritenuto responsabile della costruzione della famosa torre, localizzata nella regione di Sennaar, dove appunto egli fu re» (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di G. Bosco e G. Reggio, Le Monnier, Firenze 2001, n. v. 77 p. 460).

⁶⁵⁷ Al netto delle diverse opzioni: «vien naturale domandarsi se quando scriveva questo canto Dante era ancora del parere di *VE I VII 4-8* che cioè la lingua di Adamo era di origine divina, quindi incorruttibile e parlata fino alla corruzione babelica a cui era sopravvissuta nel linguaggio degli Ebrei, o se non piuttosto già pensava come in *Pd XXVI 124 ss.* dove sostiene che la primitiva lingua parlata dai discendenti di Adamo fosse già estinta prima della confusione babelica» (*ibidem*, n. v. 67, p. 459).

⁶⁵⁸ Cfr. S. GENSINI, *Vulgaris opinio babelica'. Sui fondamenti storico teorici della pluralità delle lingue nel pensiero di Leibniz*, in *Leibniz, Humboldt and the Origins of Comparativism*, edited by T. DE MAURO AND L. FORMIGARI, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1990 («Studies in the History of Language Sciences», 49), pp. 61-83, qui a p. 61.

⁶⁵⁹ Ricorda John Pilling, comprovando l'attenzione di Beckett al carattere specificatamente linguistico: «all of the other *Inferno* references in the *Murphy* notebook address issues of language and silence, or gravitate towards the moments when Dante doubts the adequacy of his expressive powers» (J. PILLING, *From a (W)horoscope to Murphy*, in *The Ideal Core of the Onion. Reading Beckett Archives*, edited by ID. AND M. BRYDEN, Beckett International Foundation, Bristol 1992, pp. 1-20, la cit. a p. 9).

⁶⁶⁰ Come sosteneva Onorio d'Autun nella *Quest. II 1*: «Nihil aliud est auctoritas quam per rationem probatam veritas; et quod auctoritas docet credendum, hoc ratio probat tenendum» (Patrol. Lat. 172, 1185 B).

⁶⁶¹ Ancora nel 1772 György Kalmár (1726-1781) pubblicò a Berlino e a Lipsia la *Praecepta grammatica atque Specimina linguae philosophicae sive universalis ad omne vitae genus adcommodatae*, ispirandosi al modello cinese: una «pasigrafia» filosofica di 400 simboli a cui «corrispondono 400 nozioni considerate basilari per la comunicazione internazionale» (*Aga magéra dijúra* cit., s.vv. Kalmár, György, pp. 208-9 e Pasigrafia, p. 320, la cit. da p. 209). E si ricordi come le accuse volte all'eliocentrismo copernicano di

dalla *complessità* del Novecento, secolo dell'improvvisa esplosione di conoscenze e delle iperspecializzazioni, del riconoscimento della molteplicità del reale e dell'applicazione indiscriminata del metodo scientifico ad ogni campo d'indagine; l'ha spiegato bene Contini (perspicacemente pronto, peraltro, ad accettare la resistenza d'un linguaggio universale proprio nel caso di codici matematici – e, diremmo, leibniziani): «In un mondo senza confini il mito progressistico d'una lingua universale (d'una lingua in senso vulgato, non naturalmente d'un linguaggio logico-matematico) è definitivamente tramontato. Anche su un piano strettamente letterario, Proust, Joyce, Kafka e gli infiniti gradi di grandezza che da ogni parte dell'orizzonte linguistico ci sollecitano come equidistanti, come contemporanei [...] sono ognuno vettore della sua specie linguistica e cospirano a fabbricare, e non solo per inane desiderio di monoglotti, un cosmo non esperantico, ma piuttosto da cardinal Mezzofanti»⁶⁶².

La lezione del romanzo-mondo impartita tra la fine del Sette e tutto l'Ottocento (quando ancora non era incongruo vagheggiare una lingua universale) defluirà irrigandolo sul terreno da cui nasceranno poi i tre grandi romanzi della contemporaneità, che inaugureranno il secolo XX (ciascuno nutritosi a modo proprio del precipitato degli anni precedenti): la *Recherche* di Proust, impareggiabile cattedrale agostiniana del pensiero moderno imperniata sul ripensamento della categoria empirica di tempo e sigillata in-finita dal suo autore *in articulo mortis*; l'*Ulysses* di Joyce, summa ricapitolatoria della civiltà occidentale e opera-emblema, se ce n'è una, dell'*homo novus* novecentesco, conclusasi grazie alla cautelativa impostazione-imposizione autoriale sulla scorta dell'*Odissea* omerica e anch'essa costruita intorno ad un'inedita idea di temporalità (al contrario del suo equivalente poetico, i *Cantos* poundiani, inaugurati anch'essi sotto l'emblema ulissico ma dissipati, dopo aver tragiurato il centesimo canto dantesco, in un pulviscolo di frammenti informi e inconclusi); e, infine, *Der Mann ohne Eigenschaften* di Musil, sconfinato e mastodontico saggio di psicologia e sociologia, antropologia e fisica, opera-*monstrum* alla quale l'autore attese per circa un quarantennio, dispiegata lungo un tempo allo stesso modo dilungato, unico fra questi tre grandi romanzi a risultare pienamente inconcluso – e, significativamente, quello che meno influenzò l'opera di Beckett, letteralmente edificata al contrario sugli *exempla* dei suoi numi tutelari, Proust e Joyce (ai quali dedicò infatti, a riprova di questo costruttivissimo noviziato, i suoi due primi, giovanili scritti critici)⁶⁶³.

4.3 *What would Leibnitz say?*

Si torni a Leibniz⁶⁶⁴. Quello che va tra il Sei e il Settecento rappresenta uno dei periodi della storia che, con i suoi protagonisti e le sue idee, maggiormente influenzarono il pensiero di Beckett: autori e soprattutto filosofi quali Chamfort, Sade, Leibniz, Samuel Johnson, Geulincx, Spinoza, Descartes, Vico,

Galileo trovavano nell'*argumentum ab auctoritate* fornito dalla Bibbia (Giosuè che ferma il sole) l'incrollabile testa di ponte per i loro attacchi.

⁶⁶² G. CONTINI, *Rinnovamento del linguaggio letterario*, in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1989, pp. 107-22 (qui a p. 108).

⁶⁶³ Cfr. Dante...Bruno. Vico..Joyce (1929) e Proust (1930).

⁶⁶⁴ Nell'opera del quale si coglie uno dei maggiori spartiacque della modernità: «Leibniz tenta, mediante la *characteristica universalis*, di ridurre tutte le rappresentazioni ad un numero limitato quanto le lettere dell'alfabeto, in modo da poterle poi combinare e calcolare secondo regole precise. Nello sforzo di rendere leggibili non solo il mondo reale ma anche i *mondi possibili*, egli oscilla tra due poli estremi: la ricerca di una formula talmente semplice da racchiudere il senso dell'universo in un "foglietto" e la costruzione di una biblioteca di Babele. Dopo di lui, questa impresa titanica viene abbandonata e gli effetti di opacità si moltiplicano intanto nel campo dell'interpretazione degli eventi "scritti" dall'uomo [...]. Allorché la leggibilità del mondo appare ancora più problematica, le mosse teoriche diventano sostanzialmente due: o annullare la distanza tra libro e mondo sino a farli immediatamente coincidere (ed è la soluzione dei romantici tedeschi)», come di fatto tenterà inizialmente Beckett sulla scorta di Joyce nei suoi primi romanzi, «oppure sottrarre ogni pienezza e presenza di significato alla leggibilità, sino a sognare (come ha fatto Flaubert) di scrivere un "libro sul niente"», che è, sostanzialmente, la direzione del 'secondo' Beckett (R. BODEI, *Il libro come metafora del mondo*, in H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo* [1981], trad. it. B. Argenton, il Mulino, Bologna 2009, pp. IX-XXV, qui alle pp. XVII-XVIII).

Berkley permearono i suoi anni di studio più intensi, in Irlanda come a Londra e a Parigi⁶⁶⁵. L'*opus magnus* del dottor Johnson, il grande lessicografo inglese (uno fra gli autori più amati dallo scrittore irlandese)⁶⁶⁶, introduce immediatamente una delle caratteristiche precipue e più significative di quell'epoca: lo slancio catalogatorio – successivo all'ambizione classificatoria dell'eclettico e del poliedrico seicentesco⁶⁶⁷ –, la passione archivistica e, insomma, lo spirito inventariale (aperto alla registrazione ordinata dell'universale da contenere sotto una forma *chiusa*), che animarono il secolo traducendosi di fatto nella redazione delle prime enciclopedie⁶⁶⁸ come anche dei numerosi e difformi dizionari. Il *Dictionary of the English Language* (1755) del dottor Johnson, negli anni costantemente consultato da Beckett (insieme all'edizione, più recente, del suo *Oxford Dictionary*), pur manchevole del valore pionieristico dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, è rimasto nei secoli come esempio della più felice compenetrazione fra il fine lavoro d'erudizione e l'opera letteraria dall'indiscutibile pregio stilistico (al pari forse, volendo tentare il paragone, con il nostro Tommaseo)⁶⁶⁹. Lo stesso Leibniz, che per la sua idea di un alfabeto universale risentiva ancora delle categorie aristoteliche⁶⁷⁰, aveva «abbozz[ato] un progetto conosciuto come “caratteristica”» nel quale «si dovevano stendere elenchi di tutte le nozioni essenziali di pensiero e a queste nozioni dovevano essere assegnati simboli o “caratteri” [...]. E la “caratteristica” di Leibniz doveva essere più di un linguaggio universale: doveva essere un “calculus”. I “caratteri” dovevano essere usati in combinazioni logiche per formare un'arte universale (o “calculus”) per la soluzione di tutti i problemi»⁶⁷¹: ma questo, naturalmente, tenendo a mente che «non era possibile scegliere simboli adeguati se prima non si creava un compendio, anzi, un'enciclopedia, che abbracciasse la conoscenza umana in tutta la sua estensione»⁶⁷².

Se nel Seicento, secolo di enciclopedismo e pansofia, si erano raggiunti esiti quasi insostenibili per un autore che intendesse tener testa al progredire incalzante d'una *enumeración caótica* sempre più inarrestabile dei *realia* d'un universo che continuava inesorabilmente ad espandersi (anche materialmente, e di cui buon esempio è la moda delle quadriere) per via dell'allargamento d'orizzonte epistemologico causato dalle continue scoperte geografiche (e cosmologiche)⁶⁷³, il Settecento stempera questi impeti

⁶⁶⁵ Di Sade e Leibniz si parlerà direttamente in queste pagine; per Berkley basti dire, a mo' d'esempio, che è sua l'epigrafe (che ne costituisce anche una summa) di *Film* (1965), *esse est percipi*; per Chamfort cfr. S. BECKETT, *Poesie cit.*, *Pseudo-Chamfort*, pp. 131-40; Vico è stato uno dei quattro poli d'indagine del primo saggio beckettiano, *Dante...Bruno.Vico.Joyce* (1929), che l'autore studiò dietro incoraggiamento joyciano; Spinoza invece rimane, insieme a Descartes e Leibniz, il punto di riferimento filosofico di *Murphy*; per Johnson valga quanto segue

⁶⁶⁶ Cfr. A. ATIK, *Com'era cit.*, pp. 84-sgg.

⁶⁶⁷ Si veda C. VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, Bibliopolis, Napoli 1978, che dedica alcune utili riflessioni su Leibniz alle pp. 71-sgg.: è d'altronde del 1666, lo stesso anno della *Dissertatio de arte combinatoria*, la *Nova Methodus discendae docendaeque Jurisprudentiae*, «un'opera profondamente legata alla tradizione enciclopedica e pansofica seicentesca» (p. 72).

⁶⁶⁸ Come spiega Frances Yates, «unito alla “caratteristica” o “calculus” c'era, nella mente di Leibniz, il progetto per un'enciclopedia, che doveva unificare tutte le arti e le scienze conosciute dall'uomo. Quando tutto il sapere fosse stato sistemato in un'enciclopedia, si potevano fissare “caratteri” per tutte le nozioni, e infine avrebbe potuto essere stabilito il calcolo universale per la soluzione di tutti i problemi» (F.A. YATES, *L'arte della memoria cit.*, p. 356).

⁶⁶⁹ Offre un'utile visione del panorama italiano (che ebbe però nell'Ottocento il suo «secolo d'oro della lessicografia») C. MARAZZINI, *L'ordine delle parole. Storia dei vocabolari italiani*, Il Mulino, Bologna 2009 (la citazione è dal titolo del VI capitolo, pp. 247-315) e si vedano anche le belle pagine che vi dedica L. SERIANNI, *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Il Mulino, Bologna 1989, pp. 63-85.

⁶⁷⁰ Cfr. L. COUTURAT, *La logique de Leibniz cit.*, pp. 33-4.

⁶⁷¹ F.A. YATES, *L'arte della memoria cit.*, p. 355.

⁶⁷² M. DAVIS, *Il calcolatore universale cit.*, p. 37.

⁶⁷³ Si pensi alle celebri ottave mariniane dell'*Adone*, X 136-8: «Mira intorno astrolabi ed almanacchi, / trappole lime sorde e grimaldelli, / gabbie, bolge, giornee, bossoli e sacchi, / labirinti, archipendoli e livelli, / dadi, carte, pallon, tavole e scacchi / e sonagli e carrucole e succhielli, / naspi, arcolai, verticchi ed orioli, / lambicchi, bocce, mantici e crocciuoli, // mira pieni di vento otri e vessicche / e di gonfio sapon turgide palle, / torri di fumo, pampini d'ortiche, / fiori di zucche e piume verdi e gialle, / aragni, scarabei, grilli, formiche, / vespe, zanzare, lucciole e farfalle, / topi, gatti, bigatti e cento tali / stravaganze d'ordigni e d'animali; // tutte queste che vedi e d'altri estrani / fantasmi ancor prodigiose schiere, / sono i capricci degl'ingegni umani, / fantasie, frenesie pazze e chimere. / V'ha molini e palei mobili e vani, / girelle, argani e rote in più maniere; / altri forma han di pesci, altri d'uccelli, / vari sicome son vari i cervelli» (G.B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Mondadori,

senza tradirne la natura della materia. Non si nega cioè lo statuto variegato, eteroclitico e molteplice del reale, bensì si opta per una soluzione che opponga al disorganico e confusionario una forma tale da garantire all'uomo razionale e matematico del XVIII secolo di contenerne il carattere irregolare e debordante. Si delineano finalmente confini e frontiere dove prima c'era un orizzonte sterminato: si è operato, al tempo di Galilei (che «dal momento in cui riceve la notizia degli occhiali da avvicinamento degli olandesi, ne costruisce la teoria») e Descartes (che intuisce la «possibilità di far penetrare la teoria nell'azione, cioè della possibilità della *conversione* dell'intelligenza teorica alla realtà, della possibilità coesistente di una *tecnologia* e di una *fisica*»), quel passaggio dal *mondo del pressappoco* all'*universo della precisione* – come ha chiarito finemente Alexandre Koyré – costituito sostanzialmente dal passaggio dall'*utensile* allo *strumento*, «il quale non è che un prolungamento dei sensi, ma nell'accezione più forte e più letterale del termine, incarnazione dello spirito, materializzazione del pensiero» («è attraverso lo strumento di misura che l'idea dell'esattezza prende possesso di questo mondo e che il mondo della precisione arriva a sostituirsi al mondo del “pressappoco”») ⁶⁷⁴. La delimitazione del campo d'azione è probabilmente il senso più intimo dell'arte combinatoria: senza un perimetro con il quale traguardare lo spazio, l'opera resterà potenzialmente interminabile e dunque perennemente inconclusa, vittima indifesa, per usare le parole usate da Hegel per rimproverare Fichte, di una «cattiva infinità» ⁶⁷⁵.

Ma se l'idea d'un linguaggio universale non si adattò all'opera di Beckett (soprattutto per cause contingenti), attecchirà nel suo immaginario il motore che, nelle intenzioni di Leibniz, avrebbe dovuto mettere in moto quell'articolata macchina deputata alla catalogazione (e, dunque, all'esaurimento) dei *realia* in un universo delimitato e concluso: l'*arte combinatoria*. «L'art des permutations, comme analyse systématique des combinaisons, est un procédé qu'on retrouve avec régularité dans les livres de Beckett, depuis les séries de *Watt*, en passant par les fameuses “pierres à sucer” de *Molloy* ou le minimalisme mathématique de *Bing* et de *Sans*. Il s'agit à chaque fois d'épuiser toutes les combinaisons possibles de la première silhouette, de la deuxième, de la troisième, de la quatrième, en solo, en duo, en trio, en quatuor, “tuos ainsi épuisés”» ⁶⁷⁶. Vero, ma l'«art des permutations» era entrata già prima di *Watt* nell'opera di Beckett, a partire da *Murphy*, probabilmente mediata proprio dagli studi leibneziani. E, come ebbe a dire lo stesso Beckett in anni più tardi, l'«art de combiner ou combinatoire n'est pas ma faute. C'est un tuile du ciel» ⁶⁷⁷.

«What would Leibnitz say?» è la domanda, tra l'ironico e lo stupito, che l'entità schiacciata fra autore e personaggio si pone prima ancora di *Murphy*, nel primo romanzo di Beckett, inconcluso e

Milano 1988, p. 553; elenco esemplato sulla scorta di quello ariostesco nell'episodio di Astolfo sulla Luna nel canto XXXIV) – ottave, fra l'altro, immediatamente precedute da quella che celebra i viaggi di Colombo: «Aprendo il sen del'oceano profondo, / ma non senza periglio e senza guerra, / il ligure argonauta al basso mondo / scoprirà novo cielo e nova terra. / Tu del ciel, non del mar Tifi secondo, / quanto gira spiando e quanto serra / senza alcun rischio, ad ogni gente ascose / scoprirai nove luci e nove cose» (X 45, p. 530). E proprio in questi versi si legge, in filigrana (*scoprirà novo cielo e nova terra*) il pensiero di Giordano Bruno (per cui cfr. G. AQUILECCHIA, *Da Bruno a Marino: Postilla all'Adone*, X, 45, in «Studi secenteschi», 20 (1980), pp. 89-95), ovvero fra i primi e più grandi estensori degli orizzonti cognitivi dell'umanità.

⁶⁷⁴ A. KOYRÉ, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione* [1948], trad. it. P. Zambelli, Einaudi, Torino 2000, pp. 87-111 (in part. pp. 90-2, 94-5, 100-2; le citazioni provengono rispettivamente dalle pp. 101, 94, 101 e 91): «proprio attraverso lo strumento la precisione si incarna nel mondo del pressappoco; proprio nella costruzione di strumenti si afferma il pensiero tecnologico; proprio per la loro costruzione si inventano le prime macchine precise» (p. 111). Si veda anche G. STEINER, *La fuga dalla parola*, in ID., *Linguaggio e silenzio* cit., pp. 27-56 (specie pp. 29-32, 36-8 e 43-6), per cui «il cambiamento più decisivo nel tenore di vita intellettuale occidentale dal Seicento in poi è la sottomissione di aree sempre più larghe di conoscenza ai modi e ai procedimenti della matematica» (p. 31).

⁶⁷⁵ O, detta in un altro modo, di *strange loops*: cfr. D. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante* [1979], a cura di G. Trautteur, trad. it. B. Veit, G. Longo, G. Trautteur, S. Termini, B. Garofalo, Adelphi, Milano 2008.

⁶⁷⁶ J.-P. FERRINI, *Dante, Pétrarque, Leopardi, Beckett. Une divine perspective*, in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, édité par S. HOPPERMANS, 17 (2006), pp. 53-66 (qui a p. 54); cfr. anche G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 154, pp. 341-2.

⁶⁷⁷ S. BECKETT, *Assez* [1966], in ID., *Têtes-mortes* cit., pp. 31-47, p. 36.

pubblicato postumo, scritto nei primi anni Trenta, *Dream of Fair to Middling Women*⁶⁷⁸: «as Terence McQueeney has pointed out, Beckett probably first encountered Leibnitzian monadology in J. Lewis McIntyre's *Giordano Bruno* (1903), which Beckett read in 1929 on the way to writing the *Exagmination* essay on Joyce»⁶⁷⁹. L'interesse di Beckett per il filosofo di Lipsia è difatti ben rintracciabile già nel giovanile *Dream*, nel quale il personaggio di Lucien «è modellato su Jean Beaufret, l'amico studente di filosofia all'École Normale»⁶⁸⁰: insieme con Belacqua, il protagonista, Lucien dibatte di Galileo, Descartes e, appunto, Leibniz, «proprio come Beaufret aveva fatto con Beckett». E il grande filosofo e matematico di Lipsia costituirà pochi anni più tardi anche l'epicentro fenomenologico del primo romanzo edito dello scrittore irlandese, *Murphy*, ovvero, insieme a Descarte e Spinoza, il nucleo culturale che anima il protagonista e il libro e da cui si emana l'idea d'un organismo filosofico complesso che si articola con il farsi stesso della narrazione, con il suo proseguire, il cui vertice è naturalmente il capitolo sessto, dedicato alla *Murphy's mind* («nothing ever had been, was or would be in the universe outside but it was already present as virtual, in the universe inside it») ⁶⁸¹, che esibisce come epigrafe l'eloquente riformulazione spinoziana *Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat*: «Leibniz», ha puntualizzato Frasca, «non già Democrito, e nemmeno malgrado tutto i pur citatissimi Cartesio e Geulincx, è il vero Virgilio del romanzo» ⁶⁸².

La *combinatoria* leibniziana, le cui tracce, s'è detto, risalgono direttamente a Lullo (ricordato esplicitamente nella sua *Dissertatio* da Leibniz ma, anche in altre opere, mai accettato acriticamente) ⁶⁸³ e, per li rami, a buona parte della tradizione delle arti di memoria, avrà nella storia una tale portata e diffusione da incidere profondamente nel campo delle scienze matematiche (che ne riscopriranno le implicazioni ancora nel XX secolo) ⁶⁸⁴, influenzando considerevolmente, oltre alla filosofia, anche la letteratura (non solo beckettiana) ⁶⁸⁵, la moderna biologia ⁶⁸⁶ e, come si vedrà, la composizione musicale.

4.4 *Five biscuits: ovvero una meravigliosa apparecchiatura spirituale*

⁶⁷⁸ ID., *Dream of Fair to Middling Women*, edited by E. O'Brien and E. Fournier, Arcade Publishing, New York 2011, p. 179.

⁶⁷⁹ M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937* cit. p. 162 (che cita la tesi di dottorato inedita di T. MCQUEENY, 'Beckett as a Critic of Joyce and Proust', University of North Carolina, Chapel Hill 1977, p. 15).

⁶⁸⁰ Questa e la successiva citazione non segnalata provengono da J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 180.

⁶⁸¹ S. BECKETT, *Murphy* cit., p. 63.

⁶⁸² G. FRASCA, *Come usare la macchina di Murphy*, in S. BECKETT, *Murphy* [1938], trad. it. G. Frasca, Einaudi, Torino 2003, pp. 201-29 (qui a p. 208).

⁶⁸³ Cfr. E.J. AITON, *Leibniz* cit., p. 26. «Fu Leibniz stesso a dire che il germe del suo pensiero ulteriore si trova nella *Dissertatio de arte combinatoria*» (F.A. YATES, *L'arte della memoria* cit., p. 355).

⁶⁸⁴ Ricorda Francesco Barone di come proprio il Novecento si apra sotto il nome di Leibniz: nel primo volume delle *Loghische Untersuchungen* di Husserl e in *A critical Exposition of the Philosophy of Leibniz* di Russel, entrambi pubblicati nel 1900 (e del 1901 è *La logique de Leibniz* del logico Louis Couturat): cfr. F. BARONE, *Introduzione*, in G.W. LEIBNIZ, *Scritti di logica* cit., pp. XI-LXXXIV, alle pp. XII-XIII. Ad integrarsi mirabilmente con il libro della Yates, che si chiude con Leibniz («perché è possibile che qui si arresti l'influsso dell'arte di memoria come fattore nei progressi fondamentali dell'Europa», p. 361), è il già citato lavoro di Davis, *Il calcolatore universale*, che, partendo proprio dal filosofo di Lipsia («che paragonò il ragionamento logico a un meccanismo», p. 28), giunge esplorando la matematica di Boole, Frege, Cantor, Hilbert e Gödel, fino ad Alan Turing, il padre dell'informatica. Questo perché Leibniz funge da cerniera fra il pensiero filosofico moderno, che contiene e ricapitola quello antico, e il pensiero scientifico contemporaneo, che, da Francis Bacon e Descartes, *iuxta* la lezione leibniziana, ha tradotto in codici matematici secoli di speculazioni, per intraprendere a sua volta nuove strade del sapere; «metafisicità della logica e logicismo della metafisica sono in Leibniz facce diverse di un'unica indistinzione più generale: quella di filosofia e scienza [...] in Leibniz tale distinzione non è ancora attuata: e per comprendere Leibniz non si può trascurare tale fatto» cfr. F. BARONE, *Premessa alla seconda edizione*, in G.W. LEIBNIZ, *Scritti di logica* cit., pp. V-X, qui a pp. VIII-IX).

⁶⁸⁵ Si pensi solo, per esempio, a Borges e alla sua *Biblioteca di Babele* (contenuta in *Finzioni* [1944], in J.L. BORGES, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, 2 voll., Mondadori, Milano 1984-5, I vol., pp. 617-770, il racconto alle pp. 680-9).

⁶⁸⁶ Fu nel 1853 che Mendel fece la conoscenza di Andreas von Ettingshausen, autore del *Die combinatorische Analysis* (pubblicato nel 1826) e determinante proprio per i suoi studi di combinatoria, insieme a quelli di Franz Unger (esperto di impollinazione artificiale) per lo sviluppo dei suoi esperimenti sui piselli rugosi.

L'evoluzione rivoluzionaria delle conoscenze scientifiche nei due secoli precedenti al Settecento ha concorso a crearne il carattere fortemente radicato nelle convinzioni razionali e tecnico-matematiche figlie della logica più rigorosa⁶⁸⁷: se pure nel 1600 si inaugurava il secolo con il rogo di Giordano Bruno e nel 1633 si costringeva Galilei all'abiura⁶⁸⁸, solo pochi anni dopo Pascal costruiva il prototipo per le calcolatrici moderne, la pascalina (realizzata nel 1642 e celebrata dall'*Encyclopédie* di Diderot)⁶⁸⁹, che ispirò la macchina aritmetica di Leibniz, di circa un trentennio successiva, ovvero la prima vera calcolatrice meccanica della storia; e nella seconda metà del secolo l'attività di filologi ed eruditi aveva iniziato a minare le basi della tradizionale teoria monogenetica delle lingue (attaccata anche da Leibniz)⁶⁹⁰. Ricorda inoltre Davis come l'«esplosione della ricerca matematica nel Seicento era stata alimentata da due innovazioni decisive»: la «manipolazione delle espressioni algebriche (l'algebra delle scuole medie) era stata sistematizzata, fino a diventare, in pratica, quella tecnica molto potente che usiamo ancora oggi» e la dimostrazione da parte di Descartes e Fermat che «rappresentando i punti come coppie di numeri [...] la geometria era riconducibile all'algebra»⁶⁹¹. E d'altronde già nel Cinquecento, è stato detto (non senza provocazioni) da Richard Feynman, si compiva «il passo di maggior importanza per la matematica in Europa», ovverosia «quanto Tartaglia ha scoperto che si poteva risolvere un'equazione cubica. Anche se di per sé è una cosa di poca utilità, dev'essere stata psicologicamente meravigliosa, perché *ha dimostrato che l'uomo moderno poteva fare qualcosa di cui nessun greco antico era capace*. Era utile nel Rinascimento, che è stato per l'uomo una liberazione dall'intimidazione dagli antichi»⁶⁹². E fu certamente utile a Leibniz e Newton quando, a più di un secolo di distanza (tra il 1670 e il 1710), deposero contestualmente ma indipendentemente (nonostante la diatriba sorta in merito)⁶⁹³ le fondamenta per il calcolo infinitesimale, facendo compiere un balzo prodigioso alla matematica moderna – fondamenta le cui basi, sostiene Cassirer, furono poste qualche decennio prima proprio da Descartes⁶⁹⁴.

D'altronde, ha spiegato un autore legato strettamente agli studi scientifici come Musil nel suo saggio su *L'uomo matematico* del 1913, «un'operazione, a rigore, impossibile da portare a termine, come la somma di una serie infinita di addendi, la matematica consente di realizzarla, in circostanze favorevoli, in pochi istanti. Fino ai complicati calcoli logaritmici, e persino agli integrali, essa anzi la risolve addirittura con una macchina; oggi basta impostare le cifre del problema e girare una manovella, o qualcosa del genere. E così il tecnico ausiliario di una cattedra universitaria può annullare dei problemi che solo duecento anni fa il professore della materia avrebbe potuto risolvere soltanto andando a trovare il signor Newton a

⁶⁸⁷ Cfr. C. VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento* cit., pp. 88-sgg.

⁶⁸⁸ Ricorda Bruno Latour l'impossibilità di individuare brutalmente in momenti esatti i grandi mutamenti epistemologici che impiegarono anni per stratificarsi: una pagina del «“diario di bordo”» di Galilei, in data del 19 gennaio, «mostra uno dei primi disegni dei crateri lunari intravisti da Galilei attraverso il suo rudimentale telescopio astronomico» (di grande importanza, perché «se Galilei non fosse stato un abile disegnatore, capace di applicare le leggi della prospettiva da poco scoperte, non avrebbe mai interpretato le ombre sulla superficie lunare come proiezioni di montagne»): ma «proprio sotto la Luna, disegnata per la prima volta, si vede l'abbozzo di un oroscopo che Galileo aveva fatto per il compleanno del suo signore e padrone (oggi diremmo il suo sponsor) Cosimo II de' Medici»; il frettoloso riduzionismo storicistico implica dunque l'incapacità di comprendere come «Galileo, autore della “rivoluzione” dell'astronomia, lo stesso giorno aveva scritto un oroscopo» (B. LATOUR, *Sei lettere sull'umanesimo scientifico* [2010], trad. it. R. Ferrara, il Mulino, Bologna 2013, pp. 102-3 e sgg.)

⁶⁸⁹ Si vedano anche le pagine di P. ROSSI, *Clavis universalis* cit., su *La voce «Art mnémonique» nell'Enciclopedia di Diderot* (appendice VIII, pp. 317-9) e su *D'Alambert e i caratteri reali* (appendice IX, pp. 321-4).

⁶⁹⁰ Cfr. S. GENSINI, *Vulgaris opinio babelica* cit., p. 61.

⁶⁹¹ Tutte le citazioni non segnalate provengono da M. DAVIS, *Il calcolatore universale* cit., p. 28.

⁶⁹² R.P. FEYNMAN, *Che l'importa di cosa dice la gente?». Altre avventure di uno scienziato curioso raccolte da Ralph Leighton* [1988], trad. it. S. Coiaud, Zanichelli, Bologna 2008, p. 83 (corsivo mio); specie se si pensa che ancora ai tempi di George Boole (1815-1864), matematico inglese, «chi scriveva di logica equiparava il più delle volte la logica ai risultati ottenuti da Aristotele molti secoli prima» (M. DAVIS, *Il calcolatore universale* cit., p. 57).

⁶⁹³ Per cui cfr. *La disputa Leibniz-Newton sull'analisi*, a cura di E. GIUSTI, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

⁶⁹⁴ E. CASSIRER, *Cartesio e Leibniz* cit., p. 3: «Con la scoperta (*Entdeckung*) della geometria analitica Cartesio fonda quel modo di pensare scientifico moderno che trova espressione matura nel calcolo infinitesimale».

Londra o il signor Leibniz a Hannover»⁶⁹⁵. E proprio al signor Leibniz si rivolgerà Murphy, quando dovrà spiegare e spiegarsi il proprio, personalissimo universo.

‘Bring me,’ in the voice of an usher resolved to order the chef’s special selection for a school outing. He paused after this preparatory signal to left the fore-period develop, that first of three moments of reaction in wich, according to the Külpe school, the major torments of response are undergone. Then he applied the stimulus proper.

‘A cup of tea and a packet of assorted biscuits.’ Twopence the tea, twopence the biscuits, a perfectly balanced meal. [...] ⁶⁹⁶

Near the Cockpit a guffawing group was watching Rima being cleaned of a copious pollution of red permanganate. Murphy receded a little way into the north and prepared to finish his lunch. He took the biscuits carefully out of the paket and laid them face upward on the grass, in order as he felt of edibility. They were the same as always, a Ginger, an Osborne, a Digestive, a Petit Beurre and one anonymous. He always ate the first-named last, because he liked it the best, and the anonymous first, because he thought it very likely the least palatable. The order in wich he ate the remaining three was indifferent to him and varied irregularly from day to day. On his knees now before the five it struck him for the first time that these prepossessions reduced to a paltry six the number of ways in which he could make this meal. But this was to violate *the very essence of assortment*, this was red permanganate on the Rima variety. Even if he conquered his prejudice against the anonymous, still there would be only twenty-four ways in which the biscuits could be eaten. But were he to take the final step and overcome his infatuation with the ginger, then *the assortment would spring to life before him, dancing the radiant measure of its total permutability, edible in a hundred and twenty ways!* ⁶⁹⁷

Può sembrare a prima vista un microcosmo davvero limitato quello dei *five biscuits*: e, di fatto, è quanto compreso (e compresso) tra «a colossal league of plutomaniac caterers, highly endowed with the ruthless cunning of the sane, having at therir disposal all the most deadly weapons of the post-war recovery» e «a seedy solipsist and fourpence»⁶⁹⁸. Si tratta di un microcosmo, certo, ma Murphy, la cui vita d’altronde è rinchiusa in una «sixpence worth of sky»⁶⁹⁹, e per sua stessa ammissione, era proprio un abitante di quel *little world*.

The issue therefore, as lovingly simplified and perverted by Murphy, lay between nothing less fundamental than the big world and the little world, decided by the patients in favour of the latter, revived by the psychiatrists on behalf of the former, in his own case unresolved. In fact, it was unresolved, only in fact. His vote was cast. ‘I am not of the big world, I am of the little world’ was an old refrain with Murphy, and a conviction, two convictions, the negative first. How should he tolerate, let alone cultivate, the occasions of fiasco, having once beheld the beatific idols of his cave? In the beautiful Belgo-Latin of Arnold Geulincx: *Ubi nihil vales, ibi nihil velis.* ⁷⁰⁰

Il celebre episodio dei *biscuits* ha avuto notevole risonanza critica, ed è stato sottoposto a letture (talvolta devianti) attraverso le lenti dell’odierna ermeneutica, ma l’etimo di queste pagine sta in quel

⁶⁹⁵ R. MUSIL, *L’uomo matematico* [1913], in ID., *Saggi e lettere*, a cura e con un’introduzione di B. Cetti Marinoni, trad. it. di A. Casalegno, B. Cetti Marinoni, L. Mannarini, R. Malagoli, M. Olivetti, 2 voll., Einaudi, Torino 1995, pp. 15-19 (la citazione è da p. 15). *Der mathematische Mensch* uscì anonimo su «Der Lose Vogel», n. 10-12 (aprile-maggio 1913) e fu ripubblicato da Musil stesso sulla «Prager Presse» il 12 giugno 1923, firmandosi con lo pseudonimo di Matthias Rychtarschow; rinvio alla n. 1 di p. 19 dell’edizione einaudiana del saggio per ulteriori chiarimenti.

⁶⁹⁶ S. BECKETT, *Murphy* cit., p. 49. «Oswald Külpe (1862-1915), discepolo a Lipsia di Wilhelm Max Wundt, noto per la sua teoria del “pensiero senza immagini”, riteneva che i processi superiori del pensiero si potessero studiare sperimentalmente così come avviene per i processi sensoriali e percettivi. Suo è il metodo dell’“introspezione sistematica” che Murphy sembrerebbe applicare in maniera tanto macchinosa» (cito dalla n. 1 p. 59 dell’edizione italiana curata da Frasca).

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 57 (corsivi miei). Ancora dall’edizione curata da Frasca, n. 3 p. 69: «Si tratta della celebre e controversa statua di Jacob Epstein (diventa quasi l’emblema del cattivo gusto), eretta in Hyde Park nel 1925, che ritrae la giovane eroina (Rima o meglio Riolama), una sorta di Tarzan al femminile, del bestseller di William Henry Hudson *Green Mansions* (1904)».

⁶⁹⁸ S. BECKETT, *Murphy* cit., p. 50.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 55.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 101.

voluminosissimo bagaglio di conoscenze della filosofia sei-settecentesca che Beckett altrove nel romanzo esibisce marcatamente e che aveva accumulato proprio negli anni di studio immediatamente precedenti alla redazione di quest'opera – come pure negli studi di matematica che già negli anni Trenta aveva intrapreso (e che s'intensificarono in seguito). In ogni caso, la lettura più penetrante è stata quella proposta da Deleuze, che ha colto alla perfezione nel carattere di *Murphy* (che ritornerà amplificato in *Watt* e “smorzato” in *Molloy*)⁷⁰¹ una tendenza all'esaurimento *esaustivo*: Beckett, cioè, «esaurisce quel che nel possibile *non si realizza*»⁷⁰². «La combinatoria è l'arte o la scienza di esaurire il possibile, includendo le disgiunzioni [...]. Il grande contributo di Beckett alla logica è quello di mostrare che l'esaurimento (esaustività) si accompagna a un certo sfinimento fisiologico [...]. La combinatoria esaurisce il suo oggetto, perché anche il suo soggetto è esausto»⁷⁰³.

Pensato con l'anticipo che gli faceva pregustare il pasto («in what order he would eat the biscuits when the time came») ⁷⁰⁴, Murphy si ingegna già prima di uscire dal ristorante per andare ad Hyde Park a consumare il suo banchetto perseguendo quello «spinozismo accanito»⁷⁰⁵ che lo porta ad esaurire tutto il suo limitatissimo possibile, i *twopence five biscuits*. Aveva ragione Musil, allora (avendo in mente proprio la combinatoria leibniziana, citata poche righe prima), quando sosteneva che «da matematica si può definire una meravigliosa apparecchiatura spirituale [*eine geistige Idealapparatur*] fatta per pensare in anticipo tutti i casi possibili»⁷⁰⁶.

⁷⁰¹ Se ne vedranno *infra* le ragioni.

⁷⁰² G. DELEUZE, *L'esausto* [1992], a cura di G. Bompiani, Cronopio, Napoli 2005, p. 9 (corsivo nel testo).

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 13; ma si vedano anche le pp. 17-sgg. «Regarding the philosophy of the Renaissance, Beckett was especially interested in what Windelband termed 'the Natural Science Period', including such thinkers as Francis Bacon (1561-1626), René Descartes (1596-1650), Blaise Pascal (1623-62), Arnold Geulincx (1624-69), Baruch Spinoza (1632-77) and Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)»; «the [Beckett's] library, however, does not contain any traces of Beckett's reading of Leibniz, whom he [Beckett] called 'a great cod, but full of splendid little pictures'» (D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit., pp. 130 e 133).

⁷⁰⁴ S. BECKETT, *Murphy* cit., p. 61.

⁷⁰⁵ G. DELEUZE, *L'esausto* cit., p. 9.

⁷⁰⁶ R. MUSIL, *L'uomo matematico* cit., p. 16.

CAPITOLO 5
«*A kind of metaphysical ecstasy*»

5.1 *A kind of metaphysical ecstasy*

Durante l'estate del 1940 Beckett visse con la compagna Suzanne ad Arcachon, sulla costa atlantica: lì, incontratosi con Mary Reynolds, trascorse le giornate giocando a scacchi con Marchel Duchamp e Jean Crotti. «Una volta, mentre Duchamp e Beckett stavano giocando, il primo fece notare al secondo, che ne fu grandemente eccitato, che il campione del mondo di scacchi, Alexander Alekhine (un genio, secondo Beckett), era appena entrato»⁷⁰⁷. Lo scacchista russo, fiero antisemita, fu definito dallo psicoanalista Reuben Fine, per il suo gioco aggressivo, «il sadico degli scacchi»⁷⁰⁸. Ironicamente, due anni dopo, in pieno conflitto mondiale, quando Beckett, braccato dalla Gestapo (che aveva già catturato l'amico Alfred Peron), riparò a Roussillon, nella *transalpina solitudo* (forse non proprio *iocundissima*) di quella stessa Valchiusa che fu il fulcro della mitopoiesi petrarchesca⁷⁰⁹, lo scrittore irlandese, per una singolare convergenza del caso, abitò non lontano dal castello di Lacoste, uno dei luoghi più celebri della (mito)biografia di Donatien-Alphonse-François de Sade e patria di alcune fra le più scellerate nefandezze del marchese⁷¹⁰. In Valchiusa Beckett mise mano al suo terzo romanzo, *Watt* – romanzo, com'è stato detto opportunamente da Frasca sulla scorta di Sergio Finzi, «di guerra in tempo di pace»⁷¹¹ – rigidamente regolato da una meticolosa struttura che disciplina gli eventi secondo quelle permutazioni combinatorie che vennero celebrate, in letteratura, proprio dalle *Cent Vingti Journées*.

At the time Beckett was looking for a publisher for this very experimental novel in Paris [*Watt*], he was briefly associated with a group of English and American writers among whom was Austryn Wainhouse, the first translator of Sade's "Philosophy in the Bedroom". When *Watt* was finally published by Maurice Girodias, the publicity poster he distributed announced the novel along with Henry Miller's *Tropics*, Apollinaire's erotic tales, and Sade's *Justine*.⁷¹²

Non sarà forse propriamente un caso se *Watt*, di certo il più sadiano (ma non il più sadico) dei libri di Beckett⁷¹³, sia stato pubblicato dall'Olympia Press, nota casa editrice di libri erotici. Il romanzo,

⁷⁰⁷ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 355.

⁷⁰⁸ R. FINE, *La psicologia del giocatore di scacchi* [1967], Adelphi, Milano 1976, p. 88. Con buona probabilità Beckett era ignaro delle posizioni politiche di Alekhine: cfr. M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries* cit., p. 88 per alcuni riferimenti di Beckett al nazismo durante il suo viaggio in Germania.

⁷⁰⁹ Cfr. C. BOLOGNA, *PetrArca petroso*, in *L'Œuvre lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, numero monografico a cura di G. DESIDERI, A. LANDOLFI, S. MARINETTI di «Critica del testo», premessa di R. Antonelli, VI, 2003, 1, pp. 367-420.

⁷¹⁰ «I have always been struck by the coincidence that from the top of the village [Roussillon], across the valley, one can see in front and to the south of the castle of Lacoste, the site of Marquis de Sade's last orgies. Beckett may not be noticed this» (J.-M. RABATÉ, *Paris, Roussillon, Ussy*, in *Samuel Beckett in Context*, edited by A. UHLMANN, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 53-62, qui a p. 59). Ancor più bizzarro il fatto che quest'evento, questa inaspettata prossimità racchiuda in sé gli elementi che, miscelati un trentennio più tardi, avrebbero composto la versione cinematografica di Pasolini del più celebre romanzo di Sade, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) – dove infatti, trasposti nell'Italia repubblicana, a «collaborare» con i quattro signori sono dei giovani membri delle SS.

⁷¹¹ Si veda per questo l'*Introduzione* di G. FRASCA a S. BECKETT, *Watt*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 1998, pp. VII-LIII.

⁷¹² J.-M. RABATÉ, *Unbreakable B's. From Beckett and Badiou to the Bitter End of Affirmative Ethics*, in *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, edited by G. RIERA, State University of New York Press, Albany 2005, pp. 87-108, qui a p. 95.

⁷¹³ Sono d'accordo solo a metà con quanto sostenuto da Rabaté che «sadism erupts for the first time in Beckett's fiction [...] in the third chapter of *Watt*» (*ivi*): è senz'altro vero (a partire dai riscontri documentari consegnatici dall'epistolario, come si vedrà *infra*) che è il libro nel quale l'opera del marchese emerge per la prima volta (e in maniera più plateale); ma credo che sin dalle prime pagine sia riscontrabile una forte presenza sadiana, presenza che irroria e vivifica l'intero romanzo. Più sadico che sadiano, ma altrettanto vicino allo spirito del marchese, è quell'altro strepitoso romanzo di Beckett, *Comment c'est* (per cui cfr.

invero, pur non avendo niente a che spartire con l'incandescente materia squadernata nelle *Cent Vingt Journées de Sodome* (nonostante un poco equivocabile manifesto pubblicitario della casa editrice diviso da Beckett con Herny Miller, Apollinaire e Sade)⁷¹⁴, è di fatto intimamente legato a quell'antonomasia dell'oscena dissolutezza da un rapporto filogenetico diretto, tale da averne fatto derivare tematiche e tecniche.

«Beckett encountered extracts from Sade's writing directly as early as 1931, when he read and culled phrases from Mario Praz's *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura* (1930; later translated as *The Romantic Agony*)»⁷¹⁵: così «the entries in Beckett's *'Dream' Notebook* (1930-1) suggest that the references to *Justine* and *Juliette* in *Dream of Fair to Middling Women* are owing to Beckett's reading of Praz rather than Sade»⁷¹⁶. Ma la materia degli ingredienti sadiani impastati nel *Dream* non era ancora matura affinché questi fruttificassero nella maniera più congeniale; né tantomeno poteva bastare ad un lettore vorace ed esigente come Beckett una conoscenza solo di seconda mano d'un autore di cui intuiva già la grandezza.

Dopo una comparsa fugace in una lettera dell'8 settembre 1934 a Thomas McGreevy («could there be any more ludicrous rationalisation of the itch to animise than the état d'âme balls, banquets & parties. Or – after Xerxes beating the sea, the Lexicographer kicking the stone & the Penman under the bed during the thunder – any irritation more mièvre than that of Sade at the impossibilité d'outrager la nature») ⁷¹⁷, che testimonia con l'esibita citazione da *Jouistine* una rapporto con l'opera sadiana di non ancora totale assimilazione (se non, addirittura, di conoscenza indiretta), il nome di Sade ricorrerà con più frequenza nelle lettere del 1938, anno nel quale, all'inizio di febbraio, fu proposto a Beckett da Jack Kahane (il fondatore della Obelisk Press, conosciuto dallo scrittore irlandese grazie a Joyce) di tradurre *Cent Vingt Journées de Sodome* in inglese. «Beckett era molto interessato al libro di Sade»⁷¹⁸, che riteneva senza mezzi termini «one of the capital works of the 18th century»⁷¹⁹. Quanto Beckett scrisse ancora all'amico McGreevy in data 21 febbraio 1938 è sorprendente perché dimostra la profonda penetrazione delle pagine sadiane operata da un lettore che si era accostato in prima istanza all'opera del marchese attraverso le dichiarazioni di Praz, che riconosceva certo l'importanza dell'opera sadiana negandone però

G. FRASCA, *Beckett nel paradiso di Cantor*, in *Beckett ultimo atto*, a cura di R. COLOMBO E G. DI GIACOMO, Albo Versorio, Milano 2009, pp. 53-89, specie pp. 60-89, «per quanto [in *Comment c'est*] si tratti di un Sade se possibile ancora più algido, fino al ridicolo», ID., *Lo spopolatoio* cit., p. 339 n. 150: d'altronde, «*Comment c'est* è per davvero un libro pornografico (e magari tutta l'opera di Beckett lo è), perché scrive il corpo e lo scrive sul corpo» (p. 149).

⁷¹⁴ Cfr. J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., pp. 463-7 (specie p. 466).

⁷¹⁵ S. WELLER, *The Anethics of Desire: Beckett, Racine, Sade*, in *Beckett and Ethics*, edited by R. SMITH, Continuum, New York 2008, pp. 102-17, qui a p. 108. Cfr. *Beckett's Dream Notebook*, edited by J. PILLING, Beckett Estate Foundation, Reading 1999; ricorda Nixon come «the references to [Alfred de] Musset in the *Dream* notebook interrupt the notes taken from Praz at precisely the point at which they are discussed in the *Romantic Agony*, where the influence of de Sade on Musset is explored» (M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries* cit., p. 195 n. 12).

⁷¹⁶ S. WELLER, *The Anethics* cit., p. 109. I riferimenti a Sade nel *Dream* sono quelli segnalati da *The Grove Companion to Samuel Beckett* cit., p. 494: «That was the modus vivendi, poised between God and Devil, Justine and Juliette, at the dead point, in a tranquil living at the neutral point, a living dead to love-God and love-Devil, poised without love above the fact of the royal flux westering headlong» (S. BECKETT, *Dream* cit., p. 27) e «in her talons earnestly she clutches Sade's *Hundred Days*» (*ibidem*, p. 179); «the casual error of the *Hundred Days* [...] is corrected in [...] "120 days"» in *A Wet Night*, quarto racconto di *More pricks than kicks* (p. 50): «Beckett shapes the *Dream* material into a story that parodically reflects the enveloping snow of Joyce's *The Dead*» (R. COHN, *A Beckett Canon*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2001, s.v. *A Wet Night*, pp. 48-9, qui a p. 48).

⁷¹⁷ *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., pp. 219-27 (la cit. a p. 223).

⁷¹⁸ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 344; cfr. anche A. CRONIN, *Samuel Beckett. The Last Modernist*, Flamingo, London 1996, pp. 291-2.

⁷¹⁹ Lettera di Beckett a George Reavey del 20 febbraio 1938, *The letters of Samuel Beckett. 1929-1940* cit., pp. 604-6: «I wish very much you were here to advise me about a translatio (of Sade[']s *120 Days* for Jack Kahane). I should like very much to do it, & the terms are moderately satisfactory, but don't know what effect it wd. have on my lit. situation in England or how it might prejudice future publications of my own there. The surface is of an unheard of obscenity & not 1 in 100 will find literature in pornography, or beneath the pornography, let alone *one of the capital works of the 18th century*, which it is for me. I don't mind the obloquy, on the contrary it will get more of me into a certain room. But I don't want to be spiked as a writer, I mean as a publicist in the airiest sense [...]. And I wouldn't do it without putting my name to it» (p. 604, corsivi miei).

categoricamente la pur minima qualità artistica. Numerose le staffilate consegnate, talvolta davvero gratuitamente, a Sade dal critico italiano: «il Byron fu poeta e uomo eminente, e il Sade soltanto un “filosofo” insatirito»; «per “obscures et ténébreuses” che siano le vie seguite per rendere quell’estasi più acuta, le macellerie del Sade non han più senso di esperimenti chimici di gabinetto»; «non vorremmo neanche per ischerzo metter faccia a faccia un vero gentiluomo come Herr Geheimrat Johann Wolfgang von Goethe con un *ci-devant* di sinistra fama come Louis-Donatien Aldonze Marquis de Sade»; «così parla il Poe, ma così potrebbero parlare anche un Baudelaire [...], un Dostoevskij; e così avrebbe potuto parlare, se fosse stato un artista e non un pornografo, il marchese de Sade»; eccetera⁷²⁰. Insomma, se dagli anni Trenta in poi si assistette alla *renaissance* sadiana, inaugurata dalla celebre dichiarazione di Apollinaire del 1909 («Sade, cet esprit le plus libre qui ait encore existé»)⁷²¹, Praz vi si oppose con ferocia, fronteggiando deliberatamente nella sua *Avvertenza* i colpevoli di quella «reazione che recentemente si è delineata in certi ambienti letterari francesi», vale a dire i «surrealisti, che si son fatti oggi banditori della grandezza del Sade» e che «professano una curiosa teoria sulla “scrittura automatica”»⁷²².

L’11 febbraio 1938 Beckett scrisse a McGreevy: «I am interested in Sade & have been for a long time»⁷²³; e dieci giorni dopo, in un’altra lettera all’amico, l’autore irlandese mostrò la sua piena penetrazione delle *Cent Vingt Journées*, cogliendone un tratto peculiare nel rapporto con l’opera di Dante che si riverbererà nei propri lavori con successo: «I have read 1st & 3rd vols. of French edition. The obscenity of surface is indescribable. Nothing could be less pornographical. It fills me with a kind of metaphysical ecstasy. The composition is extraordinary, as rigorous as Dante’s. If the dispassionate statement of 600 “passions” is Puritan and a complete absence of satire juvenalesque, then it is, as you say, puritanical & juvenalesque»⁷²⁴ – per aggiungere poi, rivelando così una singolare attenzione per le sorti della propria opera non solo futura, ma anche in previsione una rilettura retrospettiva alla scomoda luce del divino marchese: «but of course it would be known that I was the translator, I would not do it without signing my name to it. I know all about the obloquy. What I don’t know about is the practical effect on my own future freedom of literary action in England & USA. Would the fact of my being known as the translator, & the very literal translator, of “the most utter filth” tend to spike me as a writer myself? Could I be banned & muzzled retrospectively?»⁷²⁵.

Importante è anche la menzione ad Arland Ussher (lettera del 12 maggio 1938) d’un articolo che Beckett stesso sosteneva di star scrivendo su Sade per la rivista *Hermathena*, articolo mai comparso⁷²⁶ ma che corrobora la tesi che vede il rapporto fra i due scrittori come qualcosa che travalica il semplice interesse o la mera affinità elettiva (per la naufragata traduzione delle *Cent Vingt Journées* era prevista

⁷²⁰ M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, saggio introduttivo di F. Orlando, Rizzoli, Milano 2008, pp. 84, 96, 103 e 141; ancora, nell’*Avvertenza alla seconda edizione* (datata però febbraio 1942), Praz, pur comprendendo nitidamente come l’intenzione non fosse quella di «dimostrare che la fisionomia spirituale complessiva di Byron, di Baudelaire, o di Flaubert rassomigli a quella di Sade; bensì che nella fisionomia spirituale di ciascuno certa sensibilità erotica rappresenta un elemento da tenere nella debita considerazione», non poteva esimersi dal dichiarare senza mezzi termini che, seppure «né la congiura del silenzio durata fino a ieri, né l’apoteosi a cui oggi si tende, sono accettabili» a proposito dell’opera di Sade, ebbene «il coraggio (a voler chiamare con un nome nobile ciò che i più chiamerebbero spudoratezza) non basta a conferire originalità a un pensiero, né la stesura affrettata di quante fantasie truci ossessionino la mente basta a dare a un’opera magistero di stile» (ID., *Avvertenza alla seconda edizione*, in *ibidem*, pp. 3-12, pp. rispettivamente 10 e 5).

⁷²¹ G. APOLLINAIRE, *Les Diables amoureux*, in ID., *Œuvres complètes*, Balland et Lecat, Paris 1966, t. II, p. 231.

⁷²² M. PRAZ, *Avvertenza alla seconda edizione* cit., pp. 5-6.

⁷²³ *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., p. 605 n. 4.

⁷²⁴ *Ibidem*, pp. 606-9, qui a p. 607 (corsivi miei): Beckett fa riferimento all’edizione in tre volumi di D.A.F. DE SADE, *Les 120 Journées de Sodome*, édité par M. Heine, Stendhal et Compagnie, aux dépens des bibliophilies souscripteurs, Paris 1931-35.

⁷²⁵ *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., pp. 607-8. L’8 marzo 1938, in una lettera a George Reavey (*ibidem*, pp. 609-12), Beckett gli comunica d’aver accettato la traduzione delle *Cent Vingt Journées* sadiane (p. 610), mentre in un’altra, del 20 giugno (pp. 633-5), dichiara «no further news of Sade» (p. 634).

⁷²⁶ *Ibidem*, pp. 621-4: «Con [Leventhal] was in Paris at Easter, as was Aaronson. He is being mentioned as the rising Provost. He hopes to place an article by me on the divine marquise [for divin marquis] in Hermathena of all places» (p. 622).

d'altronde un'introduzione dello stesso Beckett, presumibilmente coincidente con l'articolo ipotizzato: «the idea of the preface was important to him because in it he could make his attitude and his motive as well as his admiration for de Sade quite clear»⁷²⁷; si tratta di un legame duraturo⁷²⁸ che segnerà la produzione beckettiana: in particolar modo *Watt* (che sarà il centro di quest'analisi) e *Comment c'est*.

5.2 Permutazioni sadiane

«C'est à cela particulièrement que nous travaillons»⁷²⁹, sentenzia, considerando la storia oscena d'una narratrice, il Duca di Blangis, uno dei quattro maledetti libertini che governano dispoticamente l'infernale castello di Silling nel quale de Sade ha inscenato le sue *Cent Vingt Journées* secondo una combinatoria matematica degna delle permutazioni leibniziane più raffinate e che ricorderebbe, per l'involuzione catabatica, proprio l'*Inferno* dantesco⁷³⁰, se non fosse che lì era lo spazio la dimensione destinata ad essere attraversata dal protagonista (*agens* e *auctor*) e ri-vissuta dai condannati-lettori, mentre qui invece è, sin dal titolo, il tempo al centro dell'azione. È il tempo, nel romanzo di Sade, a scandire le tappe di un viaggio che procede per progressive accumulazioni di depravazione e che, mano a mano, svela al lettore sempre più nefandezze: ci si addentra nel torbido gradualmente, proprio come Dante si addentrava nel peccato.

L'espedito adottato da Sade, esemplato dai grandi modelli classici (*Le mille e una notte*, il *Decameron*, *I racconti di Canterbury*...), vale a dire introdurre le figure di alcune narratrici che dipanino il filo delle loro storie intrecciandole agli eventi che accadono all'interno di uno spazio ben delimitato (in questo caso il castello), questo accorgimento narrativo assume naturalmente una funzione metatestuale che all'autore era chiara: «Il est reçu, parmi les véritables libertins, que les sensations communiquées par l'organe de l'ouïe sont celles qui flattent davantage et dont les impressions sont les plus vives»⁷³¹. È difficile pensare come Beckett, fresco di questa lettura (a partire dal 1938), non ne abbia risentito durante la composizione di *Watt*, il romanzo che avrebbe scritto di lì a poco (negli anni 1942-5), nel quale si attua, rispetto al “disciplinato” racconto di *Murphy*, uno stravolgimento radicale degli ordini della narrazione tale da renderlo «acentrico e virtualmente illimitato»⁷³²: «As Watt told the beginning of his story, not first, but second, so not fourth, but third, now he told its end. Two, one, four, three, that was the order in which Watt told his story. Heroic quatrains are not otherwise elaborated»⁷³³. Non solo: nel terzo capitolo di *Watt*, infatti, si sconvolgono i piani con l'introduzione d'un personaggio dal nome curioso, Sam, che racconta la storia fino a quel punto narrata: «Sam, dunque, è altra cosa dal suo autore (che, come si *nota*, in qualch modo comunque si concede delle licenze), sebbene egli si assuma la responsabilità di questa

⁷²⁷ A. CRONIN, *Samuel Beckett* cit., p. 291.

⁷²⁸ Basta sfogliare il secondo volume dell'epistolario beckettiano, *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956* cit., che mostra come il nome di Sade torni spesso nella corrispondenza degli anni Cinquanta insieme a quello dei suoi esegeti (Blanchot, Klossowski, Bataille), di cui Beckett lesse gli studi sulle *Cent Vingt Journées*.

⁷²⁹ D.A.F. DE SADE, *Les Cent Vingt Journées de Sodome ou L'École du libertinage* [1785], in ID., *Œuvres*, 3 voll., édition établie par M. Delon, Gallimard, Paris 1990, I, pp. 13-383, cit. a p. 102.

⁷³⁰ Si ricordi la 106 passione raccontata il venti febbraio: «Un autre incestueux veut une mère et quatre enfants; il les enferme dans un endroit d'où il puisse les observer; il ne leur donne aucune nourriture, afin de voir les effets de la faim sur cette femme et lequel de ses enfants elle mangera le premier» – storia assai simile a quella narrata da Ugolino in *If XXXIII*, con curiose corrispondenze: in entrambi i casi si tratta di un personaggio (in Dante un uomo, in Sade una donna) con lo stesso numero di figli, quattro, rinchiuso insieme alla sua prole in un luogo sino alla morte causata dalla fame con la medesima, tragica clausola cannibalica; *ibidem*, pp. 366; e non si dimentichi che l'ultima delle passioni ha titolo di *enfer* (*ibidem*, pp. 376-9).

⁷³¹ *Ibidem*, p. 39; intenzione autoriale espressa, se possibile, con maggior chiarezza poco dopo: «Pendant ce temps-là, nos libertins, entourés, comme je l'ai dit d'abord, de leurs femmes et ensuite de plusieurs autres objets dans tous les genres, écouteront, s'échaufferont la tête et finiront par éteindre, avec ou leurs femmes ou ces différents objets, l'embrasement que les conteuses auraient produit. Il n'y a sans aucun doute rien de plus voluptueux dans ce projet que la manière luxurieuse dont on y procéda, et ce sont et cette manière et ces différents récits qui vont former cet ouvrage» (p. 40, corsivo mio).

⁷³² A. INGLESE, *Kafka, Beckett e il principio di inerzia narrativa*, in «il Verri», XLVII, 18 (2002), pp. 109-25, p. 115.

⁷³³ S. BECKETT, *Watt* cit., p. 186.

complicata narrazione, nonché di molti suoi guasti e di tanti possibili emendamenti [...]. Se pure apparentemente non appartiene alla storia, alla storia di Watt, egli ne è comunque il depositario, e prima ancora l'interprete»⁷³⁴.

In Sade c'è di più: si pensa che lo stesso lettore possa ascoltare il racconto dei racconti (oltre alla storia “vera e propria”, raccontata dall'autore e che contiene le storie delle narratrici) e farsi libertino a sua volta, contagiato dal contatto con la pagina sadiana che urla senza mezzi termini la propria scandalosa verità. L'«amico lettore», infatti, viene invocato esplicitamente all'inizio dell'opera, nella conclusione del *Règlements* posto al termine dell'introduzione ma innanzi al riepilogo dei *Personnages du roman de l'École du libertinage* – appena prima cioè dell'avvio vero e proprio del romanzo con la *Prima parte* (le «cent cinquante passions simples, ou de première classe» narrate nei primi trenta giorini):

C'est maintenant, ami lecteur, qu'il faut disposer ton cœur et ton esprit au récit le plus impur qui ait jamais été fait depuis que le monde existe, le pareil livre ne se rencontrant ni chez les anciens ni chez les modernes. Imagine-toi que toute jouissance honnête ou prescrite par cette bête dont tu parles sans cesse sans la connaître et que tu appelles nature, que ces jouissances, dis-je, seront expressément exclues de ce recueil et que lorsque tu les rencontreras par aventure, ce ne sera jamais qu'autant qu'elles seront accompagnées de quelque crime ou colorées de quelque infamie. Sans doute, beaucoup de tous les écarts que tu vas voir peints te déplairont, on le sait, mais il s'en trouvera quelques-uns qui t'échaufferont au point de te coûter du foutre, et voilà tout ce qu'il nous faut. Si nous n'avions pas tout dit, tout analysé, comment voudrais-tu que nous eussions pu deviner ce qui te convient? C'est à toi à le prendre et à laisser le reste, un autre en fera autant; et petit à petit tout aura trouvé sa place. C'est ici l'histoire d'un magnifique repas où six cents plats divers s'offrent à ton appétit. Les manges-tu tous? Non, sans doute, mais ce nombre prodigieux étend les bornes de ton choix, et, ravi de cette augmentation de facultés, tu ne t'avises pas de gronder l'amphitryon qui te régale. Fais de même ici: choisis et laisse le reste, sans déclamer contre ce reste, uniquement parce qu'il n'a pas le talent de te plaire. Songe qu'il plaira à d'autres, et sois philosophe.⁷³⁵

In queste righe si condensa esemplarmente il pensiero che sorregge tutta la monumentale macchina delle *Cent Vingt Journées*: l'aberrante enciclopedismo, quel desiderio catalogatorio soddisfatto con il più ferreo rigore etnografico, che ha portato l'autore al fondo delle più turpi passioni umane (intrecciato con il senso implicito del limite: imposto dall'autore cronologicamente, niente più di centoventi giornate e seicento passioni narrate, spazialmente, nel castello isolato dal mondo, e compreso tacitamente nel rigore matematico che irrorava attraversandolo il romanzo) e un certo liberalismo illuminista ironicamente ecumenico, spinto – si direbbe per un mal giustificato “dovere di cronaca” – ai più sordidi estremi (ammonendo il lettore moralista: «choisis et laisse le reste, sans déclamer contre ce reste, uniquement parce qu'il n'a pas le talent de te plaire. Songe qu'il plaira à d'autres, et sois philosophie»).

Daniele Giglioli ha colto con acume il carattere di quell'epoca, che si adatta perfettamente all'opera di Sade: «più ancora che un'epistemologia, quella settecentesca è un'ontologia sperimentale, in cui ciò che è risulta soltanto da quello che *si fa*. Per potere realmente sussistere, l'esperienza deve farsi *esperimento*, sdoppiando il proprio soggetto in una istanza che manipola e in una che viene manipolata»⁷³⁶. E così Beckett, che fa propria questa «ontologia sperimentale» riproducendo le permutazioni celebrate nelle *Cent Vingt Journées*: ma se «Sade si è sottoposto al compito gigantesco di enumerare tutte le anomalie, tutte le deviazioni, tutte le possibilità umane» animato dal «gusto, e persino la passione, del sistema»⁷³⁷,

⁷³⁴ G. FRASCA, *Introduzione* a S. BECKETT, *Watt* cit., p. XLIV.

⁷³⁵ D.A.F. DE SADE, *Les Cent Vingt Journées* cit., p. 69 (corsivi miei).

⁷³⁶ D. GIGLIOLI, *Il pedagogo e il libertino. Sul personaggio manipolatore nel romanzo del Settecento francese*, Edizioni Sestante – Bergamo University Press, Bergamo 2002, p. 30 (ma si vedano le pp. 28-sgg.), che ricorda anche R. GRANDEROUTE, *Le Roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Slatkine, Genève-Paris 1985.

⁷³⁷ M. BLANCHOT, *Lautréamont e Sade* [1963], trad. it. M. Bianchi e R. Spinella, introduzione di T. Perlini, Dedalo, Bari 1974, pp. 83 e 71.

Beckett, al netto delle implicazioni erotiche (che non lo interessavano)⁷³⁸, attua sulla pagina un'esecuzione delle de-finite possibilità che si aprono al narratore *esaurendolo*⁷³⁹.

Un esempio:

But Watt heard nothing of this, because of other voices, singing, crying, stating, murmuring, things unintelligible, in his ear. With these, if he was not familiar, he was not unfamiliar either. So he was not alarmed, unduly. Now these voices, sometimes they sang only, and sometimes they cried only, and sometimes they stated only, and sometimes they murmured only, and sometimes they sang and cried, and sometimes they sang and stated, and sometimes they sang and murmured, and sometimes they cried and stated, and sometimes they cried and murmured, and sometimes they stated and murmured, and sometimes they sang and cried and stated, and sometimes they sang and cried and murmured, and sometimes they cried and stated and murmured, and sometimes they sang and cried and stated and murmured, all together, at the same time, as now,, to mention only these four kinds of voices, for there were others. And sometimes Watt understood all, and sometimes he understood much, and sometimes he understood little, and sometimes he understood nothing, as now.⁷⁴⁰

Questo brano chiarifica ottimamente quella che in *Watt* diventa un'ossessione crescente: il caso citato, proveniente dalla prima parte del romanzo, esaurisce le possibilità delle azioni combinandole nel giro di poche righe; con l'evolversi della narrazione, Beckett giungerà a picchi di permutazioni ordinate (tutto l'opposto della barocca *enumeración caótica*) che durano pagine intere. Beckett, Deleuze l'aveva colto con precisione, parla in *Watt* quella «*lingua I* [...] lingua atomica, disgiuntiva, spezzata, triturrata, nella quale l'enumerazione sostituisce le preposizioni, e le relazioni combinatorie, le relazioni sintattiche: una lingua dei nomi»⁷⁴¹.

Quando Beckett sostiene che, in Sade, «the composition is extraordinary, as rigorous as Dante's»⁷⁴², lo scrittore irlandese intuisce in filigrana il cardine essenziale del romanzo del marchese: la grandezza della composizione, la potenza tecnica della forma che sostiene (e si fa essa stessa) sostanza,

⁷³⁸ Beckett non è ignaro della svolta erotica attuata dai romanzieri del XVIII secolo; si rivolge così a Michael Haerdter: «The crisis strated wich the end of the 17th century, after Galileo. The 18th century has been called the century of reason, *le siècle de la Raison*. I've never understood that; they're all mad, *ils sont tout fous, ils déraisonnent!* They give reason a responsibility wicht it simply can't bear» (cito da J.-M. RABATÉ, *Think, Pig!* cit., p. 116, che a sua volta cita da D. McMILLAN AND M. FEHSENFELD, *Beckett in Theatre*, Riverun Press, New York 1988, p. 231). Ha chiarito con efficacia Denis de Rougemont questo slittamento settecentesco verso una realtà più attratta da perversioni e travimenti: «Se storicamente Don Giovanni non è un'invenzione del Settecento, in ogni caso questo secolo ha almeno avuto, in rapporto a tale personaggio, la precisa funzione di Lucifero in rapporto alla Creazione, nella dottrina manichea»; D. DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea* [1939], trad. it. L. Santucci introduzione A. Guiducci, Rizzoli, Milano 1993, p. 264. Le analisi di de Rougemont nel suo classico saggio sull'amore non sempre però convincono quando si tratta di Sade (pp. 264-8 e 399-400), non solo perché, come ha notato Armanda Guiducci nella sua introduzione, «la sua interpretazione del corso letterario dal secolo decimoterzo in avanti, è sempre, lo si osserverà, si tratti di Cervantes, o di Romeo e Giulietta, o di Corneille, Don Giovanni, Sade [...], sempre esercitata in rapporto al mito originario: Tristano» (A. GUIDUCCI, *Introduzione*, in D. DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente* cit., pp. 11-51, qui a p. 38); ma anche per il mancato riconoscimento delle *intenzioni* sadiane (perfettamente colte da Beckett) che albergano sotto l'«oscenità della superficie».

⁷³⁹ Come ha chiarito G. DELEUZE, *L'esauisto* cit.

⁷⁴⁰ S. BECKETT, *Watt* cit., pp. 22-3.

⁷⁴¹ G. DELEUZE, *L'esauisto* cit., p. 17. Si cfr. anche il saggio di F. MARTEL, *Jeux formels dans Watt*, in «Poétique», vol. III n. 10 (1972), pp. 153-75, interamente dedicato alle combinatorie in *Watt*. Si veda anche G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., pp. 167-8, a proposito dell'evoluzione della combinatoria (per cui si veda anche *infra*): «L'«arte combinatoria», convocata allora nelle successive [a *Comment c'est*] *short proses* a rimettere in moto la stessa casella vuota, occorre dunque essenzialmente a cartografare e poi occupare uno spazio [...] di modo che, spossato il soggetto, si possa topologicamente esaurire l'oggetto stesso. Ne consegue non solo una decisa contrazione dell'istanza catalogica che aveva messo in moto le pagine di *Watt* (quella che Deleuze ha definito «lingua I»), ma anche una decurtazione del flusso percettivo *innommable* (la «lingua II»), alla ricerca di un terzo procedimento in atto che sia in grado di procedere per spazi minuti da addensare, in cui far vibrare «un piccolo ritornello, visivo o sonoro», cioè un'immagine nel suo farsi» (la citazione finale è da G. DELEUZE, *L'esauisto* cit., p. 22).

⁷⁴² *The letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., pp. 606-9, ma cfr. anche J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 344.

analoga a quella dantesca esibita per la disciplinata partizione dei gironi infernali, capace di scatenare in lui «a kind of metaphysical ecstasy» grazie al ritmo complesso ed ossessivo, modulato e inesorabile.

George Steiner, indagando il campo della letteratura erotico-pornografica, ha sottolineato come «la matematica del sesso si ferma più o meno nella regione del *soixante-neuf*; non esistono serie trascendenti»: «nonostante tutte le banalità liriche od ossessionate sulle variazioni e la dinamica infinità del sesso, la somma dei gesti, degli atti e delle fantasia possibili è di fatto drasticamente illimitata» (rispondendo in questo modo alla domanda posta in apertura del suo articolo – domanda retorica quanto però, perlomeno nelle intenzioni, bendisposta rispetto a nuove proposte – vale a dire: «esiste una pornografia fantascientifica?» Esiste cioè un genere letterario che, con le sue innovazioni, possa permettere un'evasione dal più regolare di tutti gli *strange loops*?)⁷⁴³. Steiner coglie nella limitazione delle permutazioni la caratteristica precipua del romanzo di Sade (considerandolo quale ulteriore voce della limitata enciclopedia del sesso umana) senza però sostenerne la radicale quintessenzialità: «Questa è la logica che sta alla base delle *Cent Vingt Journées*. Con la pedantesca frenesia di chi cerca di trovare l'ultimo decimale di P greco, Sade si sforzò di immaginare e presentare la somma di tutte le combinazioni e le varianti erotiche. Rappresentò un gruppetto di corpi umani e cercò di narrare ogni forma di piacere e dolore sessuale cui essi si potevano sottoporre. Le varianti sono straordinariamente scarse»⁷⁴⁴. Ma la grandezza dell'opera sadiana, in anticipo su tutti i tempi nel voler enumerare senza alcun freno (all'interno di un solo romanzo) tutte le possibilità delle limitate combinazioni sessuali, non ha niente a che spartire con il bisogno penoso di certi narratori contemporanei di infarcire di dettagli minuziosissimi il suo libro senza lasciar spazio all'immaginazione («non vi è nessuna vera libertà nelle coercitive esattezze fisiologiche dell'«alta pornografia» attuale», chiosa perspicacemente Steiner, «perché non vi è alcun rispetto per il lettore, le cui risorse immaginative sono ridotte a zero»)⁷⁴⁵. Se Sade esaurisce tutti i modi possibili dell'accoppiamento, lo fa per un intimo bisogno che gli *dettava dentro*, pressante al punto da fargli stilare prima, integralmente, l'intera struttura dell'opera, con gli schemi di *ognuna* delle passioni ripartite per giornata e genere, per poi proseguire la narrazione, che resta di fatto incompiuta ma di cui rimane eloquentemente ben visibile lo scheletro, il palinsesto⁷⁴⁶.

Letto e meditato, metabolizzato e fatto proprio, dopo le timide sortite del *Dream*, il Sade di Beckett rientrerà dalla porta principale nella sua opera, senza il bisogno di presentarsi esibendo il proprio nome («in her talons earnestly she clutches Sade's *Hundred Days*»)⁷⁴⁷ o quello dei suoi personaggi («between God and Devil, Justine and Juliette»)⁷⁴⁸, bensì attuandosi in una funzione dinamica del *textus* che animerà *Watt* d'un moto inedito e rivoluzionario per l'economia dell'intera poetica dell'autore, e solo lontanamente ravvicinabile a quella scossa leibniziana (di cui di fatto è la continuazione) che aveva scrollato leggermente il solido edificio di *Murphy*, pluristratificato nelle sue innumerevoli pieghe filosofiche.

⁷⁴³ G. STEINER, *Parole notturne*, in ID., *Linguaggio e silenzio* cit., pp. 99-111, le citazioni rispettivamente dalle pp. 100 e 99.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 100; pur riconoscendo un certo valore all'opera: «Sade e Sacher-Masoch codificarono e trovarono una sintassi drammatica per aree di eccitazione diffuse in precedenza o realizzate in maniera meno esplicita» (*ibidem*, p. 103).

⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁷⁴⁶ Si legga quanto scritto da questo *spurcissimus Dioneus*: «Il s'agissait, après s'être entouré de tout ce qui pouvait le mieux satisfaire les autres sens par la lubricité, de se faire en cette situation raconter avec les plus grands détails, et par ordre, tous les différents écarts de cette débauche, toutes ses branches, toutes ses atténuances, ce qu'on appelle en un mot, en langue de libertinage, toutes les passions [...]. Leur différence entre eux, excessive dans toutes leurs autres manies, dans tous leurs autres goûts, l'est encore bien davantage dans ce cas-ci, et qui pourrait fixer et détailler ces écarts ferait peut-être *un des plus beaux travaux que l'on pût voir sur les mœurs et peut-être un des plus intéressants*. Il s'agissait donc d'abord de trouver des sujets en état de rendre compte de tous ces excès, de les analyser, de les étendre, de les détailler, de les graduer, et de placer au travers de cela l'intérêt d'un récit»; D.A.F. DE SADE, *Les Cent Vingt Journées* cit., p. 39 (corsivi miei).

⁷⁴⁷ S. BECKETT, *Dream* cit., p. 179.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 27.

5.3 *Risus purus*

Rabaté, a ragione, ha indicato in *Watt* una marcata caratteristica sadiana (non solo subodorandone l'aroma in vista della convergenza cronologica che vedeva gli anni di composizione del romanzo immediatamente successivi a quelli delle letture delle opere del marchese), concentrandosi però su di alcuni episodi del libro, uno su tutti quello dei ratti⁷⁴⁹, senza prestare attenzione (o interpretandoli in modi differenti) ad aspetti formali più strettamente dirimenti:

But our particular friends were the rats that dwelt by the stream. They were long and black. We brought them tidbits from our ordinary as rinds of cheese, and morsels of gristle, and we brought them also bird's eggs, and frogs, and fledglings. Sensible of this attentions, they would come flocking round us at our approach, with ever sign of confidence and affection, and glide up our trouserlegs, and hung upon our breasts. And then we should sit down in the midst of them, and give them to eat, out of our hands, of a nice fat frog, or a baby trush, or seizing suddenly a plum young rat, resting in our bosom after his repast, we would feed it to its mother, or its father, or its sister, or to some less fortunate relative.

It was in this occasions, we agreed, after an exchange of views, that we came nearest to God.⁷⁵⁰

Ma è stato colto da Shane Weller, che ha dedicato all'argomento pagine considerevoli, uno degli aspetti più caratterizzanti del rapporto Beckett-Sade, che si realizzerà pienamente solo nel successivo romanzo dell'irlandese, *Comment c'est* (1961): il tema della pedagogia. Difatti, «l'entrata di un giovane nel mondo degli adulti non avviene mai *motu proprio*, nel romanzo libertino. Termini come 'educare' o 'formare' non rappresentano in questo contesto dei travestimenti ironici per 'sedurre', e vanno interrogati invece nella loro letteralità, perché attraverso la lente dell'educazione la cultura libertina riflette su se stessa, assumendo che ogni adepto ripercorre nella sua ontogenesi la filogenesi dell'intera *société* in cui deve essere immesso»⁷⁵¹.

⁷⁴⁹ Cfr. J.-M. RABATÉ, *Unbreakable B's* cit., pp. 95-sgg., sviluppato poi in ID., *'Think, Pig!': Beckett's Animal Philosophies*, in *Beckett and Animals*, edited by M. BRYDEN, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 109-25, in part. pp. 113-sgg. Cfr. anche J. PILLING, *A Samuel Beckett Chronology*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006, p. 76, che ipotizza influenze sadiane sulle successive poesie francesi di Beckett.

⁷⁵⁰ S. BECKETT, *Watt* cit., pp. 132-3. «Not unlike the Libertine's endless exactions and tortures, Sam and Watt's gesture shifts vertiginously from a sham goodness for animals to utter cruelty, surprising the poor creatures who had believed in their benevolence. And like the Sadean garrulous tortures, the two friends "reason" upon their action and elaborate a discourse leading to the heights of a parodic antitheology» (J.-M. RABATÉ, *Unbreakable B's* cit., p. 96). Rabaté sostiene fra l'altro, sulla scorta di letture deleuze-agambeniane, come «this chapter then establish a clear connection between sadism and the world of concentration camp» (ID., *'Think, Pig!'* cit., p. 114). Interessante anche l'intuizione d'un legame fra l'*Addenda* posta in chiusura a *Watt* e le *Notes* e il *Supplées en supplément* in calce a *Les Cent Vingt Journées* (*ibidem*, p. 115).

⁷⁵¹ D. GIGLIOLI, *Il pedagogo e il libertino* cit., p. 38. Come recita il titolo originare: *Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'Ecole du Libertinage*; d'altronde, spiega Barthes, «il serraglio è sempre una piccola classe» (R. BARTHES, *Sade I*, in ID., *Sade, Fourier, Loyola* [1971], seguito da *Lezione* [1978], trad. it. L. Lonzi, introduzione di G. Marrone, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-26, qui a p. 16); e a ragione Giglioli ricorda come «gli prestiti della terminologia pedagogica di cui si servono [i personaggi della *Philosophie dans le boudoir*] (leçon, former, lycée, cours, démonstrations, dissertations, écolière, élève, instituteur...) non hanno in fondo nulla di metaforico [...]. La passione educativa è una costante del romanzo libertino» (D. GIGLIOLI, *Il pedagogo e il libertino* cit., p. 37, di cui si veda perlomeno il cap. I, *L'iniziazione libertina*, pp. 37-80, se non anche il II, *Le due marchese*, pp. 81-108, concernente *Les Liasons dangereuse* di Choderlos de Laclos, opera nella quale si dispiega una terminologia esemplata dalla pedagogia al pari delle opere sadiane: si veda per questo perlomeno la lettera LXXXI, inviata dalla marchesa di Merteuil al visconte di Valmont, vera e propria esposizione tecnica di un'erotologia applicata, discussa con i termini da scienza esatta della grammatica sessuale coordinata con la pedagogia: P.-A.-F. CHODERLOS DE LACLOS, *Le relazioni pericolose* [1782], trad. e cura C. Bigliosi, Feltrinelli, Milano 2007, pp. 180-9). Ancora Giglioli, che ha chiarito come dal romanzo dell'arcivescovo e pedagogo francese François de Salignac de la Mothe-Fénelon scritto per l'educazione del Duca di Borgogna, *Les Aventures de Télémaque* (1699), eletto a Virgilio della sua analisi, «proceda dunque, oltre a un numero infinito di lettori, anche una progenie foltissima di riscritture, destinate a popolare quella vasta provincia romanzesca che va sotto il nome di *roman pédagogique*, cui fa da minimo comune denominatore la coppia, appunto, pedagogica, del *mentore* [...] e del discepolo; e che però diverge radicalmente negli scopi, anche se non nei mezzi, dall'opera che ha dato origine alla sua tradizione»: se il «principio costruttivo resta infatti il medesimo» («un soggetto dell'esperienza scisso in due attanti, al primo dei quali, il discepolo, è attribuita solo apparentemente la competenza del *fare*, dato che suo unico appannaggio reale è il *patire*, mentre soltanto al secondo membro della coppia è

«The entire encounter with Pim in the second part of the novel [*Comment c'est*] takes form of a torturer/victim relationship in which violence is the principal form of contact and communication with the other»⁷⁵²; e, ancora: «Like Dolmancé's encounter with Eugénie in Sade's *La Philosophie dans le boudoir* (1795), the encounter with Pim (or 'life in common') takes form of an education, a relation between tormenting 'master' and tormented 'pupil'⁷⁵³». Oltre a questa relazione di perversa pedagogia («as for the purpose of this violent education of Pim, it is to teach him the art of communication in order that the reciprocity of desire in its cruelty may be established»)⁷⁵⁴, l'aspetto che più ha legato le *Cent Vingt Journées* all'opera di Beckett e a *Watt* prima ancora che a *Comment c'est* viene colto da Weller, senza però svilupparne le implicazioni più feconde: «Stylistically, they [Sade and Beckett] share both a manner of dispassionate statement and an art of repetition that would produce what Beckett terms 'metaphysical ecstasy'⁷⁵⁵. Con più precisione, ma, anche qui, senza l'approfondimento che meriterrebbe, l'intuizione è balenata anche a Dirk Van Hulle e Mark Nixon, che hanno intravisto come una «procedure of enumerating becomes a narrative strategy in *Watt*, possibly inspired by the system of exhaustive enumeration as a critical perversion of the Enlightenment project in the Marquis de Sade's *Les 120 Journées de Sodome*»⁷⁵⁶. Si tratta propriamente di quanto è sostenuto in queste pagine: ciò che i due critici hanno avvertito caratterizza precisamente la chiave per una più completa ermeneutica della natura del rapporto fra Sade e Beckett; rapporto di natura ben più che occasionale e che comportò una fondamentale revisione della poetica dello scrittore irlandese, alla luce della rivelatoria «matematica» dispiegata dalla macchina delle *Cent Vingt Journées*⁷⁵⁷.

A certificare la pervasività del libro di Sade in *Watt*, si consideri anche che nel romanzo beckettiano si immettono tematiche (più o meno estranee alle opere precedenti) particolarmente care alle *Cent Vingt Journées* e che ne caratterizzano l'aspetto grottesco tanto quanto faranno con *Watt*. L'attenzione per le malattie e per il cibo – tematiche espresse e sviluppate nel romanzo beckettiano mediante una descrizione combinatoria (la prima) o più propriamente accumulatoria (la seconda) – sono i due esempi più chiari.

Ma un riscontro decisivo per determinare il rapporto filogenetico diretto sembrerebbe trovarsi, a partire dalla «breve dichiarazione» di Arsene, nella formidabile lezione sul *riso* (insegnamento che alleggerirà su tutta l'opera beckettiana, in particolar modo quella della maturità, giusto l'ammonimento di Edgar appreso dal *King Lear*, «The worst is not / So long one can say 'This is the worst'»)⁷⁵⁸:

My laugh, Mr.—? I beg you pardon. Like Tyler? Haw! My laugh, Mr. Watt. Christian name, forgotten. Yes. Of all the laughs that strictly speaking are not laughs, but modes of ululation, only three I think need detain us, I mean the bitter, the hollow, and the mirthless. They correspond to successive, how shall I say successive...suc...successive excoriations of the understanding, and the passage from the one to the other is the passage from the lesser to the greater, from the lower to the higher, from the outer to the inner, from the gross to the fine, from the matter to the form. The laugh that now is mirthless once was hollow, the laugh that once was hollow once was bitter. And the

veramente ascrivita la sfera dell'azione, che si configura essenzialmente come una illimitata possibilità di *far fare*»), «la posta in gioco è cambiata: [...] nel *roman pédagogique* ci si propone invece l'obiettivo di formare un soggetto capace di godere di sé e di un mondo che vale la pena di essere conosciuto e dominato» (D. GIGLIOLI, *Il pedagogo e il libertino* cit., p. 25).

⁷⁵² S. WELLER, *The Anethics of Desire* cit., p. 110.

⁷⁵³ *Ibidem*, p. 111. Cfr. anche M. NADEAU, *Review of Comment c'est (1961)*, translated by L. Mykyta and M. Schumacher, in *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, edited by L. GRAVER AND R. FEDERMAN, Routledge & Kegan Paul, London 1979, pp. 224-9: «is the torturer who forms an amorous couple with his victim» (p. 227).

⁷⁵⁴ S. WELLER, *The Anethics of Desire* cit., p. 111.

⁷⁵⁵ *Ibidem*, p. 112.

⁷⁵⁶ D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit., p. 187: intuizione accennata ma non approfondita.

⁷⁵⁷ Occorre riconoscere che l'opera di Sade non è la sola fonte beckettiana e che lo scrittore irlandese ha sempre intrattenuto stretti legami con la matematica vera e propria.

⁷⁵⁸ W. SHAKESPEARE, *King Lear*, IV, I.

laugh that now was bitter? Eyewater, Mr. Watt, eyewater. But do not let us waste our time with that, do not let us waste *any more time* with that, Mr. Watt. No. Where were we. The bitter, the hollow and—Haw! Haw!—The mirthless. The bitter laugh laughs at that which is no good, it is the ethical laugh. The hollow laugh laughs at that which is not true, it is the intellectual laugh. Not good! Not true! Well well. But the mirthless laugh is the dianoetic laugh, down the snout—Haw!—so. It is the laugh of laugh, the *risus purus*, the laugh laughing at the laugh, the beolding, the saluting of the highest joke, in a word the laugh that laughs—silence please—at that wick is unhappy.⁷⁵⁹

A cui avrebbe fatto eco, a poco più di un decennio di distanza, la dichiarazione di Nell in *Fin de partie*: «Rien n'est plus drôle que le malheur»⁷⁶⁰.

Ebbene, fu proprio Sade – e con parole sorprendentemente simili – ad attribuire ai suoi personaggi quel particolarissimo piacere scaturito dalla sofferenza altrui. A proposito del duca di Blangis, dichiarava infatti:

Des meurtres nécessaires, il passa bientôt aux meurtres de volupté: il conçut ce malheureux écart qui nous fait trouver des *plaisirs dans les maux d'autrui*; il sentit qu'une commotion violente imprimée sur un adversaire quel-conque rapportait à la masse de nos nerfs une vibration dont l'effet, irritant les esprits animaux qui coulent dans la concavité de ces nerfs, les oblige à presser les nerfs érecteurs, et à produire d'après cet ébranlement ce qu'on appelle une sensation lubrique.⁷⁶¹

E ancora, per bocca di Durcet, a proposito della felicità, scriveva:

Et comment est-il que vous puissiez être heureux, dès que vous pouvez vous satisfaire à tout instant? Ce n'est pas dans la jouissance que consiste le bonheur, c'est dans le désir, c'est à briser les freins qu'on oppose à ce désir. Or, tout cela se trouve-t-il ici, où je n'ai qu'à souhaiter pour avoir? Je fais serment, dit-il, que, depuis que j'y suis, mon foutre n'a pas coulé une seule fois pour les objects qui y sont; il ne s'est jamais répandu que pour ceux qui n'y sont pas. Et puis d'ailleurs, ajouta le financier, *il manque selon moi une chose essentielle à notre bonheur: c'est le plaisir de la comparaison, plaisir qui ne peut naître que du spectacle des malheureux*, et nous n'en voyons point ici. C'est de la vue de celui qui ne jouit pas de ce que j'ai et qui souffre, que naît le charme de pouvoir se dire: Je suis donc plus heureux que lui. Partout où les hommes seront égaux et où ces différences-là n'existeront pas, le bonheur n'existera jamais. C'est l'histoire d'un homme qui ne connaît bien le prix de la santé que quand il a été malade.⁷⁶²

I sadiani «plaisirs dans les maux d'autrui» o «plaisir qui ne peut naître que du spectacle des malheureux» ricordano troppo da vicino quel «*risus purus*» che ride «at that wick is unhappy», il «dianoetic laugh» del lettore che esplode in faccia a ciò che andrebbe commiserato (e che invece trova inevitabilmente stampato sulla pagina, magari proprio a bella mostra per la sua ilarità)⁷⁶³ per non far presumere una corrispondenza diretta fra i due testi. Le *Cent Vingt Journées*, dunque, assumono un valore capitale per comprendere a pieno la svolta poetica avvenuta negli anni di guerra e che caratterizzò tutta la produzione beckettiana successiva. Ma più di ogni altro elemento è l'arte combinatoria (già leibniziana ma poi esplicitamente sadiana) ad assumere un rilievo centrale nell'opera dell'autore irlandese. Beckett traduce le sperimentazioni di Sade in una modalità compositiva utile alla realizzazione di una visione del mondo che, in anni tormentati, cercava di fargli com-prendere la realtà.

⁷⁵⁹ S. BECKETT, *Watt* cit., pp. 39-40.

⁷⁶⁰ ID., *Fin de partie* [1957], Minuit, Paris 2013, p. 31.

⁷⁶¹ D.A.F. DE SADE, *Les Cent Vingt Journées* cit., p. 23 (corsivo mio).

⁷⁶² *Ibidem*, pp. 156-7 (corsivo mio).

⁷⁶³ L'attenzione di Sade al riso non è d'altronde peregrina; mentre le risate abbondano nella bocca dei quattro depravati, queste sono però bandite dalle labbra delle vittime designate: «*Le moindre rire, ou le moindre manque d'attention, ou de respect et de soumission, dans les parties de débauche, sera une des fautes les plus graves et les plus cruellement punies*» (*ibidem*, p. 64), corsivi miei). Si può presumere d'altronde una lettura di Beckett del saggio freudiano sul *Motto di spirito*.

E però, all'indomani della Seconda guerra mondiale, Beckett dismetterà questa prassi così insistentemente praticata in *Watt*. Deleuze ha indicato con estrema precisione questa svolta beckettiana in quello che definisce il passaggio dalla già citata «*lingua I* [...] lingua atomica, disgiuntiva, spezzata, triturrata, nella quale l'enumerazione sostituisce le proposizioni, e le relazioni combinatorie, le relazioni sintattiche» (e con la quale si ha «la speranza di esaurire il possibile con le parole») a una «*lingua II* che non è più quella dei nomi, ma quella delle voci, che non procede più per atomi combinabili, ma per flussi mescolabili»⁷⁶⁴. Da una lingua di «enumerazione» e «relazioni combinatorie» a una lingua di «flussi mescolabili»: vale a dire il passaggio da *Watt*, elaborato tenendo conto della lezione sulla permutazione delle *Cent Vingt Journées* sadiane, alla prima stagione radiofonica, passando per *L'Innommable* («la lingua I era quella dei romanzi e culmina con *Watt*. La lingua II traccia i suoi molteplici sentieri attraverso i romanzi (*L'innominabile*), impregna il teatro, esplode alla radio»)⁷⁶⁵. È dunque l'avvento della stagione mediale a rinnovare le modalità espressive dell'autore irlandese (e si vedrà *infra*, cap. 6); ma potrebbe darsi che abbia concorso anche un ulteriore elemento: l'apparire di una nuova corrente letteraria apparentemente analoga ma in realtà difforme negli intenti e negli esiti, da cui – è possibile crederlo – Beckett abbia voluto distanziarsi per evitare interpretazioni erranee della sua opera.

5.4 *Pierres à sucer*

Il lettore beckettiano attento solo alla sua opera (magari ignaro della cronologia che la scandisce, e, perché no, della topografia che la individua) potrebbe aspettarsi uno sviluppo stilistico della tecnica mutuata dalle permutazioni, dopo il loro impiego 'moderatamente leibniziano' in *Murphy* e il loro uso più diffuso, propriamente sistematico, e 'programmaticamente sadiano' in *Watt* (o, parimenti, potrebbe aspettarsi la dismissione *in toto* di questo artificio, abusato nel suo secondo romanzo edito e di cui potrebbero essersene esaurite le potenzialità). Accade invece che in *Molloy* (1951), il romanzo che segue *Watt* (e precede di qualche anno *Comment c'est* – di mezzo ci sarà la cosiddetta 'trilogia' di cui *Molloy* è il primo capitolo, poi *Godot* e, in seguito, i *Textes pour rien*)⁷⁶⁶, ricompare un uso delle permutazioni, decisamente attenuato (rispetto a *Watt*) e in ogni caso episodico, nel solo passo, pure dilungato, dei «pierres à sucer»⁷⁶⁷. La combinatoria, che era stata assunta a modello non solo letterario ma poetologico in *Watt* (*in* la lezione "illuminista" di Sade)⁷⁶⁸, dove assurge a vero e proprio paradigma compositivo dell'opera (dopo il test dei *biscuits* di *Murphy*), regredisce in apparenza inesplicabilmente, in un autore sperimentale come Beckett, ad una funzione già sperimentata in precedenza.

Je profitai de ce séjour pour m'approvisionner en pierres à sucer. C'étaient des cailloux mais moi j'appelle ça des pierres. Oui, cette fois-ci, j'en fis une réserve importante. Je les distribuai avec équité entre mes quatre poches et je les suçais à tour de rôle. Cela posait un problème que je résolus d'abord de la façon suivante. J'avais mettons seize pierres, dont quatre dans chacune de mes quatre poches qui étaient les deux poches de mon manteau. Prenant une pierre dans la poche droite de mon manteau, et la mettant dans ma bouche, je la remplaçais dans la poche droite de mon manteau par une pierre de la poche droite de mon pantalon, que je remplaçais par une pierre de la poche gauche

⁷⁶⁴ G. DELEUZE, *L'esausto* cit., pp. 17-8.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁶⁶ Ma si veda cosa accade in *Mervier et Camier*, a un passo da *Watt*: «Il tomba sur eux l'ombre d'un homme géant. Son tablier s'arrêtait à mi-cuisse. Camier le regarda, lui regarda Mercier et Mercier se mit à regarder Camier. Ainsi, sans que les regards se croissassent, fut-il engendré des images d'une grande complexité, chacun jouissant de soi-même en trois versions distinctes et simultanées et en même temps, quoique plus obscurément, des trois versions de soi dont jouissaient les deux autres, soit au total neuf images difficilement conciliables, sans parler des excitations nombreuses et confuses se bousculant dans les marges du champ» (S. BECKETT, *Mervier e Camier* cit., p. 138).

⁷⁶⁷ S. BECKETT, *Molloy*, Minuit, Paris 1951, pp. 113-sgg. (cit. a p. 113).

⁷⁶⁸ D. DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente* cit.: «Nulla di più freddamente razionalista delle invenzioni voluttuose moltiplicate dal furore del marchese» (p. 267).

de mon pantalon, que je remplaçais par une pierre de la poche gauche de mon manteau, que je remplaçais par la pierre qui était dans ma bouche, dès que j'avais fini de la sucer. Ainsi il y avait toujours quatre pierres dans chacune de mes quatre poches, mais pas tout à fait les mêmes pierres. Et quand l'envie me reprenait de sucer je puisais à nouveau dans la poche droite de mon manteau, avec la certitude de ne pas y prendre la même pierre que la dernière fois. Et, tout en la suçant, je réarrangeais les autres pierres, comme je viens de l'expliquer. Et ainsi de suite. Mais cette solution ne me satisfaisait qu'à moitié. Car il ne m'échappait pas que cela pouvait être, par l'effet d'un hasard extraordinaire, toujours, les mêmes quatre pierre qui circulaient.⁷⁶⁹

E se pure Molloy per un po' si accontentava di questa soluzione, «ce n'était là qu'un pis-aller dont ne pouvait longtemps se contenter un homme comme moi. Je me mis donc à chercher autre chose». L'intuizione arriva dopo un tentativo fallito: «Il fallait donc chercher ailleurs que dans le mode de circulation»⁷⁷⁰. Come Murphy aveva disteso sull'erba i suoi biscotti, così Molloy, per desumerne una visione dirimente, dispone in terra le sue pietre: «Et assis sur la grève, devant la mer, les seize pierres étalées devant mes yeux, je les contemplais avec colère et perplexité»⁷⁷¹; e finalmente «un jour soudain il me vint à celui-là, dans une lueur, que je pourrais peut-être arriver à mes fins sans augmenter le nombre de mes poches, ni réduire celui de mes pierres» (queste le ipotesi considerate in precedenza), «mais simplement en sacrifiant le principe de l'arrimage»⁷⁷². I problemi di smistamento portano pertanto Molloy a scovare, «enfin», «une solution, solution certes peu élégante, mais solide, solide»⁷⁷³: se la cava cioè con un intricato numero di giocoleria nel quale distribuisce sistematicamente in gruppi le pietre nelle tasche, «ayant la certitude, autant qu'on peut l'avoir dans cet ordre d'idées, que je ne suce pas les mêmes pierres que tout à l'heure, mais d'autre»⁷⁷⁴. Lo scopo di tutto è dunque che le sue «seize pierres aurent été sucées une première fois dans une succession impeccable, sans qu'une seule ait été sucée deux fois, sans qu'une seule soit resée insoucée»⁷⁷⁵: vale a dire, letteralmente, esaurire il possibile. Certo, si tratta d'una soluzione di risulta, buona all'interno di un solo ciclo («Il est vrai qu'en recommençant je ne pouvais guère espérer sucer mes pierres dans le même ordre que la première fois et que la première, septième et douzième du premier cycle par exemple pouvaient très bien n'être que la sixième, onzième et seizième respectivement du second, pour mettre les choses au pis. Mais c'était là un inconvénient que je ne pouvais éviter. Et si dans les cycles pris ensemble il devait régner une confusion inextricable, du moins à l'intérieur de chaque cycle j'étais tranquille, enfin aussi tranquille qu'on peut l'être, dans ce genre d'activité»)⁷⁷⁶, ma «plutôt que de me faire douze poches en plus ou de numérotter les pierres», sentenzia Molloy, «je préférerais me contenter de la tranquillité toute relative dont je jouissais à l'intérieur de chaque cycle pris séparément»⁷⁷⁷.

Per far quadrare il cerchio, insomma, «la seule solution parfaite aurait été les seize poches, symétriquement disposées, chacune avec sa pierre»⁷⁷⁸: perché solo in questo modo «je n'aurais eu besoin ni de numéros ni de réflexion, mais seulement, pendant que je suçais une pierre donnée, de faire avancer les quinze autres, chacune d'une poche, travail assez délicat si vous voulez, mais dans mes possibilités, et de puiser toujours dans la même poche quand j'avais envie de sucer. Ainsi j'aurais été tranquille, *non seulement à l'intérieur de chaque cycles pris séparément, mais pour l'ensemble des cycles aussi, dussent-ils être sans fin*»⁷⁷⁹.

⁷⁶⁹ S. BECKETT, *Molloy* cit., pp. 113-4.

⁷⁷⁰ *Ibidem*, p. 115.

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 116.

⁷⁷² *Ibidem*, p. 117.

⁷⁷³ *Ivi*.

⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 119.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 120.

⁷⁷⁶ *Ivi*.

⁷⁷⁷ *Ivi*.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 121.

⁷⁷⁹ *Ivi*, corsivo mio.

Dunque quella che Molloy postula (o, perlomeno, ipotizza) è una teoria degli insiemi messi in relazione all'interno d'una serie di cicli potenzialmente infiniti e alla quale tenta di dare una soluzione funzionale (sia pure una soluzione che, in conclusione, si rivela, per sua stessa ammissione, poco solida e inelegante) – anche se alla fine, a segnare forse una cesura netta rispetto ai precedenti impieghi della combinatoria, Molloy manda letteralmente tutto all'aria (pietre, soluzioni e nervi del lettore)⁷⁸⁰.

A questo punto occorrerà soffermarsi sulle implicazioni della succitata svolta linguistica additata da Deleuze (dalla *lingua I* delle permutazioni a una *lingua II*, si vedrà, dei flussi mescolabili); ma prima potrebbe rivelarsi utile operare una distinzione selettiva fra la combinatoria beckettiana e quella che, quasi simultaneamente (solo qualche anno più tardi rispetto alle sperimentazioni di *Watt*), prese piede nel panorama letterario francese, fino ad ottenere un successo ben maggiore rispetto alle opere dell'autore irlandese. L'interesse di Beckett per la combinatoria e la matematica, difatti, non può essere propriamente accomunato a quella che François Le Lionnais, matematico e (anche lui) scacchista, definirà, a proposito dei *Cent mille milliards de poèmes* dell'amico Raymond Queneau (1961), *littérature potentielle* o «letteratura combinatoria»⁷⁸¹. L'operazione avanzata dall'autore degli *Exercices de style* (1947), non esente da certi postumi da Surrealismo (con il quale fu in contatto dal 1924 al 1929 e il cui libro di sonetti ricorda il gioco del *cadavre exquis*) né tantomeno da quella che egli stesso definiva *aritmomania*, era orientata alla celebrazione del primato del principio formale su quello sostanziale, traducendo il primo in una *contrainte* che puntellasse costantemente il debordare del secondo. «La reazione queneauiana all'entropia surrealistica si manifesta [...] nell'ossessione all'ordine, di un'*armonia prestabilita paradossalmente tendente all'infinito*, e nella globalità del controllo esercitato sulla genesi del testo, sulla scrittura, ma perfino sulla moltiplicazione delle letture possibili, indotte proprio dall'ipercodificazione genetica, combinatoria, di un'opera “aperta” nei confronti dell'istanza ri-combinatoria della lettura»⁷⁸².

Appassionato come Beckett di scacchi, già dagli anni Cinquanta Queneau partecipava alle riunioni del gruppo Bourbaki (associazione di matematici costituitasi a Parigi nel 1935, e operante per tutto il secondo Novecento, con ufficio all'École Normale Supérieure e che si impegnò nella divulgazione scientifica e matematica a livello specialistico concentrando gran parte dell'attenzione dei propri lavori

⁷⁸⁰ «Mais au fond je me moquais éperdument de me sentir en déséquilibre, tiraillé à droite, à gauche, en avant, en arrière, comme cela m'était parfaitement égal aussi de sucer chaque fois une pierre différente ou toujours la même, fût-ce dans les siècles des siècles. Car elles avaient toutes le même goût exactement. Et si j'en avais ramassé seize, ce n'était pas pour m'en luster de telle ou telle façon, ou pour les sucer à tour de rôle, mais simplement pour en avoir une petite provision, pour ne pas en manquer. Mais en manquer [di pietre] au fond je m'en foutais aussi, quand je n'en aurais plus je n'en aurais plus, je ne m'en sentais pas plus mal, ou si peu. Et la solution à laquelle he finis par me rallier, ce fut de foutre toutes mes pierres en l'air, suf une, que je gardais tantôt dans une poche, tantôt dans une autre, et que naturellement je ne tardai pas à perdre, ou à jeter, ou à donner, ou à avaler. C'était une partie assez sauvage de la côte...» (*ibidem*, p. 122): è l'ironica conclusione del lungo episodio dei *pierres à sucer* di *Molloy* che per parecchie pagine tiene incollato il lettore all'evoluzione del problema proposto per poi mandarlo in malora e cambiare bruscamente argomento.

⁷⁸¹ «Da Licofrone a Raymond Roussel, passando per i Grand Rhétoriciens, la letteratura sperimentale intende uscire dalla semiclandestinità, affermare la sua legittimità, proclamare le sue ambizioni, darsi dei metodi, adattarsi insomma alla nostra civiltà scientifica. La sua vocazione è di partire in avanscoperta per tastare il terreno, tracciare nuove piste, accertarsi se una certa strada finisce in un vicolo cieco, se un'altra è in realtà soltanto vicinale, se un'altra ancora sbocca invece in una via regia che condurrà alle Terre promesse e agli Eldorado del linguaggio. I «Centomila miliardi di poesie» ci propongono uno di questi tentativi, inscrivibile in un capitolo più vasto che si potrebbe definire “letteratura combinatoria”» (F. LE LIONNAIS, *A proposito della letteratura sperimentale* [1973], in *La letteratura potenziale (Creazioni Ricreazioni Ri-creazioni)*, a cura di R. CAMPAGNOLI – Y. HERSANT, Clueb, Bologna 1985, p. 238). Curiosamente, fra gli esempi adottati da Le Lionnais di letteratura combinatoria compare anche il distico «proteico» di Georg-Philipp Harsdörffer, i cui elementi possono generare, attraverso le permutazioni, 3.628.800 distici differenti: quello stesso Harsdörffer cioè la cui opera, insieme a quella di Daniel Schwenter, ispirò il filosofo di Lipsia nei suoi studi su Lullo e la combinatoria (cfr. E.J. ATTON, *Leibniz* cit., p. 27).

⁷⁸² Cfr. C. BOLOGNA, *La contrainte e la poetica medievale*, in Raymond Queneau, *La scrittura e i suoi multipli*, a cura di C. DE CAROLIS – D. GAMBELLI, Bulzoni, Roma 2009, pp. 45-68 (qui a p. 51, corsivo mio). Ha chiarito E. SANGUINETI, *Biblioteca oplepiana* (Zanichelli, Bologna 2005) come «il passaggio dell'Oulipo e dell'Oplepo» risiedeva «nel senso che l'invenzione non è più nel testo, ma nella regola».

sulla teoria degli insiemi) e frequentava regolarmente Georg Kreisel (collaborando con il matematico austriaco e Jean-Luis Krivine per il libro *Éléments de logique mathématique, théorie des modèles*, Dunod, Paris 1967); nel 1963 lo scrittore francese pubblicò *Bords*, volume che raccoglieva, fra gli altri, studi sul gruppo Bourbaki e su Hilbert⁷⁸³; inoltre, nell'aprile del 1968, fu presentato un lavoro di Queneau sulle successioni s-additive all'Académie des Sciences di Parigi che venne pubblicato pochi anni dopo⁷⁸⁴. Se è vero, come ha di recente sostenuto Frasca⁷⁸⁵, che anche Beckett, i cui interessi matematici sono d'altronde ben documentati, ha raggiunto (direttamente o indirettamente) il gruppo Bourbaki, le convergenze fra i due autori (al netto di certe più o meno reciproche antipatie) meriterebbero un approfondimento⁷⁸⁶.

Al netto di certe di certe convergenze che avrebbero potuto legare singolarmente i percorsi poetici di Beckett e Queneau, il rapporto fra i due non fu però propriamente felice. Beckett conosceva Queneau dai tempi di *Volontés* (dicembre 1937-39): in quegli anni quest'ultimo condirigea la rivista con Georges Pelorson, un vecchio amico di Beckett, ma questi «ben presto non si trovò più d'accordo con la direzione che il lavoro di Georges stava prendendo negli editoriali per la rivista “Volontés” [...] in quel periodo, secondo Noël Arnaud, uno dei temi principali di Pelorson era la decadenza dell'Europa e l'ossessione per la volontà di potenza, una “volonté de grandeur”. Beckett non si sarebbe mai sentito a suo agio con una tale aspirazione»⁷⁸⁷. In una lettera del 3 aprile 1938 a Thomas McGreevy Beckett gli comunica di aver dato una copia di *Murphy* a Queneau per un'eventuale pubblicazione francese da parte della Gallimard (di cui lo scrittore francese era appena diventato lettore ufficiale): l'esito fu negativo⁷⁸⁸. L'ennesimo rifiuto editoriale fu probabilmente mal digerito da Beckett, il quale se ne sarebbe ricordato negli anni a venire (si aggiunga che Queneau era nella giuria che, nel 1951, non premiò *Malone meurt*, optando invece per *Le rivage des Syrtes* di Julien Gracq – che per giunta rifiutò il premio)⁷⁸⁹: come quando, in una lettera a Georges Duthuit del 1952, ricordò sprezzantemente, e quasi *en passant*, un «Moustiques de Faulkner, avec une préface de Queneau à faire dégoûter une autruche»⁷⁹⁰. Un anticipo di questo giudizio bilioso si ritrova

⁷⁸³ R. QUENEAU, *Bords*, Hermann, Paris 1963.

⁷⁸⁴ ID., *Sur les suites s-additives*, in «Journal of Combinatory Theory», 12 (1972), pp. 31-71.

⁷⁸⁵ Sul gruppo Bourbaki e la loro diffusione del pensiero di Cantor cfr. G. FRASCA, *Lo Spopolatoio* cit. (specie le pp. 135-ssg). Si noti per inciso come l'epitaffio posto sulla lapide di Hilbert a Göttingen (morì nel 1943) riporti la celebre frase già pronunciata alla radio dal matematico tedesco nel 1930, *Wir müssen wissen, wir werden wissen* (Dobbiamo sapere, sapremo, o detto altrimenti: *Nous devons savoir, nous saurons; We must know, we will know*), espressione curiosamente simile al finale “a rilancio” de *L'Innommable*: «il faut continuer, je vais continuer» o «you must go on, I can't go on, I'll go on» – finale certo già esemplato dalla conclusione dell'*Ulysses*, dove allo *yes* di Molly Bloom, «and yes I said yes I will Yess», che nelle ultime pagine ritma addensandosi in un crescendo l'addormentarsi della protagonista nel suo *stream of consciousness* si sostituisce, nella versione inglese (dacché presumibilmente Beckett, alle prime prove con il francese, aveva ancora in mente la lingua materna) il ritmema minimo, anch'esso ricorrente nella conclusione dell'*Innommable*, che diverrà poi la cellula fondamentale della produzione più tarda e soprattutto dell'intraducibile *Worstward Ho*: *on*.

⁷⁸⁶ Della frequentazione di Queneau del gruppo Bourbaki ne parla lui stesso nei suoi diari: R. QUENEAU, *Journaux 1914-1965*, édité par A.I. Queneau, Gallimard, Paris 1996, dai quali si scopre come Queneau avesse letto libri curiosamente convergenti con gli interessi coevi di Beckett quali la *Teoria dei numeri transfiniti* di Cantor, la *Teoria della relatività* di Einstein e *La science et l'hypothèse* di Poincaré.

⁷⁸⁷ Cfr. J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 340 (che cita N. ARNAUD, *Etranges Volontés*, in «Temps mêlés / Documents Queneau», n. 150, 33-36 (luglio 1987), pp. 297-315).

⁷⁸⁸ «I sent a copy to Raymond Queneau, who has just been appointed reader to Gallimard & whom I met in the *Volontés* galère» (*The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., pp. 613-7, qui a p. 613); «SB's news of Gallimard's rejection of *Murphy* had been received indirectly: a letter from Routledge to George Reavey on 9 May 1938 indicated that Gallimard had sent a letter to SB c/o Routledge in London, which was received on 9 May, opened by mistake, and then sent on to George Reavey (UoR, Routledge 1733). The Gallimard rejection letter has not been found, and it is not known if SB actually saw it» (*ibidem*, n. 7 p. 628, lettera del 26 maggio 1938 a Thomas McGreevy, pp. 624-8). «Queneau – pas la peine, il est contre», ripeteva ancora, più infastidito che scoraggiato, Beckett a George Duthuit, che si stava spendendo per aiutarlo, in una lettera del 27 luglio 1948 (*The Letters of Samuel Beckett 1941-1956* cit., pp. 82-9, qui a p. 82).

⁷⁸⁹ Cfr. R.J. DAVIS, M.J. FRIEDMAN, J.R. BRYER, P.C. HOY, *Samuel Beckett: avres et critique franco-anglaise*, Calépins de bibliographie, Minard, Paris 1972.

⁷⁹⁰ Lettera del 3 gennaio 1952 in *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956* cit., pp. 309-13 (qui a p. 309).

nella lettera a Thomas McGreevy del 26 maggio 1938 nella quale Beckett comunicava all'amico che «Gallimard rejected *Murphy*», quando lo scrittore irlandese liquidava il «5th no. of *Volontés*» come «considerably more ignominious than any of the former ones»: numero dove comparivano, fra gli altri, gli articoli *De Jean Coste et l'expérience poétique* e *Paisan qui va-t-en ville* di Queneau⁷⁹¹. Il suo nome compare ancora nell'epistolario beckettiano: come quando Duthuit richiese a Beckett alcune traduzioni per il no. 5 di *Transition Forty-Nine*, fra le quali dall'autore degli *Exercices de style* («Queneau: Est-ce absolument nécessaire?»), sarà la risposta di Beckett)⁷⁹²; o ancora, in una lettera a Georges Belmont, ricordando l'«enthousiasme de Jean Rostand pour la Cosmogonie de Queneau» (ma senza rinunciare ad una breve rappresentazione di quest'ultimo, incontrato, insieme a Duthuit, «haletait littéralement et on voyait sa langue. Très gentil avec moi»)⁷⁹³; un ultimo accenno, stavolta più compassato, in una lettera del settembre 1951 ancora a Belmont, il quale aveva tentato d'intercedere per Beckett con Queneau: «Gentil de ta part d'avoir insisté auprès de Queneau pour qu'il lise mon livre. Mail il doit y être aussi peu apte que moi à lire les siens»⁷⁹⁴.

Insomma, l'abbandono della girandola di permutazioni wattiane e il ritorno, in *Molloy*, alla più tiepida combinatoria leibniziana, à la *Murphy* (passando cioè dai *twopence five biscuits* ai *pierres à sucer*, saltando a piè pari le permutazioni sadiane), come se l'esperienza “di guerra” di *Watt* non fosse servita a nulla, non deve far pensare ad un precoce esaurimento dell'arsenale linguistico-espressivo dell'autore (che anzi si scatenerà nella combinatoria vocale di *Comment c'est* o *Play*); potrebbe semmai spiegarsi con il passaggio dall'inglese al francese e l'avviamento della poetica “in levare” che caratterizzerà la cosiddetta “prima Trilogia”, o, meglio, tetralogia⁷⁹⁵: vale a dire proprio a riprova dell'utilità di quella quanto mai iniziatica esperienza bellica che deve aver ricalibrato le intenzioni di Beckett.

Che in seguito la rinuncia dello scrittore irlandese per una combinatoria che potesse anche lontanamente suscitare il sentore di quella che, nel frattempo, Queneau e l'Oulipo avevano collaudato (ignorando a bella posta il brevetto beckettiano) abbia potuto spingere l'autore irlandese ad una trasfigurazione dello strumento (trasfigurazione che – lo si vedrà *infra* – alterò non solo i connotati ma anche le intenzioni e le implicazioni di questa trovata) è d'altra parte plausibile. Il pensiero di un'eventuale

⁷⁹¹ Lettera del 26 maggio 1938, in *Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., pp. 624-8, la cit. a p. 627.

⁷⁹² Cfr. perlomeno le quattro lettere a George Duthuit del 17 gennaio, del martedì [?] marzo, del 1 marzo e del 2 marzo 1949 (*The Letters of Samuel Beckett 1941-1956* cit., pp. 114-34: la cit. è dalla lettera del 1 marzo, p. 120: sia detto fra parentesi: nessun testo di Queneau comparve nel numero di *Transition Forty-Nine*).

⁷⁹³ Lettera a Georges Belmont del 11 luglio 1951, *ibidem*, pp. 263-5, qui a p. 264. L'articolo di Rostand su Queneau è ricordato ancora nella lettera a Georges Duthuit del 26 luglio 1951, *ibidem*, pp. 268-72 (p. 269).

⁷⁹⁴ Lettera a Georges Belmon del 28 settembre 1951, *ibidem*, pp. 299-301. Un velato accenno polemico potrebbe riscontrarsi in una lettera a Robert Pinget del 28 settembre 1955 (*ibidem*, pp. 549-50) nella quale Beckett augura allo scrittore francese che la «Gallimard agrees to stop hounding you» (p. 549), alludendo alla condizione di transfugo di Pinget dalla Gallimard, casa editrice dove lavorava e pubblicava Queneau: dopo la pubblicazione, nel 1953, del romanzo *Le Renard et la boussole* per Gallimard, Queneau rifiutò il romanzo di Pinget *Forêt de Grance*, che fu pubblicato, nel 1956, con il titolo *Graal filibuste*, dall'*Editions de Minuit*, la stessa case editrice di Beckett (e che divenne, non senza le difficoltà da Beckett stesso ricordate in questa lettera, l'editore futuro di Pinget).

⁷⁹⁵ «Se è vero difatti che vi è un'aria di famiglia che lega *Molloy*, *Malone meurt* e *L'Innommable* (ma in realtà l'opera-a-tre era stata in un primo momento progettata come un dittico), è altrettanto vero che i romanzi in questione non disdegnerebbero la compagnia degli altri testi scritti da Beckett durante la sua famosa “frenesia di scrivere”, a partire dunque da *Fin* (novella ultimata nel maggio del '46), e con l'inclusione di *Mervier et Camier* a fare da trait d'union con *En attendant Godot* (la cui stesura [...] s'incunea esattamente fra la penultima e l'ultima anta del trittico). D'altra parte una più corretta collocazione critico-filologica, pur continuando a scorgere in *Molloy* e quanto ne consegue un unico getto creativo, non dovrebbe certo arrestarsi a *L'Innommable*, dal momento che i *Textes pour rien* (scritti a partire dal 1951) rappresentano ben più di una coda del precedente romanzo, di cui portano gli esiti alle estreme conseguenze [...]. La cosiddetta trilogia, dunque, o proprio non c'è» (come d'altronde lo stesso autore pensava non avendo mai ipotizzato una pubblicazione in unico volume – e come peraltro Minuit rispetta), «o si convertirebbe in realtà in una tetralogia, da aprire però a tutto ciò che segue» (G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 123, pp. 316-7); d'altronde «è innegabile: a partire per lo meno dalla svolta francese dell'immediato dopoguerra, l'opera beckettiana quale che sia il medium che di volta in volta incarna, non ha più soluzione di continuità» (p. 138).

omologazione (anche solo parziale) con il gruppo dell'Oulipo e il tanto vituperato Queneau che la critica del tempo avrebbe potuto sostenere poteva terrorizzare Beckett, se già questi, parecchi anni prima, si rifiutò di tradurre Sade per timore, oltre che di una valutazione erronea della sua opera (cosa alla quale era tra l'altro abituato), di un'identificazione del suo percorso artistico con opere autori o correnti estranei alla sua personalissima parabola poetica, identificazione che ne avrebbe dunque alterato inevitabilmente la ricezione; tanto più se l'affratellamento imposto da qualche frettoloso esegeta avesse riguardato un movimento *à la page* come quello di Queneau, facile ad attecchire, in quei tempi, su qualunque superficie, ed altrettanto difficile da scollare. Si consideri inoltre che, con *Molloy*, Beckett si preparava ad esordire con un romanzo in francese, e proprio la lingua dell'Oulipo accanto a procedimenti combinatori analoghi a quelli wattiani avrebbero facilitato oltremodo l'accostamento improprio. È un'ipotesi, questa, non suffragata da prove documentarie dirette⁷⁹⁶, che però non esaurisce certo il discorso.

Alcune considerazioni. Quella dei *cent mill milliards de poèmes* è una sfida al pensiero e al tempo del pensare, che va dall'individuazione del problema alla sua soluzione: monologante e sagittale, nonostante i 200.000.000 di anni di lettura ininterrotta calcolati per l'esecuzione dell'opera queneauiana⁷⁹⁷, il tempo del pensiero, come quello della tecnica, non lascia spazi aperti a *contra-tempi*: innestando una *contrainte* che regolamenti perimetrando, il confine della materia si fa dunque definito, e perciò esauribile. È possibile definire la differenza più macroscopica fra Beckett e Queneau ricorrendo a uno dei testi più affascinanti di Hans Blumenberg, quello (già citato) dedicato alla *pensosità* (*Nachdenklichkeit*)⁷⁹⁸. La formidabile riflessione svolta dal filosofo sulla categoria della temporalità più desueta e negletta, offerta in occasione del conferimento del premio "Sigmund Freud" nel 1980, ci sollecita a riconsiderare la nostra visione del *pensare*: «L'idea che abbiamo del pensare è che realizzi il collegamento più breve tra due punti, tra un problema e la sua soluzione, fra un bisogno e la sua soddisfazione, fra gli interessi e il consenso a essi»⁷⁹⁹. In nome d'un'utile da perseguire con il massimo della rapidità, la digressione viene falciata dal ritmo inarrestabile del *pensare* («la digressione esige gradi di libertà che non ci si può permettere nel discorso sui poteri del pensare. Le strategie del dialogo non consentono a nessuno di restare pensoso») ⁸⁰⁰, che arriva a concludere aggiungendovi l'*epimythion*, la 'morale della storia', quelle favole che, altrimenti, rimarrebbero aperte sul nulla più inquietante, sul vuoto della pensosità (che è a dire un'opera qualunque di Beckett – nelle quali però la *pensosità* suscitata è stata spesso tradotta, per un'insopportabile ansia da comprensione, in *assurdo*): «in quello [...] che la favola non dice, si concede a noi lo spazio possibile in cui restiamo pensosi»⁸⁰¹. Insomma, «dall'esitazione come momentanea perplessità, come pura utilizzazione di un rinvio, può nascere la condizione che ha un valore di vita diverso da quello dell'esame delle scelte»:

⁷⁹⁶ Mentre esistono, come si è visto, e sono assai eloquenti, le resistenze di Beckett a Queneau.

⁷⁹⁷ «Sfidando l'abolizione del caso con il lancio dei dadi di dieci sonetti dai versi intercambiabili e intercombinabili, *Cent mille milliards de poèmes* costruiva "une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité", e che nonostante la sterminata, impensabile misura del tempo occupato dalla combinatoria testuale, o forse proprio in grazia di questa smisuratezza, calcolata in circa 200.000.000 di anni di lettura ininterrotta, prometteva la liberazione dall'"ispirazione" romantica e surrealista che induce servitù all'inconscio, al non-io. La combinatoria controllata dalla *contrainte* si rovescia in libertà, l'incommensurabilità del senza-fine e dell'al-di-là-del-soggetto viene ribaltata in misura del minimo, del quotidiano, del corporeo» (C. BOLOGNA, *La contrainte e la poetica medievale* cit., p. 57; la citazione all'interno è da R. QUENEAU, *Mode d'emploi*, in ID., *Cent mille milliards de poèmes*, postfazione di F. Le Lionnais, Gallimard, Paris 1961, ora in ID. *Œuvres complètes*, 2 voll., a cura di C. Debon, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1989, I, p. 333).

⁷⁹⁸ H. BLUMENBERG, *Pensosità* cit.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 8. E ancora: «il pensare e il pensare sul pensare può forse conferire competenza tecnica; la pensosità non viene reclamata come possesso proprio da nessuna professione o disciplina» (*ivi*).

⁸⁰⁰ H. BLUMENBERG, *Pensosità* cit., p. 9.

⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 16: «Se ci si è lasciati andare alla pensosità cui la favola induce, la sua 'morale', come risultato da intendere, non è solo spesso estremamente deludente ma addirittura sconcertante e tormentosa nella sua incomprendibilità» (p. 13).

«nell'esitazione non si trova alcun *piacere della funzione*» (Queneau), «ma si sarebbe potuto trovare il piacere dell'indugiare nel *forzato rinvio dell'azione*» (Beckett)⁸⁰².

Inoltre, il dominio della nuova disciplina teorizzata dai fondatori dell'Oulipo riguardava ambiti diversi da quelli indagati dallo scrittore irlandese. La *littérature potentielle*, pur avendo inscritta costitutivamente nel proprio corredo cromosomico quella *contrainte* che ne garantisce il perimetro e la definizione (come in Sade – e dunque in Beckett), una «regolamentazione per così dire endogenetica»⁸⁰³ ha a che fare con ordini di grandezza (come i *cent mille milliards*) che se non sfiorano l'infinito raggiungono senz'altro l'irrealizzabile. Si trattava sostanzialmente di quello che Émile Borel formalizzò come il *teorema della scimmia instancabile*, vale a dire la possibilità, in un tempo infinito, che un meccanismo (nella fattispecie un primate stacanovista) produca un qualsiasi testo prefissato (anche un dramma shakespeariano): l'idea risale già ai *Gulliver's Travels* (scritto nel 1726, nel pieno dell'epoca di enciclopedie e combinatorie che si è vista *supra*), quando Swift, nel capitolo 5 della terza parte, *A voyage to Laputa, Balnibarbi, Glubbdubdrib, Luggnagg and Japan*, racconta d'un'ironica visita alla *grand Academy of Lagado* (satirica rappresentazione della Royal Society, visitata dallo stesso Swift nel 1710)⁸⁰⁴, ma venne smentita del tutto (e forse del tutto irrispettosamente) dalle scienze fredde del Novecento quando Richard Dawkins ne calcolò approssimativamente le possibilità effettive, che risultarono relativamente prossime all'irrealtà⁸⁰⁵. Sia detto qui per inciso: a campeggiare sulla copertina di *Murphy* sarebbero dovute esserci, nelle intenzioni naufragate dell'autore (che si scontrarono contro la fermezza dell'editore Routledge), proprio due scimmie, alle prese però non con una macchina da scrivere ma con un'altrettanto "in-finibile" partita a scacchi⁸⁰⁶. Ma soprattutto questa «letteratura combinatoria» lascia al lettore il compito di "agirla", di combinare i pezzi (come le quattordici strisce di carta che compongono i dieci dei centomila miliardi di sonetti proposti dallo scrittore francese: per tutti gli altri, ci pensi chi legge) in tutte le sue varianti possibili – varianti che, nell'ordine di grandezza proposto da Queneau, squadernano universi. Quest'apertura verso l'indefinibile e potenziale infinito non poteva certo sposarsi con l'attenta, concreta e costitutivamente definita visione poetica beckettiana.

Sarà dunque opportuno analizzare l'avvento della stagione radiofonica beckettiana, e il contesto nel quale si è formata, per osservare in che modo si è propiziata l'evoluzione che ha permesso il superamento della cosiddetta (da Deleuze) *lingua I*, la lingua della «combinatoria» (forse influenzata da Leibniz e in seguito inestricabilmente permeata della lezione sadiana), verso la *lingua II*, quella lingua «delle voci» che «procede [...] per flussi mescolabili»⁸⁰⁷ che si intrecciano, sovrapponendosi secondo logiche e variazioni che trovano un nuovo e inaspettato interlocutore.

⁸⁰² *Ibidem*, rispettivamente pp. 7 e 6 (corsivi miei). Pensosità che invece rimane intatta, se non moltiplicata dalla vertigine derivante dagli scoperchiamenti per *mise an abyme* degli ordini sempre più abissali d'infinito, in Borges.

⁸⁰³ C. BOLOGNA, *La contrainte e la poetica medievale* cit., p. 45.

⁸⁰⁴ Cfr. J. SWIFT, *Gulliver's Travels* [1726], edited by P. Dixon and J. Chalker, Penguin, London 1985, pp. 223-31, in part. pp. 227-sgg.

⁸⁰⁵ R. DAWKINS, *L'orologio cieco* [1986], trad. it. L. Sosio, Mondadori, Milano 2003, pp. 76-sgg.: nonostante le fantasie da realismo magico borgesiano della summenzionata biblioteca universale.

⁸⁰⁶ Anche Perec, d'altronde, con *La vie mode d'emploi* (1978), che Calvino definì entusiasticamente «l'ultimo vero avvenimento nella storia del romanzo» («per molti motivi: il disegno sterminato e insieme compiuto, la novità della resa letteraria, il compendio d'una tradizione narrativa e la summa enciclopedica di saperi che danno forma a un'immagine del mondo, il senso dell'oggi che è anche fatto di accumulazione del passato e di vertigine del vuoto, la compresenza continua d'ironia e angoscia, insomma il modo in cui il perseguimento d'un progetto strutturale e l'imponderabile della poesia diventano una sola cosa» (I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio* [1985]: *Molteplicità*, in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, 2 voll., Mondadori, Milano 1995, I, pp. 627-753, la lezione sulla *molteplicità* alle pp. 715-33, cit. p. 730-1), aveva tradotto in termini scacchistici l'atto stesso della narrazione: il passaggio da un capitolo all'altro coincide con lo spostamento da una stanza all'altra del grande palazzo di Parigi, regolato, come se ci si trovasse su d'una scacchiera di dieci case per lato, secondo la mossa del cavallo, attraverso un ordine che prevede il passaggio su tutte le case; ma i capitoli totali saranno novantanove, cento meno uno: «questo libro ultracompiuto lascia intenzionalmente un piccolo spiraglio all'incompletezza» (*ibidem*, p. 731).

⁸⁰⁷ G. DELEUZE, *L'esausto* cit., p. 18.

Capitolo 6

«The realm of technical transcendence»

6.1 *An ideal insomnia*

Sul comodino di Johann Sebastian Bach, alla sua morte (nel 1750), fu trovato un libro: la *Dissertatio de Arte Combinatoria* di Gottfried Wilhelm von Leibniz⁸⁰⁸. Il pensiero matematico leibniziano, dunque, la cui pervasività, si è visto, gli permise di raggiungere le estreme vette del Novecento, condizionò anche il grande organista di Lipsia, virtuoso del contrappunto per eccellenza, e la composizione delle sue fughe; «soltanto la musica tiene insieme i diversi piani dell'espressione: combina logiche, tiene uniti linguaggi differenti, quasi a intendere che la vera arte combinatoria non è da consegnare alla logica ma alla musica. Essa sola, non la combinazione del calcolo, ha la capacità di collegare piani diversi, più discorsi, più linguaggi; è quella che probabilmente rappresenta e realizza *keoinè*»⁸⁰⁹. E proprio Bach fu, fra l'altro, l'autore di un'opera che, similmente a quanto toccò in sorte alla sua copia della *Dissertatio* di Leibniz, fu espressamente pensata per pratiche per così dire notturne e "da camera". Pubblicata per la prima volta nel 1741 (appena un quarantennio prima delle *Cent Vingt Journées*) a Norimberga da Balthasar Schmid, l'*Aria con diverse variazioni per clavicembalo a due manuali* (*Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*) di Bach, meglio nota col nome di *Variazioni Goldberg* (BWV 988), era infatti destinata, secondo la leggenda raccontata dal primo biografo di Bach, Johann Nikolaus Forkel, alle mani del maestro di cappella del conte von Brühl, Johan Gottlieb Goldberg (già allievo del compositore tedesco), affinché questi riuscisse ad allietare le notti del proprio padrone suonando in una camera attigua alla sua, afflitto com'era a quel tempo il conte da una tormentosa insonnia. Stando al racconto di Forkel, il conte amò indicibilmente le *Variazioni* e le ascoltò di continuo; se però questi avesse avuto modo di restare sveglio ancora due secoli per seguire l'interpretazione del brano di un quanto mai singolare pianista d'oltreoceano, il conte von Brühl non avrebbe certamente più chiuso occhio: tutt'altro che sedative, le *Goldberg* "di" Glenn Gould, infatti, lo avrebbero tenuto alzato notte dopo notte facendogli seguire ipnotizzato l'esecuzione, senza lasciargli mai più riprendere sonno⁸¹⁰. Il pianista canadese, che rivoluzionò il modo di intendere e ascoltare Bach, andò a stanare l'ascoltatore per il quale, stando alla leggenda, erano esplicitamente pensate le *Variazioni*: ovverosia, per dirla con James Joyce, «that ideal reader suffering from an ideal insomnia»⁸¹¹.

⁸⁰⁸ Ricavo la notizia da M. SERRES, *Language & Space: From Oedipus to Zola*, in ID., *Hermes. Literature, Science, Philosophy*, edited by J.V. Harari and D.F. Bell, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1982, pp. 39-53 (p. 46). Sull'argomento si vedano anche J. BUTT, 'A mind unconscious that is calculating?'. *Bach and the rationalist philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza*, in *The Cambridge Companion to Bach*, edited by J. BUTT, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 60-71; H.G. GADAMER, *Bach e Weimar* [1946], trad. it. G. Bonola, in ID., *Interpretazioni di poeti. 1. W. Goethe, F. Hölderlin, H.v. Kleist, J.S. Bach*, a cura di G. Bonola e M. Bonola, Marietti, Genova 1990, pp. 45-53, pp. 51-2.

⁸⁰⁹ E. RESTA, *Diritto vivente* cit., p. 98.

⁸¹⁰ Lo stesso Gould, a proposito della leggenda sull'insonnia del conte, ironizzava: «If the treatment was a success, we are left with some doubt as to the authenticity of Master Goldberg's rendition of this incisive and piquant score» (G. GOULD, *The "Goldberg" Variations*, in *The Glenn Gould Reader*, edited and with an introduction by T. PAGE, Vintage-Random, New York 1984, pp. 22-8, p. 23).

⁸¹¹ J. JOYCE, *Finnegans Wake*, edited by R.-J. Henkes, E. Bindervoet and F. Fordham, Oxford University Press, Oxford 2012, 120.13-14. Lo stesso Gould, fra l'altro, «che di rado cominciava la giornata prima di metà pomeriggio» (K. HAFNER, *Glenn Gould e la ricerca del pianoforte perfetto* [2008], trad. it. A. Fiabane, F. Tassini e P. Schenone, Einaudi, Torino 2009, p. 137), era notoriamente un nottambulo impenitente: negli ultimi anni le sue sedute di registrazione si svolgevano, a partire dal gennaio del '71, nell'Eaton Auditorium di Toronto (cfr. K. BAZZANA, *Wondrous Strange. The Life and Art of Glenn Gould*, Oxford University Press, New York 2004, p. 406); al settimo piano del rinomato magazzino, lo sparuto gruppo che assisteva il pianista «cominciava a lavorare un po' dopo le otto di sera e continuava fino alle prime ore del mattino» (K. HAFNER, *Glenn Gould e la ricerca del pianoforte perfetto* cit., p. 138).

Forse non è azzardato sostenere che le *Variazioni Goldberg* di Bach, «an edifice of previously unequalled magnitude»⁸¹² abbiano raggiunto finalmente una piena e ulteriore «leggibilità» (nel senso di Walter Benjamin e Ortega y Gasset)⁸¹³ attraverso le esecuzioni di Gould: vale a dire quando questi, nel 1955, le incise per rivoluzionarne irrimediabilmente qualunque ascolto futuro, e inaugurando al contempo con quella fortunatissima *entrée* una carriera formidabile che si sarebbe sigillata, quasi venticinque anni dopo (*in my beginning is my end*, parrebbe leggersi fra le note)⁸¹⁴, nel 1982, quando, con puntualità quasi petrarchesca, l'eccentrico pianista canadese si presentò all'appuntamento con il proprio destino pochi giorni dopo il suo cinquantesimo compleanno, dopo aver licenziato, pochi mesi prima prima (in una delle rarissime occasioni della sua carriera in cui registrò per la seconda volta lo stesso brano)⁸¹⁵, la sua nuova e altrettanto innovativa, speculare eppure diversissima esecuzione delle *Goldberg* (passando dalla forsennata corsa dei 38'17" della prima incisione all'introspettiva e meditata concentrazione dei 51'14" della seconda), che fu commercializzata nel settembre del 1982⁸¹⁶.

La carriera di Gould, aperta e chiusa dal successo delle due versioni delle *Goldberg*, è ben inquadrata nell'ambito che si rivelò più congeniale al pianista canadese: non quello delle sale da concerti, ma quello degli studi di registrazioni; non nel rapporto immediato con il pubblico, ma in quello intimo e riservato con il microfono. Sebbene un seienne e inconsapevole «Master Geln Gold [sic]» andò precocemente in onda in un pomeriggio di domenica 4 dicembre 1938 (stava partecipando, allora, al Reliable Doll All-Star Reveu "Today's Children" in un teatrino locale) sulle frequenze della CFRB (Canada's First Rogers Batteryless), per poi riapparire, trasmesso dalla stessa emittente, il 10 marzo 1945, non ancora tredicenne, nel corso del concerto per i vincitori del Kiwanis Festival («and we may assume there were other childhood broadcasts on local radio»)⁸¹⁷, il vero e proprio debutto radiofonico di Glenn Gould, avvenuto con la Canadian Broadcasting Corporation, avvenne alla fine del 1950; in quella stessa occasione iniziò la più duratura storia d'amore del pianista canadese, il suo pluridecennale «love affair with the microphone»:

One Sunday morning in December 1950, I wandered into a living-room-sized radio studio, placed my services at the disposal of a single microphone belonging to the Canadian Broadcasting Corporation, and proceeded to broadcast "live" (tape was already a fact of life in the recording industry, but, in those days radio broadcasting still observed the first-note-to-last-and-damn-the-consequences syndrome of the concert hall) two sonatas: one by Mozart [K. 281], one by Hindemith [No. 3]. It was my first network broadcast, but it was not my first contact with the microphone; for several years I'd been indulging in experiments at home with primitive tape recorders [...].

⁸¹² G. GOULD, *The "Goldberg" Variation* cit., p. 23.

⁸¹³ W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, in ID., *Opere*, a cura di G. Agamben, vol. XI, Einaudi, Torino 1986, sezione N, *Teoria della conoscenza, teoria del progresso* (pp. 591-634), frammento N 3, 1, p. 599 e O. Y GASSET, *España invertebrada* [1922], in ID., *Scritti politici*, a cura di L. Pallicani e A. Cavicchia Scalamonti, UTET, Torino 1979, p. 517.

⁸¹⁴ «Ci sarebbe piaciuto che egli [Gould] avesse terminato la sua discografia come l'aveva cominciata, con le *Variazioni Goldberg*, per la bellezza del gesto e per le riflessioni possibili sulla curva di una vita. Dopo la seconda versione delle *Variazioni*, invece, incise ancora due *Sonate* di Beethoven (la dodicesima e la tredicesima), le *Ballate* opera 10 e le due *Rapsodie* opera 79 di Brahms, la *Sonata in si minore* e i *Cinque Pezzi* opera 3 di Richard Strauss» (M. SCHNEIDER, *Glenn Gould. Piano solo. Aria e trenta variazioni* [1989], trad. it. S. Toffetti, Einaudi, Torino 1991, p. 168; il libro, assai suggestivo e che regala talvolta letture penetranti, non è però totalmente affidabile, in parte per quanto ammesso dall'autore stesso, cfr. pp. 176-7, specie per quanto riguarda le notizie sulla storia entusiasmante dei suoi pianoforti, specialmente lo Steinway CD 318, che è stata raccontata ora ottimamente nel bellissimo libro di K. HAFNER, *Glenn Gould e la ricerca del pianoforte perfetto* cit.; si veda inoltre la biografia di K. BAZZANA, *Wondrous Strange* cit.).

⁸¹⁵ Oltre alle *Goldberg*, la Sonata no. 59 di Hayden, la Sonata per pianoforte op. 1 di Berg, la Sonata per pianoforte in do maggiore n. 10 K. 330 di Mozart e alcune suites e fughe di Bach.

⁸¹⁶ Una versione simile ma diversa delle *Goldberg*, registrata anch'essa fra l'aprile e il maggio del 1981, è stata filmata da Bruno Monsaingeon e trasmessa in televisione per la prima volta il 2 gennaio 1982. La registrazione dell'album venne invece messa in commercio dalla Cbs proprio nel giorno del suo cinquantesimo compleanno, sabato 25 settembre 1982; pochi giorni dopo Gould entrò in coma e morì il 4 ottobre.

⁸¹⁷ Traggo queste notizie da K. BAZZANA, *Wondrous Strange* cit., p. 122.

But the CBC occasion [...] was a memorable one: not simply because it enabled me to communicate without the immediate presence of a gallery of witnesses (though the fact that in most forms of broadcasting a microphone six feet away stands as surrogate for an audience has always been, for me, prominent among the attractions of the medium) but rather because later the same day I was presented with a soft-cut “acetate”, a disc which dimly reproduced the felicities of the broadcast in question and which, even today, a quarter-century after the fact, I still take down from the shelf on occasion in order to celebrate *that moment in my life when I first caught a vague impression of the direction it would take, when I realised that the collected wisdom of my peers and elders to the effect that technology represented a compromising, dehumanizing intrusion into art was nonsense, when my love affair with the microphone began.*⁸¹⁸

6.2 Contrapuntal radio

Nonostante Gould «made an astonishing number and range of recordings in the first decade after 1964»⁸¹⁹ (il 10 aprile di quell'anno, al Wilshire Ebell Theater di Los Angeles, il pianista canadese diede il suo ultimo concerto dal vivo), «la [sua] maggiore occupazione artistica»⁸²⁰ per il decennio che va fra il 1967 e il 1977, secondo quanto sostenuto da Geoffrey Payzant, è stata la radio. Quella che infatti Peter Ostwald definisce la «burning ambition» di Gould era il desiderio di «create a new art form – something related to but not quite the same as musical composition, in fact, a way of fusing musical structure with literary expression»⁸²¹. Fu così che Gould realizzò la cosiddetta *Solitude Trilogy*, comprendente *The Idea of North* (1967), *The Latecomers* (1969) e *The Quiet Land* (1977): tre opere radiofoniche accomunate dal filo rosso tematico dell'isolamento nel freddo nord del Canada. Questi tre programmi non esauriscono certo la produzione radiofonica gouldiana – nella quale si annoverano, fra gli altri, lavori più specificatamente legati alla musica quali *Arnold Schönberg: The Man Who Changed Music* (1962); *Dialogues on the Prospect of Recording* (1965); *Glenn Gould on the Moog Synthesizer* (1968); *Stokowski: A Portrait for Radio* (1971); *Casals: A Portrait for Radio* (1974); *Richard Strauss: The Bourgeois Hero* (1979) –, eppure i lavori della *Trilogy* si contraddistinguono nitidamente dagli altri documentari per la loro “natura” di rivoluzionarie sperimentazioni radiofoniche pensate in uno stile che lo stesso pianista definiva «contrapuntal radio»⁸²². «In questi lavori egli spinge all'estremo ogni affermazione che ha fatto sull'arte e la tecnologia, e ogni mezzo che ha sperimentato con le sue incisioni pianistiche»⁸²³. L'innovazione destabilizzante di queste opere è la combinazione delle differenti voci registrate che vengono mixate fra loro in un flusso vocale nel quale risuona un'inedita forma di musicalità. In *The Idea of North* (1967) sono fuse e mescolate fra loro le voci di cinque persone diverse («Our five guests were, of course, interviewed separately. They did not at any time during the making of “North” have occasion to meet, and whichever dramalike juxtapositions came about were achieved through some careful after-the-fact work with the razor blade on tape and not through any direct confrontation among our characters»)⁸²⁴; in *The Latecomers* (1969) Gould impasta addirittura tredici differenti voci di altrettanti personaggi, in una melodia quasi scandita dal passo del verso poetico («The Newfoundlander is first of all a poet. Spirits of Celtic bards linger on among these people; a sense of cadence, of rhythmic poise, makes their speech a tape editor's delight. Even when caught out with little to say [...] they say it in elegant metrics. But mingling with the urge to turn all observation into verse, a blunt, sagalike dispatch of detail gives point and purpose to their story. Perhaps the fact of life against the elements [...] disciplines their stanzas, gives an underpinning of reality to their ever-ready

⁸¹⁸ G. GOULD, *Music and Technology* [1974], in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 353-7, pp. 353-4 (corsivo mio).

⁸¹⁹ K. BAZZANA, *Wondrous Strange* cit., p. 241; una lista degli album licenziati da Gould in questo decennio si trova alle pp. 241-4.

⁸²⁰ G. PAYZANT, *Glenn Gould. La musica, l'uomo* [1984], trad. it. A. Carosini, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, p. 193.

⁸²¹ P. OSTWALD, *Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius*, Norton, New York 1997, p. 230.

⁸²² G. GOULD, “*The Idea of North*”: *An Introduction* [1967], in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 391-4, p. 393.

⁸²³ G. PAYZANT, *Glenn Gould* cit., p. 193.

⁸²⁴ G. GOULD, “*The Idea of North*”: *An Introduction* cit., p. 393.

impulse to fantasize»⁸²⁵; e in *The Quiet in the Land* (1977), oltre alle nove voci principali rimestate fra loro, si possono ascoltare anche quelle dei membri del Mennonite Children's Choir, dei partecipanti della congregazione della Kitchener-Waterloo United Mennonite Church e la voce di Janis Joplin. Sebbene Gould «per almeno i cinque anni precedenti [al 1967] aveva fatto trasmissioni radiofoniche che consistevano in frammenti di interviste con “voci sovrapposte” a frammenti della musica di cui stavano parlando» (per cui «in queste [trasmissioni] ci sono molti passaggi in cui la voce è più “a fianco” della musica che “sovrapposta ad essa»⁸²⁶, e precisamente sin dal documentario su Schönberg del '62, dove, come ha mostrato Robert Hurwitz, sono presenti tratti della “maniera” contrappuntistica che caratterizzerà più marcatamente – ovvero sistematicamente, assecondando un impianto epistemico-metodologico – i programmi della *Solitude Trilogy* («There is a great deal of counterpoint in the Schoenberg documentary: at one point, for example, Krenek and Cage speak simultaneously while a Gregorian chant and the music of Guillaume Dufay, Guillaume de Machaut and Karlheinz Stockhausen are all mixed together (and clearly heard) in the background»⁸²⁷, è di fatto a partire dal 1967, con *The Idea of North*, «il primo radiodramma gouldiano completo»⁸²⁸, che il pianista di Toronto ideò attuandola formalmente la sua tecnica innovativa della *contrapuntal radio* – e (stando alle sue dichiarazioni) senza averla pianificata in anticipo. Come rivelò infatti a John Jessop durante un'intervista del 1971, «[...] I had no idea what techniques were going to be involved when I started out»:

As a matter of fact, the early outlines of “North”, to equate them in no other way, were intriguing in the way that Beethoven's sketchbooks are intriguing – rather naive and only distantly related to the eventual outcome. At one point, since I was dealing with five characters, I even envisioned five nightly episodes for the program [...]. I really thought in terms of five stories – one for each of our principal characters – with the other four members of the cast nodding in, providing supplemental ideas and counterthemes that related to what the chief character happened to be saying. So I foresaw a certain degree of counterpoint, if not character development, I suppose, but at the same time my mind was still geared toward linear separation – in this case, a separation of almost soap-opera-ish discontinuity; I still didn't see it as an integral structure».⁸²⁹

E ancora:

And that remained true until something like six weeks prior to broadcast time, which is pretty frightening when you come to think of it. *Five* weeks prior to broadcast time, I suddenly decided that that wasn't at all what I wanted to do – that, obviously, it had to be an integrated unit of some kind in which the texture, the tapestry, of the words themselves would differentiate the characters and create dramalike conjunctions within the documentary. These, of course, would have to be achieved through some rather prodigious editing, and I spent something like two to three weeks occupied with fine editing, still all the while being unsure as to the eventual form that the piece was going to take.

The next step [...], really was to think in terms of the form. And at this point one crucial event transpired. I had laid out the program in terms of material that was appropriate to a certain number of scenes. Well, it turned out that if we really wanted all of those scenes to be heard, we were going to need about one hour and twenty-five minutes of airtime. We had, of course, one hour at our disposal. So I thought, “Well, obviously one scene has got to go.” We had a scene on the Eskimo – couldn't lose that; we had a scene on isolation and its effects – that had to stay, obviously; we had our closing soliloquy, we had our opening trio and other indispensables – and I couldn't part with any of them. We had a scene on the media which somehow had seemed terribly relevant when I got going on it –

⁸²⁵ ID., “*The Latecomers*”: *An Introduction*, in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 394-5, p. 394.

⁸²⁶ G. PAYZANT, *Glenn Gould* cit., p. 202.

⁸²⁷ R. HURWITZ, *Towards a Contrapuntal Radio*, in *Glenn Gould: By Himself and His Friends*, edited by J. MCGREEVY, Doubleday, Toronto 1983, pp. 253-63, a p. 258; citato da D. WEAGEL, *Words and Music. Camus, Beckett, Cage, Gould*, Peter Lang, New York 2010, n. 7 p. 143.

⁸²⁸ G. PAYZANT, *Glenn Gould* cit., p. 202.

⁸²⁹ *Radio as Music: Glenn Gould in Conversation with John Jessop* [1971], in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 374-88, a p. 375.

the media in relation to northern experience, in relation to sensory deprivation – but it now seemed that that was the one scene that was not wholly communicative and which could be cut. That brought the time down to about one hour, twelve minutes – at least fourteen minutes too long, allowing for Harry Mannis’s closing credits – and I thought to myself, “Look, we really could hear some of these people speaking simultaneously – there is no particular reason why not.”⁸³⁰

Insomma, «about a month ahead of time», dichiarò Gould al suo intervistatore, «I decided that what I really wanted to do was to create a structure in which one could feel free to have different approaches and responses to the same problems emerge simultaneously, and I began to sketch out the scenes with that object in mind»⁸³¹. L’esito, nel caso de *The Idea of North*, sarà quello di un vociare che sciamia ininterrotto come in una carrozza ristorante («the resultant distractions making the listener’s role not unlike that of a dining-car steward intent upon giving equal service to all») ⁸³² o, come in *The Latecomers* (nelle due scene in cui l’intero cast presenzia, prologo e epilogo), l’unanime accordo di voci potrà sembrare semmai «a kind of Greek chorus»⁸³³. «Non è facile descrivere i radiodocumentari contrappuntistici di Gould. Secondo Robert Hurwitz del *New York Times*, ascoltarne uno è “paragonabile a star seduto sulla I[n]terborough R[apid] T[ransit Company] nelle ore di punta, leggendo un giornale, captando frammenti di due o tre conversazioni mentre una radiolina portatile suona a tutto volume sullo sfondo, e la vettura sferraglia veloce»⁸³⁴.

6.3 *Creatively dishonest*

Le voci dei personaggi registrati non furono però solo tagliate e mixate; l’intenzione di Gould era quella di creare un tappeto sonoro quanto più omogeneo cosicché, senza limitarsi a una mera sovrapposizione per mantenere la percezione di un inesauribile flusso sonoro («I’ve always felt the necessity of a continuum of some kind in everything that I’ve done in radio») ⁸³⁵, il pianista operò in sede di montaggio accostando minuziosamente lembi di discorsi diversi secondo principi di corrispondenza tematico-lessicale, al fine di suscitare l’impressione di una sorta di conversazione unitaria collettiva e *in progress* (quando in realtà i personaggi furono registrati sempre individualmente), intessuta di repliche e, insomma, armoniosamente concorde. Gould cioè, soprannominato appropriatamente il «recomposer» ⁸³⁶, quando poteva, fondeva i differenti discorsi nel momento in cui una parola – o una variante quanto più possibile omofona – ricorreva in due brani slegati fra loro, realizzando in questo modo una struttura imbricata e organica (secondo un sistema che ricorderebbe curiosamente la pratica provenzale della *coblas capfinidas*).

[...] the opening segment of “North” has a kind of trio sonata texture, but it really is an exercise in texture and not a conscious effort to regenerate a musical form. Three people speak more or less simultaneously. A girl enters first and speaks very quietly – we get logged for low-level start every time she’s on the air – and after a time she says, “And the further north we went, the more monotonous it became.” By this time we have become aware of a gentleman who has started to speak and who upon the word “further” says “farther” – “farther and farther north” is the context.

⁸³⁰ G. GOULD, *Radio as Music* cit., pp. 375-6.

⁸³¹ *Ibidem*, p. 376.

⁸³² ID., “*The Idea of North*” cit., p. 393.

⁸³³ Cfr. G. GOULD, *Radio as Music* cit., p. 383-5. Si ricordi che, a differenza de *The Idea of North*, *The Latecomers* è registrato in stereo.

⁸³⁴ R. HURWITZ, *The Glenn Gould Contrapuntal Radio Show*, in «*New York Times*», 5 gennaio 1975; citato da G. PAYZANT, *Glenn Gould* cit., p. 194.

⁸³⁵ G. GOULD, *Radio as Music* cit., p. 382.

⁸³⁶ Secondo la definizione di Jacques Hétu riportata da K. BAZZANA, *Wondrous Strange* cit., p. 252.

At that moment, his voice takes precedence over hers in terms of dynamic emphasis. Shortly after, he uses the words “thirty days”, and by this point we have become aware of a third voice which immediately after “thirty days” says “eleven years” – and another crossover point has been effected.

The scene is built so that it has a kind of – I don’t know if you have ever looked at the tone rows of Anton Webern as distinguished from those of Arnold Schoenberg, but it has a kind of Webern-like continuity-in-crossover in that motives which are similar but not identical are used for the exchange of instrumental ideas. So in that sense, textually, it was very musical; I think its form was free from the restrictions of form, which is a good way to be, you know, and the way in which one would like to be in all things, eventually.⁸³⁷

Altrove, Gould ribadì il concetto: «Esaminando una qualsiasi delle scene davvero contrappuntistiche nei miei pezzi radiofonici, si scoprirà che ogni linea si confronta con la linea opposta, e la contraddice o la rafforza, ma usa, in ogni caso, la stessa terminologia di base – un insieme di numeri, termini simili o identici, o quel che sia»⁸³⁸. Lo stesso principio venne usato altrimenti per creare legami, veri e propri ponti semantici ad unica campata, fra i differenti personaggi dell’opera: «the words are chosen in such a way that words of his [the narrator] very often [...] clash with words of their [the other characters]. “Civilization”, for instance, is exchanged between the narrator (“We invade Mars and we destroy the martian civilization and we create our own pretty shoddy substitute for civilization in its place”) and an elderly gentleman who is given the role of his grandfather (“Now, no reflection on civilization as it is, but I think we had a real civilization before they came in”)⁸³⁹.

L’uso spregiudicato e innovativo dello strumento creativo a sua disposizione, sondato e saggiato in ogni suo aspetto, contraddistinse il lavoro del pianista canadese tanto con i mezzi di registrazione quanto con il pianoforte, rendendolo capace delle più azzardate «sonic perversion[s]»⁸⁴⁰. Non si dimentichi inoltre che Gould, artista di quella «electronic age» nella quale si vive «the possibility that the composer will become involved in some portion of each procedure through which his intention is made explicit in sound»⁸⁴¹, aveva a lungo meditato la lezione di Arnold Schömborg, nella quale ritrovava un equivalente musicale del metodo joyciano del monologo interiore: «Arnold Schoenberg, lawgiver or revolutionary, conservative or radical, depending upon your point of view, an artist who did write with considerable care and flair for the instrument but whose five solo works were primarily conceived as tryouts for new formal concepts with which he, or his disciples, would shortly be involved on a larger, usually more symphonic, scale. Thus, the first and last of the Three Pieces, Op. 11, introduced that stream-of-consciousness technique (antitechnique?) which found its mark in the most Joycean of music dramas, *Erwartung*, Op. 17»⁸⁴². E non era stato d’altra parte il massimo teorico della comunicazione e massmediologo del tempo, il suo vicino di casa e amico Marshall McLuhan, a sostenere che ogni fonte sonora è, di fatto, musica («All sound sources, Mr. McLuhan has assured us, are music at heart») ⁸⁴³?

Gould, d’altra parte, l’aveva pur detto: «I had learned the first lesson of technology; I had learned to be creatively dishonest»⁸⁴⁴.

6.4 *The realm of technical transcendence*

⁸³⁷ G. GOULD, *Radio as Music* cit., pp. 379-80.

⁸³⁸ Estratto dal filmato della CBC *Radio as Music* (1975), citato da G. PAYZANT, *Glenn Gould* cit., p. 200.

⁸³⁹ G. GOULD, *Radio as Music* cit., pp. 384-5.

⁸⁴⁰ ID., *Music and Technology* cit., p. 354.

⁸⁴¹ ID., *The Prospects of Recording* cit., p. 346.

⁸⁴² ID., *Korngold and the Crisis of the Piano Sonata*, in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 200-3, p. 202.

⁸⁴³ ID., *Should We Dig Up the Rare Romantics? No, They’re Only a Fad*, in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 72-6, p. 74. Ancora tutta da scrivere la storia del rapporto Gould-McLuhan-Joyce, che – è lecito pensare – si prospetta una molto promettente.

⁸⁴⁴ ID., *Music and Technology* cit., p. 354.

In un dialogo con Arthur Rubinstein, il pianista di Toronto sostenne nuovamente (e con la consueta dose di provocazione) le ragioni dell'«editing»: «I believe in editing. I agree that it's helpful to make one full take per movement, but I see no particular reason why one couldn't do something in one hundred and sixty-two different segments and never, in fact, do it straight through. I don't work that way myself, but I see no reason why one couldn't»⁸⁴⁵ – e d'altronde, come aveva già avuto modo di ribadire nei suoi *Prospects of Recording* del 1966, «one cannot ever splice style – one can only splice segments which relate to a conviction about style»⁸⁴⁶. Ciò che interessava al pianista canadese, al punto da spingerlo a prendere continuamente le difese dei programmi di montaggio, era la possibilità di raggiungere l'ideale musicale. L'esecuzione perfetta non poteva, agli occhi di Gould, verificarsi in una sala da concerto gremita di chiassosi spettatori, ma poteva essere realizzata nel chiuso di uno studio di registrazione, con il controllo assoluto di ogni mezzo utile (pianoforte, microfoni, strumentazione, collaboratori) per la creazione di quella che sarebbe diventata arte. L'intrusione della tecnica in questo progetto non danneggiava in alcun modo l'esito finale. John Roberts ha spiegato che «it needs to be understood that Glenn's concept of communications in radio, television, recordings and the written world were concerned with an extraordinary vision of the future. Glenn was well aware that through the onrush of technological progress, the world was passing through the greatest cultural change ever experienced by humankind, and he wanted to be sure that music would have a place in whatever future materialized. Undoubtedly he was certain that the future would be very different to the present and past. He saw music as a composite art, something that stretched from the composer to the performer to a recording or radio and television director as well as to technicians and on to the audience»⁸⁴⁷. «Certainly Glenn [...] realized that documentaries are made not just for the public of the moment, but for the publics of the future too»⁸⁴⁸: o per il popolo che manca di Deleuze (e Paul Klee).

Ma «il segno distintivo delle interpretazioni di Gould non è tanto di ordine tecnico – anche se la sua vera firma è una straordinaria sicurezza nella velocità – né di ordine concettuale, anche se pochi altri pianisti hanno meditato così a fondo i loro modi di fare e di dire. Ma è invece, mi si consenta di dire, di tipo spirituale [...]. Nel pianoforte di Gould c'è, talvolta, qualcosa di liturgico, e non soltanto in Bach»⁸⁴⁹. Con quella che sembra una logica apparentemente inoppugnabile (nonostante le critiche che regolarmente piovevano sulle sue originalissime interpretazioni), Gould avanza nell'evoluzione del brano

⁸⁴⁵ ID., *Rubinstein* [1971], in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 283-90, p. 287. «I think that the ideal way to go about making a performance or a work of art – and I don't think that they should be different, really – is to assume that when you begin, you don't know as you proceed. As you get two thirds of the way through the session, you are two thirds of the way along toward a conception. I very rarely know, when I come to the studio, exactly how I am going to do something. I mean, I'll try it in fifteen different ways, and eight of them may work reasonably well, and there may be a possibility that two or three will sound really convincing. But I don't know at the time of the session what result is finally going to accrue. And it does depend upon listening to a playback and saying, "That doesn't work; it isn't going to go that way; I'll have to change that completely". It makes the performer very like the composer, really, because it gives him editorial afterthought, it gives him that power» (*ivi*, corsivo mio).

⁸⁴⁶ G. GOULD, *The Prospects of Recording* [1966], in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 331-53, p. 338. In quest'occasione Gould racconta delle difficoltà incontrate nella realizzazione della fuga conclusiva del primo libro del *Clavicembalo ben temperato* (fuga in La minore); delle otto differenti esecuzioni registrate, «two of these at the time were regarded, according to the producer's notes, as satisfactory. Both of them, number 6 and number 8, were complete takes requiring no inserted splice [...]. Some weeks later, however, when the results of this session were surveyed in an editing cubicle and when takes 6 and 8 were played several times in rapid alternation, it became apparent that both had a defect of which we had been quite unaware in the studio: both were monotonous [...]. Upon most sober reflection, it was agreed that neither the Teutonic severity of take 6 nor the unwarranted jubilation of take 8 could be permitted to represent or best thoughts on this fugue. At this point some noted that, despite the vast differences in character between the two takes, they were performed at an almost identical tempo [...], and it was decided to turn into this to advantage by creating one performance to consist alternately of takes 6 and 8» (*ivi*).

⁸⁴⁷ Intervento di John Roberts nell'ambito del panel discussion *Gould, the Communicator*, tenutosi il 25 maggio 1988 alla National Library of Canada citato da D. WEAGEL, *Words and Music* cit., n. 6. p. 128.

⁸⁴⁸ *Ivi*.

⁸⁴⁹ M. SCHNEIDER, *Glenn Gould* cit., p. 153.

come assecondando il naturale svolgimento di un sillogismo, in un'esecuzione altrimenti irriducibile e matematicamente inalterabile, quasi a dimostrazione di una musica interiore che gli *detta dentro*. Ne sono dimostrazione esemplare tante delle sue incisioni più personali, dai compositori classici come Brahms (gli *Intermezzi*, e su tutti il n. 6 in mi bemolle minore, o, fra le *Ballate* op. 10, la n. 1 in re minore) a Beethoven (con il terzo movimento della *Tempesta*, sonata n. 17 in re minore, o la *Pastorale*, sinfonia n. 6, nella trascrizione per pianoforte di Liszt) ai dodecafonici (Webern e Schönberg) fino ai meno celebrati (Bird e Gibbons). E ne offre un esempio illuminante la sua interpretazione della *Sonata in la maggiore* di Mozart (K. 331), in particolare del primo, straordinario movimento, dove Gould «treats a conventional theme-and-variation cycle as a cumulative structure: the tempo increases with each variation, and as a consequence the theme (marked *Andante grazioso*) is set out in slow motion, while the penultimate variation (marked *Adagio*) is played quickly»⁸⁵⁰. L'apparente distacco (o la deliberata noncuranza) per le indicazioni di Mozart sono spiegate dal pianista (che pure ammette che la sua «realization of the first movement is somewhat idiosyncratic») come l'esito più evidente di una logica interna al brano di cui lui ha unicamente eseguito le dinamiche.

Well, the idea behind that performance was that, since the first movement is a nocturne-cum-minuet rather than a slow movement, and since the package is rounded off by that curious bit of seragliolike exotica, one is dealing with an unusual structure, and virtually all of the sonata-allegro conventions can be set aside [...]. The idea was that each successive variation would contribute to the restoration of that continuity and, in the absorption of that task, would be less visible as an ornamental, decorative element [...]. I thought that the nocturne-minuet would supply all the relaxation necessary. I can't say that I'm entirely convinced about the tempo choice for the Alla turca. At the time, it seemed important to establish a solid, maybe even stolid, tempo, partly to balance the tempo curve of the first movement – and, I admit frankly, partly because, to my knowledge, anyway, nobody had played it like that before, at least not on records.⁸⁵¹

Ma naturalmente l'autore con il quale Gould si è maggiormente confrontato, frequentando inesaurevolmente la sua opera nel corso degli anni per trovare fra le sue note una sintonia altrove mai sperimentata, è stato Bach. L'intesa nata fra l'organista di Lipsia e il pianista canadese nasce dall'accordo fra l'esigenza ossessiva di controllo di quest'ultimo e la matematicità strutturale delle composizioni bachiane e trova pieno compimento nelle volute contrappuntistiche che ne caratterizzano notoriamente l'essenza («Counterpoint», spiegava Edward Said parlando giustappunto di Gould, «is the total ordering of sound, the complete management of time, the minute subdivision of musical space, and absolute absorption for the intellect»)⁸⁵².

In quell'«harmonic determinism»⁸⁵³ che anima governandole le superbe cattedrali del pensiero musicale bachiano, nelle cui partiture Gould ha individuato l'esistenza di «a fundamental coordinating intelligence which we labeled “ego”»⁸⁵⁴, e in particolar modo per le *Goldberg*, «one of the monuments of keyboard literature»⁸⁵⁵, il pianista canadese ritrova l'essenza pura e adamantina della musica di Bach, la cifra caratteristica della sua opera, che, in quella «union of music and metaphysics», disvela l'ingresso per «the realm of technical transcendence» (e si noti come, fra le tante, questa è una fra le più perfette definizioni

⁸⁵⁰ K. BAZZANA, *Wondrous Strange* cit., p. 249.

⁸⁵¹ G. GOULD, *On Mozart and Related Matters: Glenn Gould in Conversation with Bruno Monsiegeon*, in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 32-43, pp. 40-1.

⁸⁵² E.W. SAID, *The Music Itself: Glenn Gould's Contrapuntal Vision*, in *Glenn Gould Variations: By Himself and His Friends* cit., pp. 45-54, a p. 48.

⁸⁵³ G. GOULD, *Art of the Fugue* cit., p. 17.

⁸⁵⁴ ID., *The “Goldberg” Variations* cit., p. 28.

⁸⁵⁵ *Ibidem*, p. 22.

del mondo creato dall'organista di Lipsia)⁸⁵⁶. Ci si trova dunque nel «campo della trascendenza tecnica»: si tratta di una dimensione dominata da qualcosa di non dissimile dalla vertigine che consegue alla «esasperazione di un principio tecnico formale che si fonde con qualche cosa di fisico e di trascendente»⁸⁵⁷ che si ritrova, per esempio, nei componimenti di Petrarca⁸⁵⁸ o da quella «kind of metaphysical ecstasy» che Beckett, si è visto, ritrovava nelle *Cent Vingt Journées* sadiane, nelle quali «the composition is extraordinary, as rigorous as Dante's»⁸⁵⁹.

6.5 L'intreccio di voci: Beckett e Gould

L'originalità dei documentari radiofonici di Gould è paragonabile a pochissime opere coeve pensate per lo stesso mezzo: scritti con qualche anno di anticipo, i radiodrammi di Beckett presentano degli inaspettati punti di contatto con le opere del musicista canadese.

È possibile ricostruire una breve ma significativa storia delle convergenze fra Glenn Gould e Samuel Beckett utile a ricreare il *milieu* culturale respirato, fra gli anni Cinquanta e i Settanta, intorno alle sperimentazioni radiofoniche e a determinare la direzione di possibili, vicendevoli influssi⁸⁶⁰. La sincronia della loro fortuna planetaria, che nacque a partire dal 1953 con *Godot* per l'uno e dal 1955 con la prima versione delle *Goldberg* per l'altro, senza che la notorietà dei due conoscesse mai una battuta d'arresto (si ricordi peraltro l'attenzione rivolta al mondo musicale da parte di Beckett e quella per il mondo letterario-mediatico di Gould), è la cornice utile a inquadrare l'insieme, ricco di dettagli ben più dirimenti. Per quanto, ad oggi, non siano apparsi dati documentari diretti volti a sciogliere chiaramente la questione dei rapporti fra Gould e Beckett certificando un'effettiva relazione fra i due, è possibile però individuare numerosi elementi di grande interesse che occorre porre debitamente in luce e disporre in successione per mostrare come realmente fra il pianista canadese e l'autore irlandese ci fosse qualcosa di più della dimostrabile coscienza dei rispettivi operati; è altamente probabile invero che i due artisti, pur senza entrare mai in contatto diretto fra loro (stando perlomeno a quanto attestano i dati a oggi disponibili), trovandosi in un momento determinante della loro sperimentazione artistica specificatamente legata al

⁸⁵⁶ G. GOULD, *The "Goldberg" Variations* cit., p. 28 (corsivo mio). «I believe that the justification of art is the internal combustion it ignites in the hearts of men and not its shallow, externalized, public manifestations. The purpose of art is not the release of a momentary ejection of adrenaline but is, rather, the gradual, lifelong construction of a state of wonder and serenity. Through the ministrations of radio and phonograph, we are rapidly and quite properly learning to appreciate the elements of aesthetic narcissism – and I use that word in its best sense – and are awakening to the challenge that *each man contemplatively create his own divinity*» (ID., *Let's Ban Applause!*, in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 245-50, p. 246, corsivo mio).

⁸⁵⁷ Faccio mie le parole riferite a Zaznotto e Petrarca («la voce che parla parla a noi attraverso la sapienza dei secoli e dei millenni: è il brivido estetico che ci dà Petrarca») espresse da S. DAL BIANCO, *La religio di Zaznotto fra scienza e poesia*, in *Atti di Incontro Testo. Ciclo di incontri su e con scrittori italiani del Novecento e contemporanei. Siena, ottobre – novembre 2011*, a cura del comitato internazionale di Incontrotesto, Pacini, Pisa 2011, pp. 29-38, qui a p. 30.

⁸⁵⁸ E, si badi, il riferimento al poeta di Valchiusa non è peregrino: Petrarca, infatti, era molto ammirato da Sade, che ne parla nei suoi *Crimes de l'amour*, mentre lo zio del marchese, l'abate di Sade, fu l'autore di tre volumi anonimi di Memorie su Petrarca, oltre alle *Remarques sur les premiers poètes français et les troubadours*.

⁸⁵⁹ *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., p. 607.

⁸⁶⁰ L'unica monografia nota (ma, parrebbe, anche l'unico studio) che accosta criticamente Gould e Beckett è il già citato libro di D. WEAGEL, *Words and Music. Camus, Beckett, Cage, Gould*, Peter Lang, New York 2010, lavoro sfortunatamente di assai poca utilità, perché manchevole di un sicuro basamento teorico-metodologico volto a garantirne rilievo e solidità ermeneutica, la cui unica preoccupazione sembrerebbe d'altronde quella di rinvenire nei quattro artisti investigati una matrice modernista postmodernista o transmodernista, senza la premura di instaurare un'analisi comparativa (di fatto, Beckett e Gould non vengono mai paragonati, confrontati o anche solo accostati), e che svolge con sbrigativa superficialità le poche analisi limitandosi alla mera presentazione di dati ben noti (evitando al contempo di scovarne di meno scontati). Accosta il radiodramma beckettiano *Words and Music* alla pratica del *radio contrapuntal* di Gould in un accenno fugace e senza svilupparne le implicazioni S. BENSON, *Beckett, Feldman, Joe and Bob: Speaking of Music in Words and Music*, in *Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field*, edited by S.M. LODATO AND D.F. URROWS, Rodopi, Amsterdam 2005, pp. 165-180. Per Beckett si vedano perlomeno G. FRASCA, *Radioactivity*, in *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, a cura di ID., Pacini, Pisa 2007, pp. 105-58; A. IANNOTTA, *Lo sguardo sottratto. Samuel Beckett e i media*, Liguori, Napoli 2006, pp. 113-44 e L. ESPOSITO, *Scene sonore. I radiodrammi di Samuel Beckett*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005.

mezzo radiofonico (o in ogni caso all'impiego e al controllo delle voci), abbiano potuto meditare, in differenti momenti della loro carriera, sulle rispettive ricerche.

Kevin Bazzana, il biografo di Gould, annovera Beckett fra le «legions of admirers» del pianista canadese, in particolare fra i meritevoli «high-profile» (insieme a Brian Jones, Roland Barthes e i Rolling Stones)⁸⁶¹: questa notizia, non supportata da alcuna nota disambiguante utile a certificarne la fondatezza, ha trovato però un riscontro più recente nel ritrovamento, nella biblioteca dell'autore irlandese, del libro di Glenn Gould, *Le Dernier puritain*, del 1983⁸⁶² – circostanza significativa come poche, se non altro vista la già menzionata pratica in uso negli ultimi anni di vita di Beckett di donare i propri libri ad amici e parenti.

Si aggiungano qui due ulteriori indicazioni, provenienti da due dei testimoni oggi più attendibili riguardo agli interessi musicali dell'autore irlandese: suo nipote (figlio del fratello Frank) Edward Beckett, musicista e suonatore di flauto, e l'amica Anne Atik, moglie del pittore Avigdor Arikha e autrice di uno fra i più importanti libri di memorie dedicato all'autore di *En attendant Godot*. Recentemente Edward Beckett ha ricordato: «It is an enigma that, although he loved music, my uncle never had anything that could remotely be called hi-fi. 'Lo-fi' would be more accurately describe the audio equipment he owned during his lifetime: small transistor radios and portable cassette players for listening to the voice recordings that he was sent. Any LP discs that he was given were passed on to me, for, although he did not have one himself, he had bought me a record player! He did, however, listen music at friend's houses, and, as well as the old favorites, he became interested in the music of Berg, Dallapiccola and Webern»⁸⁶³. Per quanto non ricordi nel dettaglio, ultimamente lo stesso Edward Beckett ha chiarito che, fra i dischi ricevuti dallo zio, presenziasse perlomeno un'incisione di Gould; e Anne Atik, il cui libro di memorie è costellato dai ricordi delle serate all'ascolto, con Beckett, delle registrazioni di Schubert Beethoven e degli altri «favoriti», e che pure non nomina mai espressamente Gould, ha però confermato con decisione che Beckett amava moltissimo Gould, che ascoltava di frequente, anche nelle sue esecuzioni di Bach e delle *Goldberg*⁸⁶⁴. Si aggiunga che, nel repertorio di Gould, trovavano spazio compositori dodecafonici e musicisti d'avanguardia tanto cari a Beckett quali Berg Schöenberg e Webern⁸⁶⁵.

Se non è da escludere che la produzione più tarda di Beckett abbia potuto risentire delle innovative sperimentazioni radiofoniche gouldiane, come pure del suo originale stile pianistico (fra tutte le marche di riconoscimento, l'attenzione anomala allo «staccato» e la pulizia maniacale del suono), è ben più probabile il fatto che Gould sia stato influenzato dall'autore irlandese per l'elaborazione e la messa a punto dei suoi «contrapuntal radio».

⁸⁶¹ Cfr. K. BAZZANA, *Wondrous Strange* cit., p. 234.

⁸⁶² Cfr. D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Beckett's Library* cit., p. 271; si tratta dell'edizione G. GOULD, *Le Dernier puritain*, édité par B. Monsaingeon, Fayard, Paris 1983.

⁸⁶³ E. BECKETT, *Foreword*, in *Samuel Beckett and Music*, edited by M. BRYDEN, Clarendon Press, Oxford 1998, pp. V-VI, p. V.

⁸⁶⁴ Mi permetto di citare le testimonianze dirette di Edward Beckett e Anne Atik, che ho potuto interrogare brevemente a riguardo in occasione del Beckett Festival «Commencez!», a Parigi (12-27 marzo 2016); a loro, per la pazienza e la disponibilità, va tutta la mia riconoscenza, e Dan Gunn, per avermeli presentati e per il costante cortese aiuto. Quello che parrebbe apparentemente il maggiore ostacolo fra Beckett e Gould è la figura di Bach. È noto che Gould, per una sintonia estetico-spirituale (tanto il rigore matematico applicato alla composizione quanto una geometria sovraumana che anima le opere), idolatrava l'organista di Lipsia, al punto da svolgere molta parte la sua esperienza musicale lungo l'ellittica bachiana (con ai fuochi le due esecuzioni delle *Variazioni Goldberg*). Di Beckett, d'altra parte, si sostiene che non abbia mai nascosto la propria insofferenza per il *Kantor* («a Beckett Bach non piaceva proprio», ha ricordato J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 228). E però è forse ravvisabile proprio nella dimensione religiosa il punto di mancato contatto fra due personalità altrimenti così vicine per modalità compositive (desta sincera meraviglia difatti che proprio le opere bachiane, così rigorosamente strutturate, non possano aver suscitato l'interessamento di Beckett, vista consanguineità a simili costruzioni fortemente disciplinate).

⁸⁶⁵ «Beckett's interest in dodecaphonic music is not generally recognized, his correspondence with Thomas MacGreevy reveals a positive response to Schoenberg, Berg and Webern as early as 1949» (M. BRYDEN, *Introduction a Samuel Beckett and Music* cit., pp. 1-5, p. 1; è sufficiente difatti scorrere l'indice dei volumi della corrispondenza beckettiana per constatare quanto viva fosse la passione dell'autore irlandese per questi autori).

Anzitutto, il pianista canadese parla espressamente di Beckett, ricordandone le sperimentazioni sul silenzio nelle opere teatrali. Nella già citata intervista con John Jessop del 1971, Gould indicava nel panorama radio-artistico contemporaneo delle carenze significative legate all'impiego della tecnologia («the sense of area, the sense of space and proximity in the technology, is just not being used at all»)⁸⁶⁶, individuando con precisione un punto focale della problematicità del mezzo contro il quale l'intera sua opera radiodrammatica, o se non altro i lavori in corso della *Solitude Trilogy*, si erano mossi, tentando di risolvere l'impasse attraverso l'uso spericolato dell'«editing»: «Thoughts have been disengaged from actions and movement»⁸⁶⁷. Nodo, questo, con il quale l'opera di Beckett (come già quella di Joyce) si era confrontata a più riprese. E allora non parrà una curiosa coincidenza se il nome dell'autore irlandese comparirà immediatamente al seguito di queste considerazioni, menzionato però a riguardo di un'altra, e solo apparentemente discorde questione: quella relativa all'impiego del silenzio.

[...] we have not thought about it [silence in radio] very much. But then, you know, the whole idea of the integral use of silence in music is relatively new concept, really. It started with the Bauhaus, I suppose, with the idea of the total involvement of space, including the windows and the doors that make space meaningful, and musically it started, in that sense, with Anton Webern. With wonderful analytical hindsight, people began to say, "Ah, but Beethoven did it too! Op. 133, for instance – there are lots of silences in that. Very significant!" But with the best will in the world, you can't argue that he – Beethoven – weighted his silences with the same kind of arithmetic integrity – that's a bad combination – with the same kind of appropriate longevity in relation to sound that Webern employed. So, since it's basically a new concept in music, it doesn't surprise me that it hasn't been applied to the spoken word, documentarily. Well, of course, it has been in the theatre of Beckett, or of Pinter, for that matter. But, in a way, that's almost a by-product of sullenness rather than the integral use of cessation in a texture as a component of that texture.⁸⁶⁸

E, nonostante la critica rivolta, la considerazione che Gould aveva di Beckett doveva essere alta se il pianista, in un'altra circostanza, si trovò a paragonare l'autore irlandese a quello stesso Anton Webern che gli era molto caro: dopo aver rapportato «i silenzi, le lunghe pause disseminate nelle [...] opere» del musicista austriaco «ai buchi che si trovano nelle sculture di Henry Moore o nelle frasi di Harold Pinter», Gould dichiarò che Webern ha «elabora[to] una tecnica miniaturistica molto pura e molto bella, che ha fatto di lui il Samuel Beckett o il Piet Mondrian della musica»⁸⁶⁹. Non si dimentichi inoltre, come si è detto, che Gould fu, per un breve periodo, vicino di casa di Marshall McLuhan, con il quale strinse un'amicizia duratura. Che il teorico dei media canadese, nelle sue chiacchierate con Gould, possa aver parlato dell'amatissimo Joyce o di Beckett, è fortemente probabile⁸⁷⁰.

⁸⁶⁶ G. GOULD, *Radio as Music* cit., p. 382.

⁸⁶⁷ G. GOULD, *Radio as Music* cit., p. 382.

⁸⁶⁸ ID., *Radio as Music* cit., p. 382.

⁸⁶⁹ Le parole di Gould provengono dalla cosiddetta *Videoconferenza*, ovverossia da un'opera di riassettaggio che Bruno Monsaingeon ha aggiunto al suo volume *No, non sono un eccentrico* e che consta di «alcuni estratti di interviste» che il regista aveva realizzato con Gould alla fine del 1980 «e che non era possibile pubblicare integralmente per la somiglianza dei temi affrontati» e strutturati secondo la dinamica di una conferenza stampa immaginaria fra il pianista e vari intervistatori (B. MONSAINGEON, *Premessa*, in G. GOULD, *No, non sono un eccentrico*, interviste e montaggio a cura di B. Monsaingeon, trad. it. C. Boschi, EDT, Torino 2012, pp. 1-5, pp. 3-4; per le citazioni del pianista canadese si veda G. GOULD, *Videoconferenza*, atto IV, in ID., *No, non sono un eccentrico* cit., pp. 99-185, p. 179). Altrove, parlando di Webern, Gould evocherà ancora Mondrian ma non Beckett: «Anton Webern, miniaturist par excellence, *Klangfarben* melodist per occasion, Mahler's spiritual descendant – an artist whose mature works, and in particular, of course, his only solo composition, the Variations, Op. 27, are occupied with Mondrian-like geometric concerns which bypass timbral considerations, whose adolescent opus, the one-monument Quintet for Piano and Strings, is only slightly more oper to keyboard opportunity than his Mahler's Quartet, and whose make-work transcription tasks for his teacher Arnold Schoenberg (the orchestral lieder, Op. 8; the Chamber Symphony, Op. 9; etc.) adopt an every-note-that-can-be-there-will-be-there stance» (G. GOULD, *Korngold and the Crisis of the Piano Sonata*, in *The Glenn Gould Reader* cit., pp. 200-3, pp. 201-2).

⁸⁷⁰ Per i rapporti fra McLuhan e Joyce si veda ora G. FRASCA, *Joycity* cit.,

Ma le più impressionanti circostanze che legano i due autori riguardano direttamente le tre opere della *Solitude Trilogy*. Nella prima, *Idea of North*, le voci intrecciate sono disposte su un sottofondo acustico quasi ininterrotto: il rumore di un treno; «the train being our basso continuo throughout most of the program [...] In one sense, I suppose, the train's basso continuo is simply an excuse – a foundation for the vocal texture we wanted to concoct above it»⁸⁷¹. Nella seconda, *The Latecomers*, similmente, si sentirà, durante l'intero programma, il riverbero del mare: «the sea being the basso continuo for “The Latecomers” as the the train was for “North”»⁸⁷². Gould aveva parlato chiaro: «I've always felt the necessity of a continuum of some kind in everything that I've done in radio. In the case of “North” it was the train; in the case of the Newfoundland program it was sea sound [...] – all of it running seamlessly, acting as a continuum»⁸⁷³. Ciò che stupisce è la singolarità delle coincidenze: nella prima opera radiofonica beckettiana, *All That Fall*, poco dopo la metà, la protagonista raggiunge la stazione dove sta arrivando suo marito e si possono ascoltare i rumori di un treno in arrivo (con tanto di fischi, frenata, sbarco di passeggeri, gran vociare degli astanti e ripartenza)⁸⁷⁴. Nella seconda opera radiofonica beckettiana, *Embers*, è presente il suono di sottofondo, come un basso continuo, del mare. A quadrare il cerchio è il terzo capitolo della *Solitude Trilogy* di Gould, *The Quiet in the Land*: proprio qui, difatti, nella piena vocale che contraddistingue questa sperimentazione di radio contrappunto (e non passerà certo per un puro caso stante, lo si è visto, l'ossessiva meticolosità con la quale Gould componeva, in sede di montaggio, i suoi radiodrammi), si ascolta una voce maschile fra le tante armonizzate che improvvisamente e fuori contesto inizia a parlare di «*Waiting for Godot*, for example, [...] a very powerful existentialist drama»⁸⁷⁵. Gould doveva avere in mente davvero molto bene l'opera beckettiana se in ognuna delle tre opere della sua *Solitude Trilogy* si può trovare un elemento di chiaro raccordo con l'autore irlandese.

Beckett «più tardi avrebbe [...] utilizzato direttamente la musica in molti dei suoi drammi. Adoperava indirettamente la sua conoscenza delle tecniche e della terminologia musicali, riutilizzando strutture musicali e lavorando sulle ripetizioni e sulle ripetizioni con variazioni, contrappunto, cambi di chiave, di tempo e di tonalità. Si tratta di un debito sottile, in cui affinità e trasposizioni sono difficilmente riconoscibili»⁸⁷⁶. E mentre i radiodrammi beckettiani successivi, *Words and Music* e *Cascando* su tutti, sono «pionieristici nel fissare il ruolo della musica come un membro autonomo nel cast di attori, assai differente dal tradizionale ruolo di sfondo sonoro o di creazione suggestiva di umori e atmosfere»⁸⁷⁷, in Gould, per converso, è la voce dei personaggi, tagliata e remixata fino a renderla un quasi indistinto flusso sonoro, ad essere resa al pari della musica («It is a strange notion», dichiarava nel '71 il pianista, «this idea that the respect for the human voice in terms of broadcasting is such that one shuts down all other patterns to an appropriately reverential level. Very often in TV documentaries particularly I get very upset by the fact that the moment any character – the narrator, the subject, or someone talking about the subject – happens to open his mouth, all other activity has to grind to a halt or at any rate come down fifteen decibels to ensure respect. It's nonsense. The average person can take in and respond to far more information than

⁸⁷¹ ID., «*The Idea of North*»: *An Introduction* cit., p. 393.

⁸⁷² ID., *Radio as Music* cit., p. 377.

⁸⁷³ G. GOULD, *Radio as Music* cit., p. 382.

⁸⁷⁴ Nell'incipit dell'opera, invece, si possono ascoltare versi di differenti animali, dapprincipio individualmente, e poi «contrappuntati» tutti insieme.

⁸⁷⁵ Si può ascoltare il brano al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=VDVHEV5RQy8> (minuto 05:30 circa).

⁸⁷⁶ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 229. «Not just speech but all sounds increasingly became the stuff of music after the Second World War, in, for instance, *musique concrète* and some of the aleatory works of Cage, but not only among composers: Samuel Beckett conceived his later stage, radio, and television plays musically, and the score for Hitchcock's film *The Birds* consists of a kind of music forged out of electronically processed bird sounds. Gould, admittedly, took little pleasure in the electronic and concrete and aleatory music of his day, yet he explicitly placed “contrapuntal radio” within this context» (K. BAZZANA, *Wondrous Strange* cit., p. 304).

⁸⁷⁷ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 585.

we allot him on most occasion [...]. If [...] you want them to be caught up, in the old Wagnerian sense, by a work of art, that's not the way to do it. The way to do it is to keep all of the elements in a state of constant flux, interplay, nervous agitation [...], so that one is buoyed aloft by the structure and never at any moment has time to sit back and say, "Oh, well, that's going to be the bridge to Act Two" [...]. It seems to me terribly important to encourage a type of listener who will not think in terms of precedence, in terms of priority, and collage is one way in which to do it»⁸⁷⁸. Si aggiunga inoltre che, fra il 1962 e il '63, Beckett andava componendo un'opera teatrale di grande impatto e originalità, *Play*, pubblicata per la prima volta in Germania (*Spiel*) nel 1963 e messa in scena lo stesso anno all'Ulmer Theater di Ulm-Donau il 14 giugno e, l'anno seguente, dalla National Theatre Company all'Old Vic Theatr di Londra (17 aprile 1964). In quest'opera sconvolgente e innovativa si recita il dramma borghese di un triangolo (lui, lei, l'altra) declinato però in una dimensione di desolazione individuale, dacché ogni personaggio (di cui emerge solo la testa, a partire dal collo, da una giara) parla rivolto alla luce che lo illumina estorcendogli un flusso verbale che si interrompe solo con il volgersi del riflettore a un altro dei tre. In questo dramma le voci dei personaggi si intrecciano sovrapponendosi, esattamente come avverrà, a partire dal 1967, con le opere di «contrapuntal radio» di Gould. La scelta di accavallare certe parti dei singoli discorsi – che non è creare un dialogo ma mostrare tre diverse correnti mentali che esprimono ciascuna la propria storia all'interno della personalissima dimensione interiore – venne colta con incredulità (non sempre positiva) dalla critica: Harold Clurman, che pure aveva inteso in qualche modo lo spazio individuale dei flussi verbali (pur parlando di «dialogo», comprese infatti che «a volte ciascuno dei personaggi pronuncia delle frasi incomplete tipiche del proprio pensiero») scrisse stupito su «The Nation» del 27 gennaio 1964 di come «talvolta i personaggi parlano insieme – in modo incomprensibile – e quasi con un mormorio»⁸⁷⁹.

Non si dimentichi infine che, al cinema, la tecnica dell'*overlapping dialogue* (l'accavallamento di più tracce sonore e in particolar modo di più discorsi in simultanea, il “parlarsi sopra” impiegato come marca di realismo), impiegata a Hollywood già negli anni Trenta ma che fu di fatto lanciata dal film di Howard Hawks *His Girl Friday* (1939), venne sperimentata con straordinaria efficacia da Orson Wells, memore degli anni al Mercury Theatre, a partire da *Citizen Kane* (1941), caratterizzando peculiarmente molte delle sue pellicole⁸⁸⁰ – e diventando in seguito la marca peculiare dei film di Robert Altman. In mancanza di elementi documentari certi volti a permettere una triangolazione diretta fra Beckett Gould e Welles, è solo il caso d'ipotizzare qui la possibile circolazione di un principio retorico e tecnico-compositivo fra quelli che sono stati molto probabilmente i vertici assoluti della sperimentazione artistica e mediale nei rispettivi ambiti⁸⁸¹.

⁸⁷⁸ G. GOULD, *Radio as Music* cit., p. 380 (corsivo mio).

⁸⁷⁹ Citato in S. BECKETT, *Teatro completo*, edizione presentata e annotata da P. Bertinetti, a cura di C. Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, p. 859.

⁸⁸⁰ Cfr. F. THOMAS, *Orson Welles' Trademark: Overlapping Film Dialogue*, in *Film Dialogue*, edited by J. JEACKLE, Columbia University Press, New York 2013, pp. 126-39. In *Citizen Kane* l'«overlapping dialogue is used for 33 per cent of the lines [...], but *Touch of Evil* (1958) and *The Trial* (1962) make even greater use of the technique (40 per cent and 38 per cent respectively)» (p. 126).

⁸⁸¹ L'ipotesi, estremamente suggestiva, sarebbe supportata dall'unico dettaglio a me noto di un incontro casuale (e mancato) fra Welles e Gould: racconta Anne Atik che «una notte» verso la fine del 1981 andò con il marito Avigdor Arikha e Beckett, alla Closserie des Lilas e «Orson Welles entrò con un amico. Eravamo soltanto in cinque in quello spazio enorme, verso mezzanotte, e Welles, con sussurro teatrale, disse all'amico: "C'è Beckett laggiù"; nessuno si mosse per presentarli, anche se avevo l'impressione che a Sam non sarebbe dispiaciuto» (A. ATIK, *Come era* cit., p. 122). Si aggiunga che è proprio «in Francia che a Welles è stato tributato il più profondo e serio livello di attenzione» (M.W. ESTRIN, *Introduzione* a O. WELLES, *It's All True. Interviste sull'arte del cinema* [2002], trad. it. S. Murri, a cura di M.W. Estrin, minimum fax, Roma 2010, pp. 3-32, p.19): Beckett avrebbe avuto molte occasioni per vedere i film di Welles o leggere le sue numerose interviste (come quella apparsa nel 1958 in due parti su i *Cahiers du cinéma* condotta da André Bazin e altri). E non passi inosservato che Welles, che non faceva mistero di considerare il montaggio come l'essenza del cinema (l'«unico momento di vera regia ha luogo durante il montaggio [...] quanto allo stile, nella mia concezione del cinema, il montaggio non è un aspetto del film, è l'aspetto principale»; A. BAZIN E C. BITSCH, *Intervista con Orson Welles*, in O. WELLES, *It's All True* cit., pp. 85-104, p. 93), cosa che di certo non sarebbe spiaciuta

L'ultima opera radiofonica di Beckett, scritta nella metà degli anni Sessanta (ma trasmessa dalla BBC per la prima volta il 13 aprile 1976, in occasione del suo settantesimo compleanno), è *Pochade radiofonique*, o *Radio II (Rough for Radio)*, secondo il titolo della prima messa in onda): si tratta di un'opera «alla lettera fondatazione», per cui «non vi è radio cui si possa dare il compito di diffonderla, che non sia quella che ognuno lascia costantemente accesa in un luogo della propria *dramatis persona* e alla quale, se la fortuna lo assiste, presta solo un'attenzione sbadata»⁸⁸². Non potrebbe darsi una maggiore *sintonia* fra i due autori: il rapporto di Gould-ascoltatore con la radio è curiosamente proprio questo: «Radio [...] is a medium I've been very close to ever since I was a child, that I listen virtually nonstop», spiegò il pianista a Jonathan Cott in un'intervista; «I mean, it's wallpaper for me – I sleep with the radio on, in fact now I'm incapable of sleeping *without* the radio on, ever since I gave up Nembutal»⁸⁸³.

a Beckett e Gould, fu uno dei primi e principali sperimentatori del piano sequenza (termine peraltro coniato da André Bazin – *plan-séquence* – proprio per i film di Welles): per quanto le opere televisive di Beckett constino solitamente di una inquadratura fissa, in *Eb Joe* (1965) si assiste di fatto a un unico e lunghissimo piano sequenza diretto al volto del protagonista.

⁸⁸² G. FRASCA, *Le voci della radio*, in «Il piccolo Hans», LXVIII (1991), pp. 105-36, p. 130.

⁸⁸³ J. COTT, *Conversations with Glenn Gould* [1984], University of Chicago Press, Chicago 2005, p. 103.

PARTE III
WORK IN REGRESS

CAPITOLO 7
«L'HUMANITÉ C'EST NOUS»
VERS L'EVERYMAN

keep whole Dantesque analogy out of sight
Samuel Beckett

7.1 *The essential*

My name is Spiro, said the gentleman.

Here then was a sensible man at last. He began with the essential and then, working on, would deal with the less important matters, one after the other, in an orderly way.⁸⁸⁴

L'essenziale è il nome, dunque; il resto, «the less important matters». Perché d'altronde, si sa, *in nomen omen*. La critica beckettiana si è soffermata a lungo sull'origine dell'onomastica dei personaggi che popolano le opere dello scrittore irlandese⁸⁸⁵: ma mentre gli elementi forniti dall'autore nelle opere teatrali non consentono un'ermeneutica complessiva e intratestuale dei nomi dell'intero *corpus* drammaturgico beckettiano (bensì solo la possibilità di desumere il loro senso all'interno di una singola opera)⁸⁸⁶, nella produzione in prosa, al contrario, si ravvisa una costante che accomuna collegandoli fra loro tutti i protagonisti dei romanzi.

Murphy, Watt, Mercier, Molloy, Moran, Malone, Mahood, Macman, Worm e gli altri, fino (e oltre) all'Innommable, che riassume efficacemente i suoi predecessori ricordandoli come i vari «Murphy, Molloy et autres Malone»⁸⁸⁷ (ma poi ancora, in *Comment c'est*, con «Bem Pem une syllabe un m à la fin le reste égal»)⁸⁸⁸: questi sono i nomi dei personaggi, dei protagonisti e, spesso, i titoli stessi dei romanzi di Beckett. Solitamente la critica ha additato nella costante 'm' (ribaltata talvolta in 'w') un etimo di chiara ascendenza psicoanalitica⁸⁸⁹: la *m* di *mother* e *mère*, nonché di Maria o May, il nome della madre di Beckett (interpretazione che, ancora oggi, risulta tenacemente prioritaria)⁸⁹⁰. La tredicesima lettera dell'alfabeto sarebbe così il germe generatore di ogni personaggio: la traccia genetica d'una discendenza inevitabile.

⁸⁸⁴ S. BECKETT, *Watt* cit., p. 20.

⁸⁸⁵ Cfr. il recente lavoro di J. PARROT, *Change All the Names: A Samuel Beckett Onomasticon*, Kakapo Press, Szeged 2004.

⁸⁸⁶ Sebbene sia «innegabile» che «a partire per lo meno dalla svolta francese dell'immediato dopoguerra, l'opera beckettiana, quale che sia il medium che di volta in volta incarna, non ha più soluzione di continuità» (G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., p. 138).

⁸⁸⁷ S. BECKETT, *L'innommable* cit., p. 28. Fra i primi ad accorgersi della *m* quale marca caratteristica dei romanzi beckettiani L. JANVIER, *Pour Samuel Beckett*, Minuit, Paris 1966, pp. 271-3 e ID., *Beckett*, Seuil, Paris 1969, pp. 120-22.

⁸⁸⁸ S. BECKETT, *Comment c'est*, Minuit, Paris 1961, p. 169.

⁸⁸⁹ Di certo aiutata da alcuni passi dell'autore stesso: «Nous [Molloy e sua madre] étions si vieux, elle et moi, elle m'avait eu si jeune, que cela faisait comme un couple de vieux compères, sans sexe, sans parenté, avec les mêmes souvenirs, les mêmes rancunes, la même expectative. Elle ne m'appelait jamais fils, d'ailleurs je ne l'aurais pas supporté, mais Dan, he ne sais pourquoi, je ne m'appelle pas Dan. Dan était peut-être le nom de mon père, oui, elle me prenait peut-être pour mon père. *Moi je la prenais pour ma mère et elle elle me prenait pour mon père* [...]. Moi je l'appelais Mag, quand je devais lui donner un nom. Et si je l'appelais Mag c'était qu'à mon idée, sans que j'eusse su dire pourquoi, la lettre *g* abolissait la syllabe *ma*, et pour ainsi dire crachait dessus, mieux que toute autre lettre ne l'aurait fait. *Et en même temps je satisfaisais un besoin profond et sans doute inavoué, celui d'avoir une ma, c'est-à-dire une maman*, et de l'annoncer, à haute voix» (S. BECKETT, *Molloy* cit., pp. 24-5, c. m.).

⁸⁹⁰ Come per esempio nei recenti lavori di C.J. ACKERLEY AND S.E. GONTARSKI, *The Grove Companion to Samuel Beckett* cit., p. 332, s.v. *m*, e L. JAMOSSI, *Le Pictural dans l'oeuvre de Beckett. Approche poétique de la choseté*, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, Tunis 2007, p. 162. Un raffronto per «l'«interesse formale per la lettera» (con esempi da Darwin e Joyce, e proprio lungo l'asse M/W)» lo propone invece G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 145 pp. 334-5 rimandando a S. FINZI, *Nevrosi di guerra in tempo di pace* cit., pp. 160-4.

Non escludendo questa lettura (pur nella predilezione, semmai, di un «*approche freudienne non psychanalytique de la littérature*»)⁸⁹¹, è possibile rintracciare altrove il parametro che consenta una più corretta interpretazione della significativa scelta onomastica di Beckett, ostinatamente perseguita fino agli ultimi lavori (e, per questo, meritevole d'un'indagine attenta a non trascurare altre possibili piste): come si troverà difatti ancora in *Company*, «*hearer*» verrà chiamato, con tardiva ed estrema riduzione nominale, «*M*», e «*himself*» si battezerà con un «*other character*», «*W*»⁸⁹².

È nota l'insofferenza di Beckett per i tentativi d'interpretazione della propria opera, come quello azzardato da Adorno – proprio per un'indagine onomastica di *Fin de partie* – che fece spazientire lo scrittore irlandese (senza però che quest'episodio compromettesse il rapporto fra i due)⁸⁹³; ma soffermarsi sull'origine dei nomi dell'opera beckettiana (perlomeno quella in prosa) permetterebbe di riconoscere un nodo di straordinario interesse per la piena comprensione dell'intento poetico e insieme metatestuale dell'autore. Così facendo sarà forse possibile decrittare il senso profondo della lettera M, ossessivamente ricercata e all'interno della quale è possibile che Beckett abbia voluto inscrivere un significato che, trascendendo il valore del singolo testo, accordi uniformemente tutta la sua produzione in prosa veicolando un plesso concettuale sostanziale per sua la poetologia.

7.2 *Dante revelation*

Al momento dell'ideazione di *Murphy*, il primo dei personaggi “m-named”, prim'ancora cioè che il personaggio e il libro fossero battezzati in questo modo dall'autore, è probabile che Beckett avesse in mente un connotato preciso con il quale caratterizzare il protagonista del suo romanzo e che questa caratteristica potesse essere veicolata anzitutto attraverso il suo nome e, in particolar modo, dalla sua iniziale (nome che, è importante ricordarlo, avrebbe in un secondo momento coinciso con il titolo del romanzo); e che inoltre l'autore – avendone inteso le potenzialità – abbia voluto mantenere questa stessa lettera incipitaria nei romanzi a seguire per garantire una coesione sistematica delle sue opere in prosa allo scopo di inscrivere tutti i diversi protagonisti all'interno del medesimo insieme; e che soprattutto abbia scelto questa lettera perché permetteva (sia pure in una maniera volatile, tutta teoretica e, diciamo pure, letteraria) di incrementare i modi di interconnettere i personaggi del proprio personalissimo universo letterario con gli abitanti del mondo dei lettori che, quell'universo, andavano evocando. Insomma, è ragionevole pensare che, affidandosi a una certa autorità in materia, Beckett abbia scelto l'iniziale ‘m’ per i suoi personaggi affinché questa garantisse loro una caratteristica dal suo punto di vista imprescindibile: doveva concorrere alla realizzazione di un'immedesimazione il più possibile assoluta per i suoi lettori⁸⁹⁴.

Si crede che queste motivazioni siano state elaborate da Beckett sulla scorta di quello che fu per lui il libro della vita: la *Commedia* dantesca⁸⁹⁵.

⁸⁹¹ Come quello di Francesco Orlando (di cui si veda *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992) secondo TH. ARON, *Présentation de Francesco Orlando, ou Une approche freudienne non psychanalytique de la littérature*, in *Semen I. Lecture et lecteur*, «*Annales littéraires de l'Université de Besançon*», n. 278, 1983, pp. 39-63.

⁸⁹² S. BECKETT, *Company* cit., p. 28. Ma anche questi nomi dureranno per poco e svaniranno nelle pagine seguenti (cfr. pp. 29-30).

⁸⁹³ Per cui si veda *supra*, cap. III.

⁸⁹⁴ Altre pratiche orientate allo stesso fine si vedranno *infra*, cap. 10.

⁸⁹⁵ Che Beckett conoscesse l'opera di Dante alla perfezione è cosa nota (si veda il bellissimo ricordo che ne offre A. ATIK, *Com'era* cit., specialmente le pp. 84-85); la presenza dell'opera dell'Alighieri nello scrittore irlandese è stata indagata a fondo: fra i tanti contributi, perlomeno D. CASELLI, *Beckett's Dantes. Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester University Press, Manchester 2005; J.-P. FERRINI, *Dante et Beckett*, préface de Jacqueline Risset, Hermann, Paris 2003; G. FRASCA, *Dante in Beckett*, in *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, a cura di G. ALFANO e A. CORTELESSA, Edup, Roma 2006, pp. 21-90, e ora ID., *Lo spopolatoio* cit.; si veda anche il numero del *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui. Notes diverse bolo. Catalogues of Beckett's reading notes and other manuscripts at Trinity College Dublin, with supporting essays*, 16 (2006), edited by M. ENGELBERTS AND E. FROST, with J. MAXWELL, Rodopi, Amsterdam-New York 2006, alle pp. 39-55, 61-5 e il saggio di D. CASELLI, *The promise of Dante in the Beckett manuscripts*, alle pp. 237-57.

Quella che Beckett stesso definì la «Dante revelation» iniziò probabilmente addirittura nel semestre 1923-24, quando – iscritto dall'ottobre del '23 al corso di laurea in Lettere del Trinity College di Dublino (materie curriculari: francese e italiano)⁸⁹⁶ – l'autore irlandese incominciò a prendere lezioni private di italiano da Bianca Esposito (che diventerà la signorina Adriana Ottolenghi in *More Pricks than Kicks*)⁸⁹⁷, studiando sulla «Florentia edition in the ignoble Salani collection, horrid, beslubbered with grotesque notes, looking like a bank-book in white cardboard and a pale gold title, very disasteful»⁸⁹⁸, ovvero *La Divina Commedia* curata da Enrico Bianchi, primo volume della «Collezione dei Classici, edizione Florentia», ideata da Ettore Salani (che dal 1904, sostituito Adriano dopo la morte, aveva assunto la direzione della casa editrice) e dato alle stampe nel 1921. Beckett era in possesso dell'edizione del 1921 o della ristampa del '22 o del '25⁸⁹⁹, e quel volume gli rimase accanto fino alla morte⁹⁰⁰. Beckett, infatti, «ricordava sempre con affetto il suo debito verso la signorina Esposito: quando infatti, a ottant'anni oramai compiuti, fu costretto a ricoverarsi in un ospizio per anziani in rue Rémy-Dumoncel, egli volle con sé la piccola edizione della *Divina Commedia* con le sottolineature e le annotazioni prese durante le sue lezioni. All'interno del volume conservava una piccola riproduzione sbiadita del quadro di Giotto che rappresenta san Francesco che dà da mangiare agli uccelli. Sull'immaginetta c'è un messaggio in italiano della sua insegnante, che gli augura il pronto recupero da una malattia che l'aveva costretto per qualche giorno a letto a Cooldrinagh, al tempo del suo ventesimo compleanno: Beckett aveva utilizzato quel biglietto come segnalibro per Dante per sessantatre anni»⁹⁰¹. Il suo rapporto con il poema dantesco fu dinamico e in evoluzione: dalla giovanile e veloce fascinazione per l'*Inferno* al durevole acclimatarsi alle più miti regioni del «secondo regno» (specie quelle antipurgatoriali e belacquiane della «marina» e del «petrone»), fino alle vette estreme del *Paradiso*, dove più che il Dante onomatopoeico a Beckett interessò quello immaginifico e afasico, gradualmente impegnato nella «guerra della lingua», quella progressiva regressione del linguaggio che lo porterà all'esperienza radicalmente chentica, abbacinante e catartica della *visio dei*⁹⁰².

⁸⁹⁶ Altri indicano il periodo fra la primavera e l'autunno del 1926. Si veda il *Catalogues of Beckett's reading notes and other manuscripts at Trinity College Dublin* curato da E. FROST e J. MAXWELL per il succitato numero del *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui*, 16 (2006), in part. pp. 39-65 riguardanti i TCD MS 10963, contenente un «canto by canto summary of the *Inferno*, *Purgatorio*, and *Paradiso* (Cantos I-X) in English with proper names and quotations given in Italian» (p. 39), TCD MS 10963a, «three pages of quotations, in Italian with comments in English» dell'*Inferno*, *Convivio* e *Purgatorio* (p. 51), TCD MS 10964 un altro «canto by canto the summary of the *Paradiso* (Cantos XI – XXVIII)» (p. 53), e alle pp. 63-5, il TCD MS 10966, gruppo di note che rappresentano «a more advanced and more cursory study of the *Inferno* than those in TCD MS 10963» (p. 63) e probabilmente più tarde.

⁸⁹⁷ Cfr. J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., pp. 63-5.

⁸⁹⁸ S. BECKETT, *Dream* cit., p. 51.

⁸⁹⁹ Cfr. D. CASELLI, *The "Florentine Edition in the Ignoble Salani Collection": a Textual Comparison*, in «Journal of Beckett Studies», 9, 2 (Spring 2000), pp. 1-20 e il *Catalogues of Beckett's reading notes* cit. a p. 41. Altre copie di Dante possedute da Beckett sono DANTE ALIGHIERI, *The Vision of Hell, Purgatory and Paradis*, translated by H. Cary, Bell and Daldy, London 1869; ID., *The Divine Comedy*, edited by E. Gardner, trad. by H. Cary, Dent, London 1908; ID., *La divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Ricciardi, Milano 1957; ID., *La Divina Commedia*, a cura di C.T. Dragone, Paoline, Alba 1960; ID., *The Divine Comedy*, translated by H. Cary, edited by E. Gardner, 'Everyman', London 1967; ID., *La divine Comédie*, traduction par A. de Montor, Collection des Grands Classiques Français et Étrangers, Paris n.d.; inoltre E.K. RAND, E.H. WILKINS AND A.C. WHITE, *Dantis Alagherii Operum Latinorum Concordantiae*, Clarendon Press, Oxford 1912 e *A Concordance to the Divine Comedy of Dante Alighieri*, edited by E.H. WILKINS AND T.G. BERGIN, The Belknap Press of Harvard/Oxford University Press, Cambridge-London 1965, e il volume *Le Vite di Dante, scritte da Giovanni e Filippo Villani, da Giovanni Boccaccio, Leonardo Aretino e Giannozzo Manetti*, a cura di G.L. PASSERINI, Sansoni, Firenze 1917. Si veda per questo D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit., pp. 267 e 280.

⁹⁰⁰ Segno d'un grande attaccamento al libro: negli ultimi anni di vita, Beckett aveva iniziato a regalare agli amici molti dei suoi libri (cfr. A. ATIK, *Com'era* cit., p. 83).

⁹⁰¹ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 64.

⁹⁰² Cfr. G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., pp. 135-224. D'altronde, a testimonianza di questo interessamento, si pensi alla forma (o alla «tendenza») a trittico di certe opere o gruppi d'opere come la prima trilogia (*Molloy*, *Malone meurt* e *L'innommable*), *Comment c'est* o la seconda trilogia (*Company*, *Mal vu mal dit* e *Worstward Ho*): dove a rievocare il modello della *Commedia* non vi è solo una

Ecco il passo che si ritiene sia alla base della scelta onomastica beckettiana: ci si trova nel *Purgatorio*, fra i golosi, puniti per contrappasso da un'estrema magrezza che scarnifica i "corpi" degli spiriti purganti mostrandoli nell'aspetto gracili e ossuti:

Ne li occhi era ciascuna oscura e cava,
palida ne la faccia, e tanto scema
che da l'ossa la pelle s'informava.

Non credo che così a buccia strema
Erisittone fosse fatto secco,
per digiunar, quando più n'ebbe tema.

Io dicea fra me stesso pensando: 'Ecco
la gente che perdé Ierusalemme,
quando Maria nel figlio diè di becco!'.
'

Parean l'occhiaie anella senza gemme:
chi nel viso de li uomini legge 'omo'
ben avria quivi conosciuta l'emme.

(Pg XXIII 22-33, c.m.)

Nella sesta cornice del *Purgatorio* i golosi vengono presentati come uomini macilenti, erosi da magrezza inumana e ridotti ad un'essenziale, giacomettiana «buccia strema». «Parean l'occhiaie anella senza gemme: / chi nel viso de li uomini legge 'omo' / ben avria quivi conosciuta l'emme» (Pg XXIII 34-6): ogni uomo, secondo una «diffusa opinione del [...] tempo»⁹⁰³ fatta propria da Dante, porta inscritta geneticamente nel proprio volto una marca caratteristica che lo apparenta al genere umano; l'uomo stesso si scopre così una sineddoche dell'umanità, che riemerge in filigrana nei golosi smagriti per contrappasso. Si rivela in questo modo la «parola OMO [...] leggibile nel volto umano [...] se si prendono gli occhi per due O, e le due arcate delle orbite e la linea del naso per una M»⁹⁰⁴. Solo la magrezza estrema degli spiriti puniti in questo luogo mostra questo tratto altrimenti occultato della *persona* (che è letteralmente una maschera): ed ecco come la lettera 'emme' e la parola 'omo' (*man*, da cui per estensione l'umanità: *mankind*) emergono quali connotati distintivi di ogni singolo essere vivente, unico elemento universalmente condiviso da un'umanità dispersa e poliglotta ma affratellata dalla parola che la definisce⁹⁰⁵ (fig. 12).

più o meno occultata tripartizione ma una vera e propria scansione in tre tempi connotati similmente a quelli del poema e un certo grado di coincidenza con l'andamento – in un certo senso "atmosferico" – delle rispettive cantiche.

⁹⁰³ A.M. CHIAVACCI LEONARDI, nota a Pg XXIII II, 32-3, in DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, con il commento di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994, p. 677.

⁹⁰⁴ E ancora «Se si ha presente la M della scrittura onciale, e se si ricorda che nelle epigrafi le due O venivano normalmente inserite negli spazi interni della M, la figura diviene subito evidente» (*ibidem*).

⁹⁰⁵ Propone una diversa interpretazione (sempre in chiave dantesca, ma non convincente) B. CLÉMENT, *L'Œuvre sans qualités* cit., pp. 213-4; concorde invece G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., pp. 69-70.

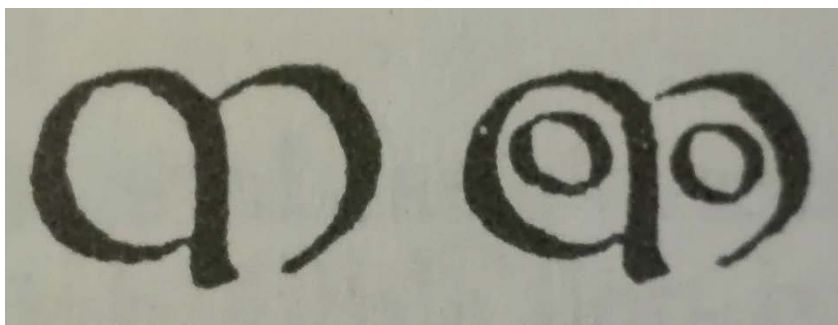


fig. 12: la M nella scrittura onciale (con e senza le O) rappresentata nel commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi a *Purgatorio* XXVI 32-3.

Occorre senz'altro ricordare come nella succitata edizione Salani di Enrico Bianchi della *Commedia*, studiata da Beckett ai tempi in cui iniziò la «lifetime of devotion to the “divine Florentine” for the “Dante revelation”»⁹⁰⁶, ovvero all'incirca a metà degli anni Venti, siano del tutto assenti sottolineature o note di alcun tipo che evidenzino l'importanza del passo purgatoriale in questione. Ma va fatto ugualmente notare come d'altronde le annotazioni che impreziosiscono quest'edizione siano praticamente tutte di natura eminentemente scolastica: Beckett studiava su questo libro in preparazione degli esami universitari; a riprova di ciò, si aggiunga che «there is no indication here that Belacqua has yet acquired any special significance for Beckett»⁹⁰⁷. La figura di Belacqua, nume tutelare per Beckett (a sua detta «the most tenacious» fra tutti gli «Italian elements» all'interno della propria opera)⁹⁰⁸ al pari della tredicesima lettera dell'alfabeto e come questa onnipresente, verrà mutuata assai prima della lettera M nell'opera beckettiana (Belacqua insorge, fra il 1931 e il '32, durante la redazione del *Dream*; la M comparirà invece con *Murphy*, dunque perlomeno a partire dall'agosto del '35) – e dunque la mancanza di annotazioni a riguardo non rappresenta un'indicazione documentaria dirimente per sciogliere negativamente l'individuazione di questo passo quale luogo di origine dell'intuizione di Beckett.

E sì che nel suo *Whorescope Notebook*, utilizzato fra gli anni 1932 e '37 (ora Ms 3000 della Beckett Collection all'University of Reading), fitto di appunti e schemi della *Commedia*, di cui proprio il *Purgatorio* risulta essere impiegato come base strutturale per l'ideazione di *Murphy* (dacché, ha mostrato Daniela Caselli, «is one of the structural devices helping to give form to a project» e «shapes an idea of literary ‘architectonics’»)⁹⁰⁹, Beckett dichiarava programmaticamente: «keep whole Dantesque analogy out of sigh»⁹¹⁰.

Una ragione in più che certifichi questa discendenza dantesca si trova nel passaggio di testimone onomastico che avviene fra i protagonisti dei primi libri di Beckett (*Dream* e *More pricks*) con quelli dei successivi romanzi (da *Murphy* in poi): è probabile infatti che la sempre ragionata scelta dei nomi dei suoi protagonisti rappresenti significativamente, da parte dell'autore, un segno di precisa (ma occultata) continuità con l'ipotesto dantesco (il quale, per Beckett, aveva evidentemente una marcata funzione esemplare), dapprima esibito e, in seguito, più attenuato: operazione, questa, che ha il preciso scopo di costituire per le proprie pagine un personaggio che sia anzitutto un *everyman*.

L'evoluzione diacronica dell'onomastica dei testi in prosa di Beckett è, in questo senso, sufficientemente eloquente: il protagonista delle sue prime prove narrative, *Dream of Fair to Middling*

⁹⁰⁶ *Catalogues of Beckett's reading notes* cit., p. 44.

⁹⁰⁷ *Ivi*, p. 45.

⁹⁰⁸ Da una lettera a Con Leventhal del 21 aprile 1958: cfr. *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965* cit., pp. 135-8 (cit. a p. 136).

⁹⁰⁹ D. CASELLI, *Beckett's Dante* cit., p. 83

⁹¹⁰ Citato *ibidem* (dalla ottava sezione del *Whorescope Notebook*): per l'intera questione si vedano le pp. 81-8.

Women (quel romanzo che lo stesso autore definiva una «German Comedy»)⁹¹¹ e la raccolta di racconti *More Pricks than Kicks*, è il dantesco Belacqua Shuah⁹¹²: Beckett riconobbe infatti di essere stato «fascinated very early by the character [of Dante's Belacqua]» («and went to a lot of trouble to find out about him»)⁹¹³; inoltre, attraverso la mediazione iconografica delle illustrazioni di Botticelli della *Commedia*, lo scrittore irlandese poté visualizzare con estrema precisione la sua postura da trasferire ai propri personaggi: «His attitude (which I discovered the other day in the Botticelli drawings for the Comedy, exactly as I had seen it) is certainly familiar to my creatures»⁹¹⁴. Questo il Belacqua dantesco e botticelliano (fig. 13):



fig. 13: Sandro Botticelli, *Purgatorio* IV: in basso al centro Belacqua caratterizzato dalla sua peculiare postura.

[...] una voce di presso sonò: «Forse
che di sedere in pria avrai distretta!».

Al suon di lei ciascun di noi si torse,
e vedemmo a mancina un gran petrone,
del qual né io né ei prima s'accorse.

Là ci traemmo; e ivi eran persone
che si stavano a l'ombra dietro al sasso
come l'uom per negghienza a star si pone.

E un di lor, che mi sembrava lasso,

⁹¹¹ Così Beckett in una lettera all'amico McGreevy del 29 maggio 1931: *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., pp. 78-80 (cit. a p. 78).

⁹¹² Per cui cfr. G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., pp. 19-60, e D. CASELLI, *Beckett's Dante* cit., pp. 35-6.

⁹¹³ Dalla succitata lettera a Con Leventhal del 21 aprile 1958 (*The Letters of Samuel Beckett 1957-1965* cit., p. 136).

⁹¹⁴ *Ibidem*. Beckett possedeva una copia degli *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie*, herausgegeben von F. Lippmann, Grote, Berlin 1896 (cfr. D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit., pp. 219 e 265).

«O dolce signor mio», diss'io, «adocchia
colui che mostra sé più negligente
che se pigrezza fosse sua serocchia».

[illegible]

Il 20 agosto 1935 Beckett inizia a scrivere *Sasha Murphy* (fig. 14)⁹¹⁵, ovvero l'ur-testo di quello che diverrà, di lì a poco, il suo primo romanzo edito: *Murphy*. L'ablazione del nome 'Sasha' dal titolo inizialmente preventivato (e dal personaggio stesso) non è certo un evento casuale, bensì la spia di una scelta che corrisponde pienamente alle intenzioni implicite dell'autore, il quale, con questa cancellazione, ha messo involontariamente a giorno la propria strategia narrativa. Si noti come Beckett passi, a partire dalle sue prime prove narrative, da un nome (Belacqua Shuah) le cui iniziali sono evidentemente le proprie

169

invertite ad un altro appellativo (Sasha Murphy, poi solo Murphy) che, privo di implicazioni autobiografiche, si rivelerà però (scorrendo i suoi romanzi successivi) caratterizzato da una funzione (quella della 'm') fortunata e fortemente implicante. Di più: venuto a cadere il raccordo onomastico fra Belacqua Shuah e il proprio nome (B. S. e S. B.), non verrà a mancare del tutto, con Murphy (e i futuri m-named), un raccordo autobiografico; anzi, se possibile questo si intensificherà proprio a partire da quest'ultimo personaggio.

7.3 *Murphy O'Blomov*

Durante la stesura di *Murphy*, cioè alla stessa altezza cronologica in cui si passa da Belacqua al primo degli m-named (dacché «in *Murphy* Belacqua is not a character but a structured presence in Murphy's mind: Belacqua is a state to which Murphy aspires»)⁹¹⁶, Beckett riconosce nitidamente la discendenza del suo Murphy con un altro personaggio della letteratura, non dantesco ma fortemente implicato con il proprio vissuto autobiografico e dunque esemplare *trait d'union* fra il *character* del *Purgatorio* (di cui non è altro che un'evoluzione moderna) e se stesso (che si mostra così nella perfetta equivalenza, occultata ma ben visibile, di *auctor* e *agens*)⁹¹⁷.

È vero che quasi tutti i personaggi beckettiani sono vittime dell'indolenza belacquiana, ma lo è altrettanto che questi hanno proprio nel loro autore il progenitore e capostipite; Beckett, infatti, durante la breve relazione che ebbe nel 1937 con Peggy Guggenheim, venne da lei ribattezzato col soprannome di Oblomov⁹¹⁸. Racconta Guggenheim che fece leggere a Beckett il «libro di Goncharov [sic] che Djuna [Barnes] mi aveva dato qualche tempo prima», «e, naturalmente, egli ravvisò subito una rassomiglianza tra se stesso e quello strano e apatico personaggio che alla fine non ha nemmeno la forza di volontà di alzarsi dal letto»⁹¹⁹. Ricorda Deidre Bair come «Beckett sembra[sse] molto orgoglioso di questo soprannome»⁹²⁰: probabilmente perché Oblomov gli ricordava da vicino un altro personaggio – già noto sin dai tempi del Trinity –, amatissimo e tradotto come protagonista nelle proprie opere: ovvero proprio il Belacqua dantesco. È singolare l'apparizione d'un ulteriore antecedente letterario negli stessi anni in cui Beckett dava alle stampe il suo *Murphy*, indolente da competizione col quale il personaggio di Gončarov presenta forti analogie (perlomeno per tutta la prima parte della storia): entrambi vengono infatti sollecitati energicamente dalla propria amante (Oblomov da Ol'ga, Murphy da Celia – e Beckett da Peggy Guggenheim) a sollevarsi dal torpore che li affligge, a trovarsi un impiego e, insomma, a *fare*. Questo

⁹¹⁶ D. CASELLI, *Beckett's Dante* cit., p. 87. Al punto da suscitare la sua celebre «Belacqua fantasy»: «At this moment Murphy would willingly have waived his expectation of Antipurgatory for five minutes in his chair, renounced the lee of Belacqua's rock and his embryonal repose, looking down at dawn across the reeds to the trembling of the austral sea and the sun obliquing to the north as it rose, immune from expiation until he should have dreamed it all through again, with the downright dreaming of an infant, from the spermarium to the crematorium. He thought so highly of this post-mortem situation, its advantages were present in such detail to his mind, that he actually hoped he might live to be old. Then he would have a long time lying there dreaming, watching the dayspring run through its zodiac, before the toil up hill to Paradise. The gradient was outrageous, one in less than one. God grant no godly chandler would shorten his time with a good prayer. | This was his Belacqua fantasy and perhaps the most highly systematised of the whole collection. It belonged to those that lay just beyond the frontiers of suffering, it was the first landscape of freedom» (S. BECKETT, *Murphy* cit., pp. 50-1; a p. 71, invece, si esprime «the Belacqua bliss»).

⁹¹⁷ *Murphy* d'altronde è probabilmente la più autobiografica delle opere beckettiane.

⁹¹⁸ «Since he [Beckett] enjoyed [Peggy] Guggenheim's company up to the point where she began to attempt to entice him into bed, however, he spent much time with her too and they discussed many topics together. She called him Oblomov after the hero of Goncharov's [sic] novel, to which she introduced him. He found it interesting but was not perhaps as bowled over as she had hoped by this portrait of an anti-hero consumed by indecision, who, like himself, was very reluctant to get out of his solitary bed in the mornings» (A. CRONIN, *Samuel Beckett* cit., p. 292; cfr. anche J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 347).

⁹¹⁹ P. GUGGENHEIM, *Out of This Century: The informal Memoirs of Peggy Guggenheim*, Dial Press, New York 1946, p. 197 (lo cito dalla traduzione italiana presente in D. BAIR, *Samuel Beckett* cit., p. 311).

⁹²⁰ *Ibidem*, p. 312.

paragone⁹²¹ risulta rilevante (se non altro per i personaggi beckettiani a venire): seppure la redazione di *Murphy* iniziò il 20 agosto del 1935 e «la terza settimana di giugno il libro era finito» (perlomeno nella sua prima stesura)⁹²², e la lettura da parte di Beckett del romanzo di Gončarov risulta risalire solo al 1938 (anche se presumibilmente ne sentì parlare già nel '37 da Peggy Guggenheim), lo scrittore irlandese riconobbe immediatamente nella descrizione di Oblomov un (fino a quel momento) ignorato ipotesto altamente significativo di Murphy (e dei suoi precedenti Belacqua): la parentela stretta fra questi due «antieroi» la denuncia lo stesso Beckett in due lettere del 1938. Nella prima (del 21 gennaio), dichiara esplicitamente a Thomas McGreevy: «Have begun Goncharov's [sic] Oblomov. Pereant qui ante nos nostra dixerunt!»⁹²³; dove la citazione di Elio Donato (tramandata da Girolamo) testimonia la sorpresa, anche seccata, per la scoperta di un antecedente letterario geneticamente tanto affine (per indole e trama) al suo Murphy, al punto da fargli istituire nella seconda lettera (del 22 gennaio), destinata a George Reavey, un binomio onomastico che lascia pochi dubbi a riguardo: «Epreuves suivent ce soir ou demain matin. Il ne me manque plus qu'une phrase, et commen! Il finit par m'emmerder, Murphy O'Blomov [...]»⁹²⁴. Il romanzo di Beckett venne pubblicato nel 1938⁹²⁵, quando ormai Beckett aveva sicuramente conosciuto il personaggio gončaroviano, vicino a Murphy quanto il Belacqua dantesco (che rimase però l'esplicito e costante richiamo letterario beckettiano per i suoi personaggi a venire): il liutaio fiorentino è infatti lo stesso dei suoi omonimi beckettiani in *Dream of Fair to Middling Women* e *More Pricks Than Kicks*, coi quali condivide il monito aristotelico del *sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens* (ricordato, a proposito del personaggio della *Commedia* dantesca, dall'anonimo commentatore fiorentino)⁹²⁶; ma più simile a Beckett (e dunque a Murphy, che resta fra i libri più autobiografici dell'autore), nel trascorrere lunghe ore delle giornate a letto (o su una sedia a dondolo) – proprio come farà lo scrittore irlandese nei suoi anni londinesi, secondo quanto ricordato anche da Peggy Guggenheim –, è proprio l'accidioso Oblomov⁹²⁷.

Aver insistito sul personaggio di Gončarov è servito per mostrare quanto l'idea del personaggio principale del romanzo in Beckett sia fortemente correlata non tanto (e solo) all'autobiografismo, quanto alla scelta di un carattere concreto e realistico: l'autore ha cercato la verosimiglianza nell'autocitazione. Ma con il progredire delle opere, la direzione verso un *everyman* sempre più aperto alla desoggettivizzazione (operata per rendere il protagonista sempre più identificabile dal lettore – pratica a cui si assommerebbe, fra le altre, il caratteristico *no when, no where* delle opere beckettiane, in questo modo riconoscibili da chiunque) si sovrappone all'operazione detrattiva di scarnificazione del soggetto messo in scena nei romanzi. Questo anche in concomitanza con il passaggio dalla terza alla prima persona

⁹²¹ Notato anche, fra gli altri, da studi non beckettologici: cfr. G. DIMENT, *Goncharov's Oblomov: A Critical Companion*, Northwestern University Press, Evanston 1998, pp. 59-sgg. (che investiga però quasi esclusivamente la sola produzione teatrale e la "prima trilogia").

⁹²² Per le informazioni sulla scrittura e le vicende editoriali di *Murphy* rimando ai capitoli dal settimo all'unicesimo (pp. 203-349) di J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit.; la frase citata è da *ivi*, p. 267.

⁹²³ *The letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., p. 590 (sottolineature nel testo).

⁹²⁴ *Ivi*, p. 592. La grafia scorretta con apostrofo e 'b' maiuscola («O'Blomov») è ripetuta in un'altra lettera a McGreevy (del 27 gennaio 1938), dove Beckett cita nuovamente il romanzo di Gončarov stavolta senza apostrofo ma mantenendo la 'b' maiuscola («I have been reading OBlomov»; *ivi*, p. 595).

⁹²⁵ «Il 9 dicembre 1937, Beckett riceveva un telegramma da George Reavey che gli diceva che, finalmente, *Murphy* sarebbe stato pubblicato [...]. La pubblicazione di *Murphy* avvenne giusto a cavallo dell'accoltellamento di Beckett [5 gennaio 1938]: il contratto fu firmato prima di Natale e le bozze arrivarono il 17 gennaio, durante il ricovero all'Hôpital Broussais» (J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 343).

⁹²⁶ Si vedrà *infra*, cap. 10, l'evoluzione della "funzione Belacqua".

⁹²⁷ «Era questi un uomo di trentadue-trentatre anni, di media statura, di aspetto piacevole, con occhi grigio-scuri, ma nei tratti del volto privo di qualsiasi idea determinata, di qualsiasi concentrazione. Il pensiero passeggiava come un libero uccello sul suo viso, svolazzava negli occhi, si posava sulle labbra semiaperte, si nascondeva nelle rughe della fronte, poi scompariva, e allora su tutto il volto si accendeva l'uniforme colore dell'indolenza. Dal volto l'indolenza passava alle pose di tutto il corpo, perfino alle pieghe della veste da camera» (I. GONČAROV, *Oblomov*, con uno scritto di G. Manganelli, trad. E. Lo Gatto, Einaudi, Torino 2000, p. 5).

(avvenuto tra *Watt* e *Molloy*, ovvero all'altezza della «rivelazione» postbellica). Un ultimo passaggio, di grandissimo valore, sarà infine l'erosione dei confini di genere: una completa indifferenziazione del personaggio che, nelle opere più tarde, non avrà quasi più attributi sessuali che lo identifichino. Ha studiato questo fenomeno Mary Bryden⁹²⁸ in libro che analizza con pregio la progressiva corrosione dei caratteri femminili nel *corpus* beckettiano, eccedendo forse nell'armatura teorico-metodologica orientata a una lettura eccessivamente psicoanalitica (o meglio esclusivamente in chiave rapporto madre-figlio) il problema⁹²⁹, ma analizzando con precisione le produzioni più tarde di Beckett, dov'è in atto la completa dissoluzione del personaggio femminile (ma, si potrebbe dire parimenti, di quello maschile), al quale si sostituirà la sempre più indistinta, e per questo onnicomprensiva e immedesimabile, arci-persona senza nome né connotati, dell'*everyman*. «Du reste ce n'est pas moi, je ne parle pas de moi, je l'ai dit cent mille fois, inutile de m'en dire confus, confus de parler de moi, alors qu'il y a X, paradigme du genre humain»⁹³⁰. D'altronde, come dirà Beckett per bocca di Malone, «Peut-être que je mettrai l'homme et la femme dans la même, il y a si peu de difference entre un homme et une femme, je veux dire entre les miens»⁹³¹.

Il passaggio dal Belacqua del *Dream* e di *More pricks* ai protagonisti omonimi dei successivi *Murphy*, *Wat*, *Molloy*, *Malone* eccetera, non rappresenta insomma – perlomeno onomasticamente – una cesura netta: si rimane infatti sempre nei pressi di Dante, cioè si mantiene con la *Commedia* un legame nella caratterizzazione del protagonista che se inizialmente risultava essere mutuato dalla sterminata lista di comparse del poema dantesco e accolto quale personaggio ideale (e latamente autobiografico), successivamente, con l'avanzare delle letture e dell'approfondimento nella materia della *Commedia*, si definisce attraverso il mantenimento d'una ben definita traccia che caratterizzerebbe – secondo Dante – l'umanità intera: la lettera 'm', cioè un'impronta genetica assoluta che certifichi l'umanità di ogni uomo, rendendo di fatto ciascuno un esemplare di *everyman*. Quest'orma imposta sul viso di tutti gli uomini è impiegata da Beckett per contagiare la propria umanità, quella che popola i suoi romanzi, e resta inscritta anzitutto nelle parole stesse che, sin dai tempi di Dante, esprimevano il concetto di uomo: *omo*, *man*, *mankind*. M.

Che Beckett conoscesse alla perfezione l'opera di Dante lo si è visto; che una volta di più l'avesse in mente nel passo di *Watt* citato in apertura, quello nel quale cioè si denuncia l'importanza del nome («the essential»), ovvero mentre viene mostrata discretamente una tanto minima quanto rara indicazione o chiave di lettura della propria opera, forse lo può testimoniare il fatto che, immediatamente dopo questo scambio, e ancora poche pagine a seguire, lo scrittore si troverà a descrivere due componenti apparentemente dimesse ma in realtà assai importanti del protagonista, il suo *sorriso* e la sua *postura*: vale a dire quei tratti che, fin dalla giovinezza, Beckett aveva individuato essere legati indissolubilmente proprio alla figura di Belacqua quali sue peculiarità caratterizzanti.

My name is Spiro, said the gentleman.

Here then was a sensible man at last. He began with the essential and then, working on, would deal with the less important matters, one after the other, in an orderly way.

Watt smiled.

No offence meant, said Mr Spiro.

Watt's smile was further peculiar in this, that it seldom came singly, but was followed after a short time by another, less pronounced it is true. In this it resembled the fart. And it even sometimes happened that a third, very

⁹²⁸ M. BRYDEN, *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*, Barnes & Noble Books, Lanham 1993.

⁹²⁹ *Ivi*, cap. 6, *Otherhood/Motherhood/Smotherhood? The Mother in Beckett's Writing*, pp. 160-94; molto utili invece al nostro discorso sono i capp. 4 (*No Better than Shades no Worse: Women of the Later Drama*, pp. 113-35) e 5 (*Nomad Selves: Women of the Later Prose*, pp. 136-59).

⁹³⁰ S. BECKETT, *Nouvelles et textes pour rien* [2013] Minuit, Paris 2013, VII, pp. 162-3 (corsivo mio).

⁹³¹ *Id.*, *Malone meurt*, Minuit, Paris 1951, p. 10.

weak and fleeting, was found necessary, before the face could be at rest again. But this was rare. *And it will be a long time now before Watt smiles again, unless something very unexpected turns up, to upset him.*⁹³²

Belacqua è infatti, nell'immaginario beckettiano, tanto in quello giovanile quanto, ancora, in quello delle ultime opere, come si legge appunto in un testo degli anni Ottanta quale *Company*, «the old lutist cause of Dante's first quarter-smile»⁹³³ («Li atti suoi pigri e le corte parole», dirà di lui il poeta, «mosser le labbra mie un poco a riso»; Pg IV 121-2), e si è visto qui come lo «smile» di Watt venga, provocato dalle parole di Spiro, venga analizzato con la stessa attenzione che Beckett ha dedicato ai sorrisi del Dante *viator*. La postura dell'indolente personaggio dantesco, inoltre, era in grado di suscitare in Murphy quella «Belacqua fantasy» che, si è visto, si irradierà in tutta l'opera dello scrittore irlandese⁹³⁴, toccando per l'appunto anche le pagine di *Watt* in questione, dove il protagonista è ritratto in quella medesima posa che tanto impressionò Beckett e che sarà marca caratteristica dei suoi personaggi: «But the feeling of weakness, which he [Watt] had been expecting for some time, was such, that he yielded to it, and *settled himself* on the edge of the path, with his hat pushed back, and his bags beside him, and *his knees drawn up, and his arms on his knees, and his head on his arms*»⁹³⁵. Le ultime parole evidenziate in corsivo sono l'esatta traduzione dell'atteggiamento del Belacqua dantesco: fra le «persone / che si stavano a l'ombra dietro al sasso / come l'uom per negghienza a star si pone», infatti, Dante adocchia il suo amico liutaio: «E un di lor, che mi sembiava lasso, / sedeva e abbracciava le ginocchia, / tenendo 'l viso giù tra esse basso»; Pg IV 103-8).

7.4 *EveryMan*

Non sarà del tutto inopportuno a questo punto ventilare l'ipotesi, non accertata però da alcun dato documentario, di una possibile lettura da parte di Beckett (o anche solo dell'indicazione fatta al giovane scrittore irlandese da una 'fonte media')⁹³⁶ del saggio di Ezra Pound *The Spirit of Romance*, pubblicato nel 1910⁹³⁷. Il poeta americano era conosciuto e ammirato da Beckett, che nel 1934 recensì favorevolmente (sullo stesso numero di «The Bookman» nel quale stroncò il *Dante vivo* di Papini) il saggio *Make it New* di Pound⁹³⁸, e d'altronde «un diretto influsso dello *spirito romanzo* del poeta americano sul giovane irlandese parrebbe comunque evincersi, se non altro per la patina provenzaleggiante, dalle poesie di *Echo's Bones and Other Precipitates* (1935)»⁹³⁹. Ma è nello *Spirit of Romance* che, come farà in altri suoi formidabili saggi danteschi, con imprevedibile lungimiranza e «fulminanti intuizioni che anticipano e

⁹³² *Ivi*, pp. 20-1 (corsivo mio).

⁹³³ S. BECKETT, *Company* cit., p. 40.

⁹³⁴ Cfr. C.J. ACKERLEY AND S.E. GONTARSKI, *The Grove Companion to Samuel Beckett* cit., pp. 47-8, s.v. Belacqua [*Shuah*].

⁹³⁵ S. BECKETT, *Watt* cit., p. 26.

⁹³⁶ Vista la frequentazione di Beckett del circolo joyciano, dove Pound era molto conosciuto, e il fortissimo interesse del giovane irlandese riguardo a studi danteschi. Beckett infatti conosceva i lavori su Dante di Papini e di Eliot e, a riguardo, aveva speso parole non lusinghiere (cfr. la recensione all'edizione inglese di *Dante vivo* comparsa su «The Bookman», 87 (Christmas 1934) ora in S. BECKETT, *Disjecta* cit., pp. 80-1, mentre si veda, a riguardo del «Eliot's Dante [...] unsufferably condescending, restrained & professorial», la lettera a Thomas McGreevy del 4 agosto 1937 in *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., pp. 529-33, a p. 531).

⁹³⁷ Cfr. E. POUND, *The Spirit of Romance. An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe*, J.M. Dent and Sons, London 1910.

⁹³⁸ S. BECKETT, *Ex Cathedra*, in ID., *Disjecta* cit., pp. 77-9.

⁹³⁹ G. FRASCA, *Lo spolpatoto* cit., n. 19 p. 255 (scettico però riguardo alla conoscenza dello *Spirit of Romance*). Nonostante uno «sgradevole episodio» avvenuto tra Beckett e Pound in margine a un pranzo parigino nel 1929 organizzato da Joyce (*ivi*; lo ricorda anche H. KENNER, *The Pound Era* cit., p. 583 n. 396 e Beckett stesso in una lettera di risposta a Patricia Hutchins Greacen del 18 dicembre 1953: cfr. *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956* cit., p. 437: «The only time I remember having met Pound was one evening at dinner with the Joyces in the Trianon, Place de Rennes. He was having great trouble with a fond d'artichaud [sic] and was very aggressive and disdainful»), Beckett incontrò Pound un'altra volta, il 18 settembre 1968, in circostanze più distese (cfr. *The Letters of Samuel Beckett 1966-1989* cit., pp. 132-3).

nutrono prospettive del nostro tempo, idee capaci di rovesciare, già nei primi anni del Novecento, l'interpretazione della più sublime poesia alle radici della modernità»⁹⁴⁰, Pound individua due tratti peculiari della *Commedia* che mostrano un'incredibile affinità con l'opera di Beckett:

The "Commedia" is, in the literal sense, a description of Dante's vision of a journey through the realms inhabited by the spirits of man after death; in a further sense it is *the journey of Dante's intelligence through the states of mind* wherein dwell all sorts and conditions of men before death; beyond this, *Dante or Dante's intelligence may come to mean "Everyman" or "Mankind"*, whereat his journey become a symbol of mankind's struggle upward out of ignorance into the clear light of philosophy. In the second sense I give here, *the journey is Dante's own mental and spiritual development* [...]. There is little doubt that Dante conceived the real Hell, Purgatory, and Paradise as states, and not places. Richard St Victor had, somewhere before, voiced this belief, and it is, moreover, a part of the esoteric and mystic dogma. For the purposes of art and popular religion it is more convenient to deal with such matters objectively; this also was most natural in an age wherein it was the poetic convention to personify abstractions, thoughts, and the spirits of the eyes and senses, and indeed nearly everything that could be regarded as an object, an essence, or a quality. *It is therefore expedient in reading the "Commedia" to regard Dante's descriptions of the actions and conditions of the shades as descriptions of men's mental states in life, in which they are, after death compelled to continue*: that is to say, men's inner selves stand visibly before the eyes of Dante's intellect, which is guided by classic learning, mystic theology, and the beneficent powers.⁹⁴¹

Di grande rilievo la possibile convergenza fra l'intuizione poundiana del viaggio di Dante inteso come «sviluppo mentale e spirituale» e transito di «stati mentali» e la «riduzione» di Beckett della propria opera a un *teatro da camera* tutto mentale o intracranico (sulla teatralità della *Commedia*, d'altra parte, aveva insistito lo stesso Pound – ma per l'intera questione si veda *infra*, cap. 10). Quanto risulta rimarchevole sottolineare qui invece è l'individuazione, da parte del poeta americano, di una «funzione» svolta da «Dante or Dante's intelligence», che «may come to mean "Everyman" or "Mankind"»⁹⁴². Il personaggio-Dante, secondo Pound, stando (*iuxta* la lezione dell'epistola a Cangrande) al terzo senso di lettura del poema, quello anagogico⁹⁴³, rappresenterebbe dunque l'Ognuno, l'Everyman, o l'Umanità, Mankind. La dantistica di metà Novecento ha saputo spiegare con chiarezza la funzione del «doppio "io"»⁹⁴⁴ dantesco,

⁹⁴⁰ C. BOLOGNA E L. FABIANI, *Il «Dante» di Ezra Pound: breve storia di un libro sognato*, in E. POUND, *Dante*, a cura di C. Bologna e L. Fabiani, Marsilio, Venezia 2015, pp. VII-XLIII (qui a p. VIII) dove, alla luce di questo nuovo libro ricomposto (per cui si veda, oltre all'introduzione, la Nota al testo alle pp. XXXVIII-XLIII), si analizza «l'importanza operativa della rivoluzione poundiana» e il rilievo della «funzione-Pound nel recupero di un Dante d'avanguardia, maestro vivo e scandaloso di lingua e di scrittura» (pp. XVII-XVIII) in area italiana ma non solo.

⁹⁴¹ Non avendo sottomano l'originale, cito dall'edizione E. POUND, *The Spirit of Romance*, Forgotten Books, London 2013, pp. 116-7, corsivi miei.

⁹⁴² «Thus "Hamlet"», prosegue Pound, «is a great play, not because it narrates the misventures of a certain introspective young prince of Denmark, but because every man reading it finds something of himself in Hamlet. The play is also an enunciation to the effect that a man's thoughts or dreams» (*ivi*, p. 116, corsivo mio). In linea con l'idea poundiana (e d'altronde opinione comune di quasi tutta la critica shakespeariana) è, fra gli altri, H. BLOOM, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo* [1998], trad. it. R. Zuppet, Rizzoli, Milano 2013, in part. l'introduzione, *L'universalismo di Shakespeare*, pp. 17-34 («in che cosa consiste la grandezza di Shakespeare: nella varietà delle persone. Nessuno, prima e dopo di lui, riuscì a creare altrettanti io autonomi»; p. 17).

⁹⁴³ Pound qui confonde i quattro sensi indicandoli, nell'ordine, quali letterale, allegorico, anagogico ed etico, mentre si l'ordine corretto è letterale, allegorico, morale e anagogico.

⁹⁴⁴ Cfr. G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino 2001, pp. 33-62 (qui a p. 39), sulla scorta di C. SINGLETON, *Commedia: Elements of Structure. Dante studies*, I, Harvard University Press, Cambridge 1954, pp. 9-13. Contini svolge qui riflessioni a proposito del dire/dirsi "io" in Proust (e in Dante) che andranno riprese (magari con l'apporto di M. LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 2002) quando si toccherà il passaggio che da *Watt*, con il suo bravo narratore Sam (ovvero Samuel: Beckett), porterà a *Molloy*, che si chiude con la radicale smentita della voce narrante che nega la veridicità di quanto affermato fino a quel punto saldando così l'esperienza della seconda parte del libro (nella narrazione cronologicamente anteriore alla prima) con quella iniziale. «Il personaggio che dice "io" nella *Recherche du temps perdu* non ha nome – categoria che pertiene infatti al "lui"; ma le rare volte, due in tutto, e non prima della *Prisonnière*, che un nome occorre, esso è di necessità registrato come Marcel. È l'autore? è altro dall'autore? In quest'ambiguità e in quest'intervallo consiste l'essenziale problematica proustiana [...]: l'"io" di Proust (una volta appurato che esso non è il banale mezzo flessivo della conversione d'un romanzo in terza a romanzo in prima persona, consueta nelle *Metamorfosi* di Apuleio a non so quanta produzione moderna) è il soggetto d'una limitata, definita esperienza

del Dante *agens* e del Dante *auctor*, e di come, sin dal principio dell'opera, quest'entità bicefala si coniughi al contempo (le spie pronominali lo evidenziano nitidamente) con il "macro-insieme umanità" che la incapsula («Nel mezzo del cammin di *nostra* vita / *mi* ritrovai per una selva oscura», If, 1-2; «dentro da sé, del suo colore stesso, / *mi* parve pinta de la *nostra* effige: / per che 'l *mio* viso in lei tutto era messo», Pd XXXIII 130-2); ma l'intuizione di Pound potrebbe considerarsi in via ipotetica (in mancanza di un riscontro documentario dirimente)⁹⁴⁵ come una possibile traccia alla base della scelta di Beckett di realizzare, con i propri personaggi, degli *everyman*.

Si aggiunga, inoltre, come proprio *Everyman* fosse il titolo (*The Somonyng of Everyman*, meglio conosciuto solamente con l'ultima parola) e il nome del protagonista di un anonimo *morality play* inglese datato alla fine del XV secolo e che tratta allegoricamente la questione della salvezza, in chiave cristiana, dell'uomo; il testo, esemplato sull'opera olandese di Peter van Diest, *Elckerlijc*, scritta intorno al 1470 e pubblicata nel 1495 (anch'esso un *morality play* allegorico che conobbe una straordinaria fortuna) venne ripreso a partire dagli inizi del Novecento ed ebbe una discreta notorietà nell'area anglosassone. Il personaggio principale, per poter essere letto in senso pienamente ecumenico, è dunque un "chiunque" nel quale ogni lettore poteva rispecchiarsi.

7.5 *L'humanité c'est nous*

Un ulteriore accostamento può essere avanzato con l'opera del drammaturgo irlandese John Millington Synge, la cui opera Beckett – da frequentatore assiduo, negli anni Venti, dell'Abbey Theatre di Dublino, di cui Synge fu uno dei co-fondatori – conobbe già in gioventù, ricordandosene sino in tarda età⁹⁴⁶. Se non per i notevoli e numerosi punti di contatto biografici fra i due («similar origins in middle-class Anglo-Irish families from South County Dublin; a personal link through the painter and writer Jack B. Yeats, who spent a month with Synge in 1905 visiting Connemara and Mayo, illustrated Synge's *The Aran Island*, and whom Beckett met several times from 1931 until Yeats's death in 1957; links with France and Germany and a mutual interest in Continental literature – Synge translated, among others, poems of Villon, Walter von der Vogelweide, and Leopardi, all poets admired by Beckett»; e inoltre entrambi frequentarono il Trinity College per poi trascorrere un periodo a Parigi, e furono ambedue amanti di Dante e Petrarca)⁹⁴⁷, condivisi per la maggior parte con Joyce, che pure Synge conobbe nella capitale francese, è possibile individuare un legame diretto e un'influenza dell'opera del primo su quella di Beckett, per stessa ammissione di quest'ultimo: «in answer to a somewhat bold question relating to the most profound influences that he himself acknowledged upon his dramatic writing, Beckett referred me specifically to the work of J.M. Synge»⁹⁴⁸.

I personaggi beckettiani «resemble Synge's in the way they walk the roads and in their poetic expression. *Waiting for Godot* links explicitly with Synge's world, from Christy Mahon's problems with his boots to ditches and turnips»⁹⁴⁹. Si pensi, per esempio, alla desolata valle di *The Well of Saints* di Synge, che ricorderebbe l'ambientazione di *Godot*, e in aggiunta, ad aumentare le coincidenze, vi si trova una

storica irripetibile o è il soggetto trascendentale di qualsiasi avventura vitale e conoscitiva? [...] Il personaggio che dice "io" si riconosce come poeta, e la curva della vicenda consiste nell'evolvere dell'osservazione in rappresentazione» (G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia* cit., pp. 33-4).

⁹⁴⁵ Occorre ricordare infatti come «are absent in the library» (ovvero in ciò che resta della biblioteca privata di Beckett, dopo che questi, negli ultimi anni di vita, incominciò a regalare buona parte dei propri libri) i «modernist writers»: «no T.S. Eliot or Ezra Pound, for example, although it is well known that Beckett was reserved in his evaluation of both these writers» (D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit., p. 41).

⁹⁴⁶ Ne offre, al solito, una toccante testimonianza A. ATIK, *Com'era* cit., pp. 127-8.

⁹⁴⁷ J. KNOWLSON, *Beckett and John Millington Synge*, in J. KNOWLSON AND J. PILLING, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Grove Press, New York 1980, pp. 257-74, cit. pp. 259-60.

⁹⁴⁸ *Ivi*, p. 260. Ma occorre sempre avere cautela con dichiarazioni analoghe.

⁹⁴⁹ C.J. ACKERLEY AND S.E. GONTARSKI, *The Gorge Companion to Samuel Beckett* cit., p. 552, s.v. *Synge, John Millington*.

coppia di ciechi dai nomi caratteristici (si tratta cioè, ancora una volta, degli appartenenti alla stirpe degli m-named): Martin e Mary Dou. Che siano ciechi⁹⁵⁰, che costituiscano una coppia (come canonica diverrà, per Beckett, sulla scorta di Dante e Cervantes, l'istituzione di quella che chiamava «pseudo-couple»)⁹⁵¹ e che siano caratterizzati dalla stessa iniziale del nome comune fa pensare che possa trattarsi di qualcosa di più di una semplice coincidenza. È, su tutti, il protagonista dell'opera più celebre di Synge, *The Playboy of the Western World* (1907), Christy Mahon, a suscitare però un forte interesse – stante l'onomastica di buona parte dei personaggi dell'opera (e, fra tutti, dei principali) caratterizzata dalla stessa iniziale (oltre a Christy Mahon, infatti, abbiamo suo padre, Old Mahon, Michael James Flaherty, il gestore di un pub, e Margaret Flaerthy, chiamata Pegeen Mike, figlia di Michael e barista). Senza soffermarsi oltre sulle convergenze fra quest'opera e i testi beckettiani (su tutti *Godot* – senza però che Beckett assumesse passivamente il modello di Synge)⁹⁵², mostrate per la prima volta da Vivian Mercier⁹⁵³, ciò che interessa rimarcare qui è l'attenzione sulla figura del protagonista, il suo nome e la funzione che, agli occhi di Beckett, esso svolge. Il personaggio principale dell'opera raccoglie nel suo nome tanto l'emblema di Cristo – vale a dire l'essere che si è incarnato per poter parlare a tutti gli uomini (e si vedrà in seguito come anche in alcuni testi beckettiani la *figura christi* si sovrapporrà a quella del protagonista) – quanto un nome connotato dalla lettera che, per l'autore di *En attendant Godot*, caratterizza l'impronta digitale dell'intero genere umano. L'intenzione di Beckett, si è visto, è quella di voler inscrivere con un solo gesto, quello che battezza tutti i suoi personaggi con l'iniziale onomastica comune, i «Murphy, Molloy et autres Malone» nell'alveo di un'umanità assoluta e universale e che in seguito, all'indomani della Seconda guerra mondiale, gli si sarebbe presentata sotto forma di *humanity in ruins*, quando cioè si recò come volontario nell'epicentro delle macerie belliche: Saint-Lô, la «capitale des ruines»⁹⁵⁴.

D'altronde, un'operazione per certi versi analoga, nell'ambito però della sua prima opera teatrale, Beckett la tentò quando, in quella valle del giudizio in assenza di giudizio che ospita l'attesa statica dei personaggi di *En attendant Godot*, aveva raccolto insieme «toute l'humanité»⁹⁵⁵. Per Vladimir, infatti, è perfettamente chiaro come «à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non»⁹⁵⁶. Nel teatro è la coralità dei personaggi, e su tutti la *pseudo-couple* dei protagonisti, che si compenetra (da Vladimir e Estragon e Hamm e Clov fino ai tardi Reader e Listener di *Ohio Impromptu*, «as alike in

⁹⁵⁰ La figura del cieco tornerà con insistenza in alcune opere di Beckett dello stesso torno d'anni: *En attendant Godot*, *Fragment de théâtre*, *Fin de partie* e *All that fall*. È possibile peraltro rinvenire in questo interesse per il personaggio cieco un ulteriore punto di contatto con l'opera (anch'essa conosciuta e ammirata) di Maurice Maeterlinck, *Les aveugles* (1890).

⁹⁵¹ Definita così, a proposito di Mercier e Camier, in S. BECKETT, *L'Innommable* cit., p. 17.

⁹⁵² Beckett, a proposito del «tentativo di Synge di cogliere la lingua popolare», commentava con l'amica Anne Atik: «“Nessuno parlava così”» (A. ATIK, *Com'era* cit., p. 127).

⁹⁵³ V. MERCIER, *Beckett/Beckett*, Oxford University Press, Oxford 1977, pp. 20-3; si veda inoltre perlomeno J. KNOWLSON, *Beckett and John Millington Synge* cit. Cfr. anche *Beckett Remembering Remembering Beckett. Uncollected Interviews with Samuel Beckett and Memories of Those Who Knew Him*, edited by J. AND E. KNOWLSON, Bloomsbury, London 2006, p. 30 e D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit., p. 38; a p. 285 si dà conto di come nella sua libreria sia rimasto il libro J.M. SYNGE, *My Wallet of Photographs: The photographs of J.M. Synge arranged and introduced by Lilo Stephens*, Dolmen Press, Dublin 1971: altri libri di Synge erano però presenti in passato (J. KNOWLSON, *Beckett and John Millington Synge* cit., p. 259 ricorda, nel 1979, *Riders of the Sea*, *The Shadow of the Glen*, *The Thinker's Wedding*, *The Playboy of the Western World*, *Deirdre of the Sorrows* e *To Well of the Saints*: «all of them are in his personal library»); inoltre Anne Atik ricorda di come Beckett «ci aveva regalato [a lei e al marito Avigdor Arikha] il libro *In Wicklow, West Kerry and Connemara* di Synge, pubblicato nel 1919, che aveva comprato nel 1926» (A. ATIK, *Com'era* cit., p. 127).

⁹⁵⁴ Cfr. S. BECKETT, *The Capital of the Ruins* cit. (per cui si veda *supra*, cap. 1).

⁹⁵⁵ S. BECKETT, *En attendant Godot* cit., p. 109.

⁹⁵⁶ *Ivi*, p. 103 (c.m.).

appearance as possible)⁹⁵⁷ a “fare” l’umanità, ovvero a costituire, con le loro proprietà antinomiche e perciò totalizzanti e assolute se combinate fra loro⁹⁵⁸, l’insieme intero dei caratteri umani.

La «pseudo-couple Mercier-Camier»⁹⁵⁹ doveva aver fatto pensare chi, da sempre, aveva strutturato i propri romanzi mediante la focalizzazione di un singolo protagonista, per quanto semmai in simbiosi parassitaria con un altro personaggio (come nel caso di *Watt*), o addirittura nell’evenienza in cui l’intero libro si trovasse simmetricamente bipartito e con due soggetti (è il caso di *Molloy*), che però durante la seconda parte della narrazione, e con un colpo di scena magistrale proprio nel finale, si scoprono essere lo stesso personaggio nel corso della sua evoluzione (secondo una diacronia al rovescio). Proprio quest’ultimo caso, *Molloy*, ci mostra come, per Beckett, fosse essenziale un soggetto assoluto e unico, tanto più se questo, come tutti gli altri protagonisti dei suoi romanzi, è contrassegnato dall’emblema della M. Il simbolo che rinvia al contempo al chiunque (*everyman*) e all’umanità (*mankind*) dev’essere necessariamente impresso sul protagonista della vicenda, così che questi porti le vesti delle due categorie sintetizzate dalla sua lettera, e ancor più se è questi il narratore della storia (come sarà a partire dal passaggio alla narrazione in soggettiva a partire dal secondo dopoguerra). Ma Mercier non è il narratore della propria storia: c’è un altro io nel libro («Le voyage de Mercier et Camier, je peux le raconter si je veux, car j’étais avec eux tout le temps»)⁹⁶⁰; e per di più Mercier divide equamente la sorte con paritetica compartecipazione insieme a Camier, di cui è sorta di speculare controparte. In questo senso non poteva risultare congeniale un romanzo nel quale (scoperte le potenzialità della narrazione in soggettiva, che verranno messe a punto per la prima volta dal successivo *Molloy*) a presenziare al centro della scena non fosse un solo io-soggetto ma una coppia («pseudo-couple») sbilanciata, gravante – perlomeno onomasticamente (se si accetta l’interpretazione offerta di questa lettera) – verso il primo membro m-named (e ancor più squilibrata dall’individuazione di un terzo personaggio, assente ma narrante). La scelta della M per Mercier sembrerebbe dunque più orientata al mantenimento della costante come lettera incipitaria dei suoi romanzi. Ma se Beckett deciderà infine di non pubblicare *Mercier et Camier* sarà forse anche perché dovrà aver trovato la coppia funzionale a un altro genere, sperimentato per la prima volta giusto in quegli anni, il teatro, nel quale la coppia di protagonisti presenzia in scena compenetrandosi per rappresentare l’umanità pariteticamente (lo si è visto con *Godot*), senza prevaricazioni o sbilanciamenti, e senza per questo bisogno di individuare un soggetto al quale attribuire la M⁹⁶¹.

Ecco che dunque il lettore incarnato nel personaggio che si fa dire ‘io’ si ritrova nei panni di un *everyman* assoluto predisposto all’innesto: ecco come dovendo scegliere un nome, e ogni volta uno diverso, per questa persona (nel suo pieno senso etimologico), sarà forse parso il caso a Beckett di dedurre dal proprio *livre de chevet*, la *Commedia* dantesca, l’indicazione che individuasse una traccia umanitaria unanime in quella lettera che tutti gli esseri viventi portano inscritta inconsapevolmente sul proprio volto⁹⁶².

⁹⁵⁷ S. BECKETT, *Ohio Impromptu* [1981], in ID., *The Complete Dramatic Works* cit., pp. 443-8, qui a p. 445.

⁹⁵⁸ «In *Waiting for Godot* [...], where the original [stage direction] had begun with Estragon alone on stage, Beckett decided to have Vladimir already there too, from the start. By such means, Beckett was looking for opportunities to visualize more intensely the interplay of thematically linked pairs or complementary opposites» (D. BRADBY, *Beckett’s Production of Waiting for Godot* (Warten auf Godot), in *A Companion to Samuel Beckett*, edited by S.E. GONTARSKI, Wiley-Blackwell, London 2010, pp. 329-45, cit. a p. 330).

⁹⁵⁹ S. BECKETT, *L’Innommable* cit., p. 17.

⁹⁶⁰ ID., *Mercier et Camier* cit., p. 7.

⁹⁶¹ Salvo i casi di un’umanità compendiata nei soli personaggi in scena, come in *Happy Days* (Winnie, con Willie presente-assente), *Play* (Man, Woman1, Woman2), o quelli di un’assoluta e radicale riduzione ai minimi termini, come in *Not I* (Mouth), *Footfalls* (May e V, la «Woman’s Voice»), ...*but the colud...* (M e W) e *Rockaby* (W, la «Woman in chair» e V, la sua «recorded voice»).

⁹⁶² Si noti peraltro che dei personaggi di molti testi in prosa di Beckett successivi alla guerra molto spesso non è visibile altro che il volto: tutto il resto è coperto dal solito abbigliamento d’ordinanza (pastrano che copre dal collo fino alle caviglie, scarpe o scarponi e cappello senza tesa).

7.6 *What's in a name?*

A Beckett occorreva, insomma, un denominatore comune che connotasse raggruppandole le differenti identità da dispiegare nel corso della propria opera, e questo segno lo ha individuato in una marca caratteristica dall'alto valore simbolico.

L'immedesimazione del lettore o dello spettatore, il processo cioè di incarnazione del pubblico, che è anzitutto ascoltatore (di se stesso che esegue l'opera di Beckett leggendo o dell'opera che lo parla rivolgendogli), è il centro delle strategie di Beckett, che cortocircuita la voce del personaggio con quella dello spettatore infiltrando al contempo la propria in quella voce che risuona. Avviene così, e proprio "a suon di m", nell'incipit del radiodramma *Cascando*, dove da subito la voce di *Ouvreur* convoca l'ascoltatore incorporandolo in un «Moi je suis au mois de mai»⁹⁶³, dove, in una «sfacciata omofonia ipersoggettivante»⁹⁶⁴ che nella resa inglese schiude con maggiore ambiguità una traccia di autobiografismo con un «It is the month of May... for me»⁹⁶⁵, la voce che emerge si avvinghia all'ascoltatore possedendolo⁹⁶⁶.

Come ricordava Stephen Dedalus a Leopold Bloom, «Sounds are impostures [...]. Like names, Cicero, Podmore, Napoleon, Mr Goodbody, Jesus, Mr Doyle, *Shakespeares were as common as Murphies*»⁹⁶⁷: nomi comuni per personaggi comuni, dunque, quali appunto i «Murphy, Molloy et autres Malone». Personaggi che magari non hanno segni particolari d'alcun genere: proprio di Murphy, infatti, in tutto il libro «non veniamo mai a sapere che aspetto abbia»⁹⁶⁸ (è quindi privo di qualunque caratteristica che, identificandolo in un certo modo, possa impedire al lettore qualunque, differente per questo o altri tratti peculiari dell'aspetto, una potenziale identificazione). Il volto di Watt, invece, ci viene descritto anzitutto come quello del *Cristo deriso* di Bosch, e poi tale e quale a quello di Sam, il narratore del romanzo (in un evidente gioco di *mise en abyme* con il Samuel autore), che si specchia nel suo volto:

His face [di Watt] was bloody, his hands also, and thorns were in his scalp. (His resemblance, at that moment, to the Christ believed by Bosch, then hanging in Trafalgar Square, was so striking, that I remarked it.) And at the same instant suddenly I felt as though I were standing before a great mirror, in which my garden was reflected, and my fence, and I, and the very birds tossing in the wind, so the I looked at my hands, and felt my face, and glossy skull, with an anxiety as real as unfounded. (For if anyone, at that time, could be trouly said not to resemble the Christ supposed by Bosch, then hanging in Trafalgar Square, I flatter myself it was I).⁹⁶⁹

⁹⁶³ S. BECKETT, *Cascando*, in ID., *Comédie et actes divers*, Minuit, Paris 1972, pp. 45-60, cit. a p. 47.

⁹⁶⁴ G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 163 p. 347.

⁹⁶⁵ S. BECKETT, *Cascando*, in ID., *The Complete Dramatic Works* cit., pp. 295-304, qui a p. 297. May era difatti il nome della madre di Beckett.

⁹⁶⁶ Il pubblico di Beckett è tutto posseduto dal demone auricolare; e non mi pare un mero caso che due dei maggiori innovatori del teatro del XX secolo quali Samuel Beckett e Tadeusz Kantor abbiano lavorato moltissimo nelle loro opere drammaturgiche sul versante acustico e sonoro (fatto cioè di parole e musica); si tornerà brevemente su Kantor *infra*, cap. 10.

⁹⁶⁷ J. JOYCE, *Ulysses. The 1922 text*, Edited with an Introduction and Notes by J. Johnson, Oxford University Press, Oxford 2008, p. 578 – ricordato da C.J. ACKERLEY, *Demented Particulars: The Annotated Murphy*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, p. 28, che lo ipotizza come possibile fonte per la scelta del nome Murphy per il romanzo omonimo; si veda in proposito G. MELCHIORI, *What's in a name*[1991], in *Joyce Studies in Italy*, 4, *Joyce's Feast of Languages. Seven Essays and Ten Notes*, edited by F. RUGGERI, Bulzoni, Roma 1995, pp. 59-74.

⁹⁶⁸ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 244. Spesso difatti i personaggi di Beckett non sono descritti ma portano indosso vestiti che li ricoprono per la quasi totalità, lasciando scoperto il solo viso: lunghi pastrani dal collo alle caviglie, scarponi e cappelli senza tesa.

⁹⁶⁹ S. BECKETT, *Watt* cit., p. 136, c.m. Anche in *Godot* troviamo un paragone con Cristo: «Vladimir: Mais tu ne peux pas aller pieds nus. | Estragon: Jésus l'a fait. | Vladimir: Jésus! Qu'est-ce que tu vas chercher là! Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui? | Estragon: Toute ma vie je me suis comparé à lui» (S. BECKETT, *En attendant Godot* cit., p. 68); inoltre «crucifixion pervades *Waiting for Godot*, from the opening dialogue about the two thieves, to the various tableaux in which Pozzo sagging between the two tramps constitutes a visual emblem of the descent from the Cross, a reminder if another were needed of retribution exacted for the crime of having been born», come pure «Watt's journey to Mr. Knott's house intimates

In questo modo si istituisce una violenta simmetria fra il viso del protagonista (Watt: la cui 'm' persiste rovesciata in una 'w'), quello dell'autore (chi altri può essere infatti il narratore Sam se non Samuel Beckett stesso?) e quello di Cristo (elevato a emblema dell'umanità giust'appunto nella *Commedia*, quando a Dante, l'*everyman* per eccellenza, al termine del viaggio, appare la Trinità in veste di «tre giri / di tre colori e d'una contenenza», e nella figura di Cristo vede riflessa la propria: «Quella circolazion che sì concetta / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circunspetta, / dentro da sé, del suo colore stesso, / *mi pareva pinta de la nostra effige. / per che 'l mio viso in lei tutto era messo*»; Pd XXXIII 116-7 e 127-32, corsivo mio)⁹⁷⁰.

Personaggi diversi che però sono tutti anelli di una lunga catena, quella degli m-named, dove l'iniziale del nome è l'unico connotato complessivo, il comune denominatore di un'umanità fatta di *everyman* pronti per essere abitati da quel lettore che, immedesimandovisi, li incarna. D'altronde, quando all'*Innommable* compaiono davanti in una danza orbitale i suoi predecessori (appunto i «Murphy, Molloy et autres Malone»), Beckett non scava archeologicamente fino ai giovanili Belacqua, ma arriva solo «à partir de Murphy tout au moins»⁹⁷¹, il primo degli m-named. Tutto parrebbe essere racchiuso all'interno di un nome; ma insomma, è ancora Stephen Dedalus a domandarlo a mister Bloom (con nelle orecchie l'eco della Juliet shakespeariana): «What's in a name?»⁹⁷².

the Station of the Cross» (C.J. ACKERLEY AND S.E. GONTARSKI, *The Grove Companion to Samuel Beckett* cit., p. 115, s.v. *crucifixion*). E già in *Murphy* il protagonista assume tratti cristologici quando viene ritrovato da Celia a terra immobile (potendo solo compiere «the most local movement [...], a licking of the lips, a turning of the other cheek to the dust, and so on», c.m.) «in the crucified position» (S. BECKETT, *Murphy* cit., p. 20): slegandolo dalla sua sedia a dondolo (sorta di croce personalissima, perché insomma, come sentenziava Valdimir, «A chacun sa petite croix»; S. BECKETT, *En attendant Godot* cit., p. 80), la donna compone con Murphy, nel tipico stile da *tableau vivant* delle prime opere di Beckett, una sorta di deposizione.

⁹⁷⁰ E se d'altronde Watt assomiglia al *Cristo* di Bosch e al contempo al volto di Sam, e – in tutto il mondo – non c'è nessuno più dissimile di Sam al *Cristo* di Bosch (ovverosia in un asse che agli estremi opposti di somiglianza vede il *Cristo* e Sam, e al centro, ugualmente simile ai due poli, Watt), vorrà dire che, al mondo, tutti gli uomini – che sono compresi fra le due estremità – dovranno necessariamente risultare somiglianti a Watt, perlomeno tanto quanto lo sono sia il *Cristo* e Sam, ai due antipodi della scala di somiglianza istituita.

⁹⁷¹ S. BECKETT, *L'Innommable* cit., p. 10. «Un personaggio scalza l'altro, nell'opera beckettiana, perlomeno a partire da *Murphy*» (G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 42 p. 269).

⁹⁷² J. JOYCE, *Ulysses* cit., p. 578; cfr. le celebri battute: «What's in a name? That which we call a rose By any other name would smell as sweet» (W. SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, II, 2).

CAPITOLO 8
Rumor de lonh
La voce che proviene da lontano

8.1 *Di bocca in bocca*

E andarono avanti così, ripigliandosi l'una con l'altra la frase di bocca, nell'attimo giusto in cui gli cadeva dalle labbra e passandosela di continuo ma filata filata, come aggiungessero ognuna una maglia alla stessa catena. In tante, facevano una frase che poi poteva essere stata detta da ognuna. Il tribolo sembrava un'eco che si cercava, aggiustandosi e ritrovandosi di bocca in bocca, anche se ognuna però aggiungeva ogni volta un piede nuovo e diverso della canzone.

Stefano D'Arrigo

Grido di lontananza, di silenzi a milioni di anni – tema da inseguire, perseguire, decriptare, ripetere frattalmente

Andrea Zanzotto

L'immagine della *voce che proviene da lontano*, fiato tramandato, passato «di bocca in bocca» da scrittori anche lontani nel tempo e nello spazio, viene filata come una ragnatela che possa raggiungere continenti e secoli distanti fra loro, e gli autori che se ne appropriano, vivificati da questa, la ripropongono, modulandola ognuno a suo modo, ognuno «aggiung[endo] ogni volta un piede nuovo e diverso della canzone»⁹⁷³, senza mai lasciarla cadere nel vuoto (che è il buio, l'oblio). Tramandandola, contribuiscono alla sua tradizione; innestandola nel proprio discorso poetico, gli autori raccolgono la voce sospinta fin loro da un altro scrittore, voce magari stremata, sbiancata, bisognosa d'essere accolta, parlata e poi di nuovo rilanciata verso il futuro, in cerca di qualcun altro che la ascolti, ospitandola. Regalo di tutti, preda di nessuno, l'immagine della voce proveniente da spazi estremi e lontani, voce quindi senza un padrone, voce non si sa più di chi, da chi parlata, non può essere trattenuta⁹⁷⁴; per sua natura è sfuggente, inarrestabile (ma non travolgente, semmai scivolosa, incontenibile): si può farla propria solo per un

⁹⁷³ La frase, come la citazione posta in esergo, è presa da S. D'ARRIGO, *Hercynus Orca*, Mondadori, Milano 1975, p. 44 (i versi di Zanzotto provengono invece da (1) *Visione, del tutto ab-reale*,..., vv. 13-4, appartenente alla sua ultima raccolta, *Conglomerati*, compresa in A. ZANZOTTO, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, Mondadori, Milano 2012, p. 1045).

⁹⁷⁴ Questa voce comune, plurale, si potrebbe anche dirla *speciale*, secondo quanto proposto da Agamben a proposito dell'*essere speciale*: «Speciale è, infatti, un essere – un viso, un gesto, un evento – che, non somigliando ad *alcuno*, somiglia a *tutti* gli altri. L'essere speciale è delizioso, perché si offre per eccellenza all'uso comune, ma non può essere oggetto di proprietà personale. Del personale, invece, non sono possibili né uso né godimento, ma solo proprietà e gelosia»; G. AGAMBEN, *L'essere speciale*, in *Profanazioni*, nottetempo, Roma 2005, p. 64; e si ricordi dunque quanto scriveva Vattimo (a proposito di Heidegger), sull'*essere*: «Ciò che possiamo dire dell'essere è solo, a questo punto, che esso è tras-missione, invio: *Über-lieferung* e *Geschick*. Il mondo si esperisce in orizzonti che sono costruiti da una serie di echi, di risonanze di linguaggio, di messaggi provenienti dal passato, da altri (gli altri accanto a noi come le altre culture). L'a priori che rende possibile la nostra esperienza del mondo è *Ge-schick*, destino-invio, o *Überlieferung*, trasmissione. L'essere vero non è ma si invia (si mette in strada e si manda), si tras-mette. La differenza fra essere ed enti è anche, forse principalmente, il tratto peculiare di differimento che caratterizza l'essere (e la sua stessa problematica *stessità*: pensiamo a *Identität und Differenz*): G. VATTIMO, *Dialettica, differenza, pensiero debole*, in *Il pensiero debole*, a cura di G. VATTIMO E P.A. ROVATTI, Feltrinelli, Milano 2010, p. 19.

attimo, possederla il tempo dell'ispirazione, per vederla poco dopo disperdersi, assieme al fiato, con l'espiazione. Ma farla propria per quel momento in cui la si incamera – ospitarla – permette alla voce di riposarsi, rendendola pronta a un nuovo viaggio. È così, mai ferma, sempre su una nuova strada, viaggiante, che si può raffigurare quest'immagine di voce vagabondante, identificandola. Come le parole dorate che viaggiano dalla bocca dell'arcangelo Gabriele verso l'orecchio di Maria nell'*Annunciazione* di Beato Angelico: la voce abita uno spazio dove però non può sostare⁹⁷⁵.

Tutte le sensazioni hanno luogo nel tempo, ma il suono in particolare ha un rapporto speciale col tempo, diverso da quello degli altri settori del sensorio umano. *Il suono esiste solo nel momento in cui sta morendo [...]. Non è possibile fermare il suono ed averlo al tempo stesso.* Posso fermare una cinepresa e trattenerne un'inquadratura sullo schermo, ma se si ferma il movimento del suono non si avrà nulla: solo silenzio.⁹⁷⁶

«La voce», spiega Bologna, «ha già da sempre origine, c'è come potenzialità di significazione e vibra quale indistinto flusso di vitalità, spinta confusa al *voler-dire*, all'*esprimere*, cioè all'*esistere* [...]. Prima d'essere il supporto ed il canale di trasmissione delle parole attraverso il linguaggio, dunque, la voce è imperioso grido di presenza, pulsazione universale e modulazione cosmica tramite le quali la storia irrompe nel mondo della natura»⁹⁷⁷. Da quando la voce è stata caricata di un significato – un contenuto – che andasse al di là del suo significante, o, detto altrimenti, da quando la *voce* è entrata nel vocabolario della poesia (questo innesto di senso ulteriore nasce, ovviamente, con l'attivazione di quella *funzione poetica* del linguaggio studiata da Jakobson), e proprio grazie alla sua natura nomade, che non accetta la stasi (che le risulterebbe mortifera, perché a fermarsi si rischia – per dirla con Samuel Beckett – di venire sommersi dall'abbraccio obliante della polvere, che opprime e nasconde tutto ciò che giace), la voce ha potuto viaggiare attraverso tempo e spazio e giungere fino a noi, qui e ora, ancora vivace ed energica, senza che perdesse la sua vitalità preziosa (certo mutando mano a mano – anzi, bocca a bocca – forma; ma mai disperdendo quella sostanza che, di passaggio in passaggio, continuava ad crescere e che si chiama tradizione). E il solo fatto di essere “ospitata” da altri testi letterari consente alla voce (l'immagine, qui studiata, della *voce che proviene da lontano*) di r-esistere: dacché «non c'è opera letteraria che non sia una veglia funebre, per quanto tutta da ridere, se non altro per il dato incontrovertibile che la rende garante di niente di meno di una sopravvivenza»⁹⁷⁸; e persistere.

⁹⁷⁵ Diciamo pure che la voce transita per quelli spazi che Marc Augé ha definito, suggestivamente, «nonluoghi», *non-lieux* (cfr. M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. D. Rolland, Elèuthera, Trento 2010). Ma per quanto siano spazi senza luogo, la voce vive soltanto in essi, cioè nella categoria dello spazio; solo da pochi anni siamo in grado di farla sopravvivere anche al tempo, ibernandola in circuiti elettronici o imprigionandola in dischi o registrazioni. Oggi possiamo riascoltare infinite volte la voce parlata e incisa (tra l'altro, il verbo usato per le registrazioni, *incidere*, ha forti analogie con lo *stilo* che, dai Romani, era usato per scrivere: che si cerchi di tramandare – nel senso di far rimanere – *verba* o *scripta*, occorre operare sul supporto in maniera incisiva, tagliando; un po' come l'*aratro* dell'indovinello veronese, che, prima di seminare il *nero seme*, feriva la terra dissodandola); ma ciò non toglie che sia evento recentissimo quello di poter sottrarre la voce alla stretta letale del tempo. In ogni caso, la voce viva – quella originaria e primigenia, non una sua riproduzione – non dura più del tempo della sua emissione, e per questo non vive *nel* tempo: com'ebbe a dire Leonardo a proposito della musica, ma ciò vale ugualmente per la voce, nel suo *Trattato della pittura*, «da musica, che si va consumando mentre ch'ella nasce» (LEONARDO, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Neri Pozza, Milano 2000, p. 28; ma per questo si veda *infra*). E non vive in chi la parla, dacché parlandola l'emittente la espelle; e nemmeno in chi la (rac)coglie, perché chi l'ascolta ne possiederà solo un ricordo nella mente, non avrà mai con sé la sostanza della voce. Sul «carattere utopico della voce», cfr. anche M. CACCIARI, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano 1980: «Essa [la voce] non ha luogo proprio. Ma proprio ciò va mostrato: che il luogo del testo *non* la esaurisce, che esso non è affatto la sua origine. La voce non è a casa nel testo, ma nel testo soltanto può 'andare'» (p. 79).

⁹⁷⁶ W. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* [1982], il Mulino, Bologna 1986, pp. 59-60.

⁹⁷⁷ C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Antropologia e metafisica della voce*, prefazione di P. Zumthor, il Mulino, Bologna 2000, p. 23.

⁹⁷⁸ G. FRASCA, *Tout se tient, tout vous tient*, in S. BECKETT, *Malone muore*, trad. it. A. Tagliaferri, prefazione di G. Frasca, Einaudi, Torino 2011, pp. VII-VIII.

Eppure, in qualche modo, questa voce è persa. Non perché sia stata mai smarrita da chi l'ha pronunciata, ma certamente lo diventa ogni volta che viene trovata e raccolta; e quanto si cercherà di fare qui con un particolare '*filo della voce*' sarà ritrovarne le sue vesti remote, le sue antiche incarnazioni («rintracciare di un'immagine mitica la prima veste terrena», ha detto Cristina Campo, «riconderne le vaste e vaghe linee nella fermezza incorruttibile del reale è un cammino di verità che realmente raggiunge il pathos quando tocchi riaddipanare, come fili di nebbia, sogni che intere stirpi hanno sdipanato»)⁹⁷⁹. La voce viaggia nel solco che essa stessa produce, contemporaneamente sospinta dal fiato esalato da chi, prima, l'ha lasciata andare e risucchiata dall'aspirazione di chi, dopo, non l'ha ancora ricevuta. È grazie a questa doppia forza attrattivo/sospingente che la voce viaggia (e, come essa, tutte le conoscenze e le informazioni che vengono dall'uomo tramandate); sintetizzò con precisione gli aspetti di questa relazione Maria Corti, indagando le molteplici 'piste' del *viaggio testuale*: «è fatale e altamente remunerativa in ogni scrittore la ricerca dei luoghi e tempi in cui altri ha svolto lo stesso tema o motivo, la coscienza di non produrre una variante di fianco a tante altre varianti di una costante tematica o formale votata ad accompagnare la storia degli uomini attraverso i secoli, ad affiancarla nell'universo letterario; in questo processo di viaggio verso i propri temi in quanto usufruiti da altri prima di lui, lo scrittore si sente destinatario proprio là ove egli sarà emittente, erede dove sarà donatore»⁹⁸⁰. Per fare tradizione occorrono almeno due soggetti (quante cioè ne servono al funzionamento del *dialogo*)⁹⁸¹; questa non è mai possibile al singolo (che può contribuire al suo ingrossarsi, ma sempre innestandosi in un discorso che però abbia un senso, una direzione, un destinatario), ma coinvolge la pluralità di una *communitas*, dove il *dono* è condiviso, anche perché «las hisotrias», ce l'ha raccontato più di recente Javier Marías in *Mañana en la batalla piensa en mí*, «no pertenecen sólo al que asiste a ellas o al que las inventa»: «una vez contadas ya son de cualquiera, se repiten de boca en boca y se tergiversan y tuercen»⁹⁸². Per fare tradizione, insomma, occorre sempre la presenza di una *compagnia* in ascolto, pronta a ripetere e ricordare (e forse più e meglio dei libri): «Quando non c'è (più) pagina che contenga, l'arte di trovare parole è mangiare lo stesso pane (*compagnia*, appunto), procedere bocca a bocca, scambiarsi il fiato»⁹⁸³.

E proprio lo scrittore irlandese è il punto d'arrivo di questo breve excursus che tenta di ricostruire il tragitto che la voce parlata da altri autori a lui noti ha compiuto nel corso della storia per confluire infine nella sua opera rimodulata secondo una personale, particolarissima rilettura di tale immagine.

8.2 «Il più ricattabile dei sensi», ovvero: «la scelta della voce»

«Nell'aria vibrava / un megafono: – era iddio che parlava senza farsi vedere»⁹⁸⁴. Tra tutte le voci che possono giungere al nostro orecchio, certamente la più lontana di tutte, la più lontana dall'uomo, a crederci, è quella di Dio. La parola di Dio proviene quasi sempre da un imprecisato altrove; le indicazioni circa l'origine della voce divina non vengono mai fornite, eppure la voce è il canale privilegiato di

⁹⁷⁹ C. CAMPO, *Les sources de la Vivonne*, in EAD., *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 2012, p. 47.

⁹⁸⁰ M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, p. 13.

⁹⁸¹ L'ha chiarito anche Nadia Fusini, a proposito di Beckett e di *Finale di partita*: «Il "procreatore in potenza" che atterrisce Clov, e Hamm vuole sterminare, non è il bambino che testimonia, incanra e tramanda la prepotente violenza generativa dell'uomo, che nel nome del padre (il "maledetto progenitore") Hamm castiga; è piuttosto il dialogo. Basta essere in due, due qualsiasi, e il dialogo scatta. E con il dialogo scatta l'azione teatrale. "Di qualcosa" è la domanda minimale: "qualche parola..."» (N. FUSINI, *Poco o niente. Il tutto di Beckett*, in *Beckett ultimo atto*, a cura di R. COLOMBO E G. DI GIACOMO, AlboVersorio, Milano 2009, pp. 27-33, p. 30).

⁹⁸² J. MARÍAS, *Mañana en la batalla piensa en mí* [1994], Dedosillo, Barcellona 2014, p. 176.

⁹⁸³ G. FRASCA, *Prefazione*, in S. Beckett, *In nessun modo ancora*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2008, p. XI.

⁹⁸⁴ Che «l'udito» sia «il più ricattabile dei sensi» lo suggeriva Fabrizio De André, in una lettera, a Mario Luzi, ricordando di come Ulisse, che, nei suoi viaggi, riuscì a sopportare ogni genere d'insidia tranne quella del canto delle sirene. *La scelta della voce*, invece, è il titolo della seconda sezione di *Passi passaggi*, libro della fine degli anni Settanta di Antonio Porta. La citazione proviene invece da A. ROSSELLI, *Contro degli dei brandivo una piuma. Brandivo a vuoto*, vv. 2-3, in ID., *L'opera poetica* cit., p. 146.

comunicazione di Dio con l'uomo: è la sua voce creatrice che può sfidare le distanze siderali dello spazio e raggiungere la Terra, e soltanto con essa Dio comunica, senza mai permettere un contatto mediato da un altro dei cinque sensi dell'uomo. Anche nei casi in cui la voce divina provenga da luoghi visibili, questi sono protetti da barriere invalicabili: il fuoco che avvolge il roveto ardente ne assicura l'inviolabilità di luogo inesplorabile.

L'uomo e la donna, *simili* al Creatore, fatti a sua *immagine*, prima della disubbidienza abitavano nell'Eden insieme a Dio (dove lo si vedeva «deambula[re] in paradiso ad auram post meridiem», Gn 3:8), comunicando con lui direttamente, senza mediazione alcuna. Mangiando dall'albero della conoscenza, l'uomo accorciò le distanze che lo separavano da Dio – che lo vide «quasi unus ex nobis factus est sciens bonum et malum» (Gn 3:22) –, rompendo le regole della fiducia che lo legavano al suo Creatore, e venne quindi cacciato dall'Eden, luogo di momentanea convivenza fra il Padre e i suoi figli. Anche i figli di Adamo, Caino e Abele, poterono parlare direttamente con Dio, portandogli le loro offerte di prodotti della terra e primigeniti del gregge, ma la distanza fra questi (che non viene mai esplicitamente chiarita nel testo) e gli uomini inizia a farsi profonda con la loro umanizzazione, a partire dall'omicidio di Abele, atto puramente umano (cioè antidivino), ovvero bestiale. Caino, dopo l'assassinio del fratello, compresa l'atroce irreversibilità del proprio gesto, sancirà l'allontanamento dal suo Creatore: «a facie tua abscondar et ero vagus et profugus in terra» (Gn 4:14); e, scacciato, vivrà lontano dal Verbo: «Egressusque Cain a facie Domini habitavit profugus in terra ad orientalem plagam Eden» (Gn 4:16)⁹⁸⁵.

È da questo momento, non meglio precisato nel testo biblico, che Dio inizierà a comunicare con gli uomini solo attraverso la voce, senza manifestarsi personalmente. La distanza si configura come l'ideale schermo fra Creatore e creatura, e la dimensione orale come il veicolo privilegiato per supportare questo rapporto da lontano: il contatto attraverso gli altri sensi evidentemente appariva improponibile perché non avrebbe consentito la presenza-assente di un emittente lontano, anzi, lontanissimo (se qualcosa la si gusta, la si odora o tocca, anche solo se si vede, questa *c'è*, è vicina). Solo la voce, invisibile impalpabile e incorporea, poteva funzionare come strumento di Dio, proprio perché ne garantiva la segretezza e, al tempo stesso, la presenza incombente (cosa che sarà ben chiara, dopo la Seconda guerra mondiale, dopo cioè l'uso rivoluzionario che della radio fece la propaganda nazista⁹⁸⁶, ad Orwell e Bradbury).

Il più grande dei padri della Chiesa, Agostino di Ippona, ha mutuato fedelmente dal testo biblico il modo di comunicare di Dio: una voce che proviene da un luogo lontano, indefinito e comunque non alla portata (se non dell'udito) del destinatario. In due momenti capitali delle sue *Confessiones* (ovvero VII X 16 e VIII XII 29), è la voce di Dio – e, si badi, caratterizzata proprio come una voce acusmatica⁹⁸⁷ – che salva il giovane Agostino instradandolo per quella *diritta via* che intraprese da quando, nel 387, venne battezzato da Ambrogio a Milano.

In *Conf VII X 16* troviamo, al contrario del testo biblico che non specificava mai davvero la provenienza della voce divina, per la prima volta, tutti gli elementi che compongono la *voce da lontano*:

⁹⁸⁵ Inoltre, si ricordi di quando Set, terzo figlio di Adamo, generò Enos (cioè con l'ulteriore allontanamento “generazionale” dei figli di Dio da loro Padre): «Iste coepit invocare nomen Domini» (Gn, 4:26).

⁹⁸⁶ «Anche i nazisti sapevano che la radio dava forma alla loro causa come la stampa alla Riforma. Il carisma metafisico del capo inventato dalla sociologia religiosa si è rivelato infine come la semplice onnipresenza dei suoi discorsi alla radio, diabolica parodia dell'onnipresenza dello spirito divino» (T. W. ADORNO – M. HORKHEIMER, *Industria culturale*, Einaudi, Torino 1966, p. 171). Cfr. inoltre R. ARNHEIM, *La radio e l'arte dell'ascolto* [1979], trad. it. K. Rölin, Editori riuniti, Roma 1987.

⁹⁸⁷ «Acusmatico [...] significa “che si sente senza vedere la causa originaria del suono”, o “che fa sentire dei suoni senza la visione delle loro cause”. La radio, il disco o il telefono, che trasmettono suoni senza mostrare il loro emittente, sono per definizione media acusmatici» (M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* [1990], trad. it. B. Buzzolan, Lindau, Torino 1997, p. 65).

Et cum te primum cognovi, tu assumpsisti me, ut viderem esse, quod viderem, et nondum me esse, qui viderem. Et reverberasti infirmitatem aspecus mei radians in me vehementer, et contremui amore et horrore: *et inveni longe me esse a te* in regione dissimilitudinis, tamquam *audirem vocem tua de excelso*: cibus sum grandium: cresce et manducabis me. Nec tu me in te mutabis sicut cibum carnis tuae, sed tu mutaberis in me [...] et dixi: numquid nihil est veritas, quoniam neque per finita neque per infinita locorum spatia diffusa est? *et clamasti de longiquo*: immo vero ego sum qui sum. Et audiui, sicut auditur in corde.⁹⁸⁸

Agostino, scopertosi *lontano* da Dio, in quella «regione dissimilitudinis» tanto frequentata nel Medioevo, da Dante fino a Petrarca, crede di «udire la tua [di Dio] voce dall'alto», che gli parla; e, ancora, dialogando con il Creatore, si sente rispondere con un *grido* «de longiquo». Ma a certificare la provenienza di questa voce, ad assicurarci che sia effettivamente la voce del Signore quella che proviene dalle irraggiungibili lontananze, è *Conf* VIII XII 29:

Dicebam haec et flebam amarissima contritione cordis mei. Et ecce audio *vocem de vicina domo* cum cantu dicentis et crebo repetentis quasi pueri an puellae, nescio: tolle lege, tolle lege. Statimque mutato vultu intensissimus cogitare coepi, utrumnam solerent pueri in aliquo genere ludendi cantitare tale aliquid, nec occurrebat omnino audisse me uspiam repressoque impetu lacrimarum surrexi *nihil aliud interpretans divinitus mihi iuberi*, nisi ut aperirem codicem et legerem quod primum caput invenissem.⁹⁸⁹

Analogamente al passo precedente, è sempre una voce che interviene nei momenti di maggior bisogno per Agostino, una voce che lo distoglie dall'intraprendere una via torta, peccaminosa. Qui, le parole non si sa da chi pronunciate e che esortano Agostino ad aprire la *Bibbia*, giungono da una *vicina domo*: «l'unica interpretazione possibile era per me che si trattasse di un comando divino». Per Agostino risulta evidente che la «voce di nessuno» è la voce del Signore, perché attributo imprescindibile di Dio (il *Deus absconditus*) era esattamente la sua presenza *in absentia*⁹⁹⁰.

8.3 La canonizzazione del lontano

Nel salto che c'è fra Agostino e la poesia italiana del Due-Trecento si può vedere quanto l'immagine della voce proveniente da spazi lontani si sia sedimentata nell'immaginario collettivo, calcificandosi insieme con l'altra componente di questa figura, ovvero il Dio che, questa voce (e da lontano), la parla. Quando la divinità parla lo fa da un remoto altrove, e – parimenti – se giunge una voce da lontano, dall'alto⁹⁹¹, ebbene questa voce sarà solamente quella di Dio. Il Medioevo ha assimilato questa

⁹⁸⁸ AGOSTINO, *Confessiones* VII X 16, a cura di M. Bettini, trad. it. C. Carena, Einaudi, Torino 2000 (corsivi miei).

⁹⁸⁹ *Ibidem*, VIII XII 29 (corsivi miei). Segnalo inoltre, come riporta Maria Bettini nella nota all'«incoraggiamento esterno» sentito da Agostino («tolle lege, tolle lege»), e a tutta la vicenda, che «la maggiore diatriba [per questo passo] è sorta intorno alla antica lettura che vuole *divina domo* invece di *vicina domo*, sostenuta a più riprese da Courcelle in vista di un'interpretazione allegorica dell'intero episodio» (*ibidem*, p. 727, n. 77). Per quanto oramai il dibattito risulti «estinto», pare utile ricordare quest'altra, possibile, lezione.

⁹⁹⁰ Riporto altri due estratti dalle *Confessiones* agostiniane dove tornano, ma in maniera certamente meno evidente e non saldati assieme come i precedenti, i componenti della *voce* e della *lontananza*, che concorrono però ugualmente alla sistematizzazione del discorso: «Noli esse vana, anima mea, et obsurdescere in aure cordis tumultu vanitatis tuae. *Audi et tu: verbum ipsum clamat*, ut redeas, et ibi est locus quietis imperturbabilis, ubi non deseritur amor, si ipse non deserat. Ecce illa discedunt, ut alia succedant et omnibus suis partibus constet infima universitas. Numquid ego aliquo discedo? ait verbum Dei. Ibi fige mansionem tuam, ibi commenda quidquid inde habes, anima mea, saltem fatigata fallaciis» (IV XI 16, corsivi miei); e «Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi! Et ecce intus eras et ego foris et ibi te quaerebam te amavi! Et ecce intus eras et ego foris et ibi te querebam et in ista formosa, quae fecisti, deformis inruebam. Mecum eras, et tecum non eram. *Ea me tenebant longe a te*, quae si in te non essent, non essent. *Vocasti et clamasti et rupisti surditatem meam*, coruscasti, splendisti et fugasti caecitatem meam, flagrasti, et duxi spiritum et anhelum tibi, gustavi et esurio et sitio, tetigisti me, et exarsi in pacem tuam» (X XXVII 38, corsivi miei).

⁹⁹¹ Si noti come la distanza – fisica oltre che “sociale” – fra Dio e gli uomini, che in origine, si è visto, era “orizzontale”, cioè la distanza rispetto all'Eden (dimora di Dio sulla Terra), muta, e più che quantitativamente (in chilometri), lo fa

lezione: la messa cristiana non è altro che la diffusione, attraverso la voce, della parola di Dio, che trova così nel prete un intermediario (vero e proprio ‘ripetitore’) che gli consente di raggiungere i fedeli senza doversi appalesare, e il pulpito è il luogo al quale il funzionario ascende per parlare ai fedeli da un altro, diverso piano; la messa di rito ortodosso, fra l’altro, prevede l’occultamento della celebrazione dei misteri, che vengono svolti dietro l’iconostasi o coperti da un telo: la distanza, lo scarto che deve necessariamente sussistere fra l’umano e il divino si fa più nitida e marcata. Insomma, il prestigio di Agostino, sulla scorta del testo biblico, ha consentito alla *voce da lontano* di sopravvivere come immagine cristallizzata e canonizzata: è l’abbraccio dell’*auctoritas* a corazzare le parole e le immagini contro l’inesorabile operazione cancellatoria del tempo. Di più: dopo Agostino, a questa figura attingeranno scrittori e poeti, contribuendo ad arricchirne la tradizione e modulandola impreziosendone la storia.

Il battesimo della lontananza in poesia lo impone Jaufré Rudel, nella sua canzone *Lanquan li jorn son long en mai*: qui il tema della lontananza viene declinato in tutte le sue possibili sfaccettature (*car trop son nostras terras lonh*, v. 18; *alberc de lonh*, v. 23...), con particolare insistenza sull’*amor de lonh*, triste eppure al contempo gioiosa condizione che affliggeva il poeta e che, da questo componimento in avanti, è divenuto antonomasia della condizione dell’amante-poeta⁹⁹². Al v. 2 del componimento, Jaufré concilia il tema della lontananza con quello del canto degli uccelli: «m’es belhs dous chans d’auzelhs de lonh»; vengono cioè combinati e fatti interagire fra loro un evento appartenente alla sfera acustica con la categoria dello spazio, dispiegato per l’occasione e pronto ad accogliere il tragitto di questo suono per tutta la sua durata.

In Italia le voci *de lonh* non tardano a farsi sentire⁹⁹³, ma chi senza dubbio nel Medioevo risente maggiormente del dettato agostiniano è Petrarca; nelle sue opere la figura del santo è celebrata, la sua presenza ostentata: è *Augustinus* che dialoga con *Franciscus* nel *Secretum*, e sono le *Confessiones* il libro che Petrarca ha con sé nell’ascesa cristologica al Mont Ventoux. Nel secondo madrigale del *Canzoniere*, *Perch’al viso d’Amor portava insegna* (LIV), «seguendo su per l’erbe verdi» «una pellegrina», Petrarca riceve un ammonimento dal cielo che lo fa volgere «indietro», così che riesca a rendersi conto di come fosse «assai periglioso il mio viaggio» (v. 9):

Et lei seguendo su per l’erbe verdi,
udi’ dir alta voce di lontano:
Ahi, quanti passi per la selva perdi!
(Rvf, LIV 4-6, corsivo mio)

Il sottosuolo della poesia è tutto dantesco: a partire dal sonetto *Per quella via* dove una voce – però dell’*homo interior* – richiama Dante dalla tentazione d’una donna; ma soprattutto da *If I*: dove c’è la *selva* in cui ci si

qualitativamente, attraverso uno slittamento del piano geografico di riferimento: da orizzontale che era – dimensione troppo equiparante, che metteva, appunto, tutti “sullo stesso piano” – diviene verticale, ovvero impone quel rapporto di alto/basso che si ritrova anche in tutte le strutture sociali dell’uomo.

⁹⁹² Cfr. L. SPITZER, *L’amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in ID., *Études de style*, Gallimard, Paris 1970, pp. 81-133.

⁹⁹³ Giacomino Pugliese canta di come «Lontano amore manda sospiri», a cui fa eco Cavalcanti: «Là dove questa bella donna appare / s’ode una voce che le vèn davanti» (il verso di Giacomino Pugliese è il primo dell’omonimo componimento, quelli di Cavalcanti vengono da *Veggio negli occhi*, vv. 14-5). Il nesso donna-angelo permette di deviare alla amata, senza farla risalire direttamente a Dio, la provenienza della voce da lontano. Ma Cavalcanti coglie con maggiore acume il legame voce/lontananza in *Una figura della Donna mia*, dove al v. 12 raffigura la voce viaggiante attraverso spazi distanti: «La voce va per lontane camina» (pur intendendo qui la voce come “notizia” che si espande). Anche Dante attingerà a quest’immagine nella *Commedia*: in *If XXXI* 26 «Per te beato far mossi parole / a’ suo’ propinqui del lontano essilio / che cercar l’altrui valore», e, di maggiore impatto, in *Pg VIII* 5: «se ode squilla di lontano». Ma già in un componimento della *Vita nova*, l’ultimo – *Oltre la spera che più larga gira* (VN XLI) –, assistiamo a qualcosa di analogo, ovvero il tragitto del sospiro del poeta che viaggia nelle atmosfere: «Eros ritma la propria sospirosa salita oltre il linguaggio umano e la propria ridiscesa d’incarnazione nel corpo del testo confondendo, o ancora identificando, se stesso, la Voce, lo Spirito, l’Amata» (C. BOLOGNA, *Flatus vocis* cit., p. 42).

perde (v. 6), il *rimirarsi intorno* (v. 8) come il *rimirar lo passo* (IfI 26), il *periglioso viaggio* (v. 9), e il *tornare indietro*, come il pellegrino che si *volge, quasi a mezzo 'l giorno* (v. 10), o al *mezzo del cammin*. Ma il centro di tutto il componimento (anche matematico) è quel v. 5, «udì' dir alta voce di lontano», dove, più che Dante, risuona possente Agostino⁹⁹⁴: proprio come accadde ad Agostino nel succitato episodio della conversione nel giardino di Milano in *Conf VIII XII 29*, qui è una voce *de excelso, de longiquo*, a sviare dal peccato Petrarca, è la voce imperiosa (ma anche armoniosa, come quella di un bambino – «quasi pueri an puellae») di Dio che *sfonda la sordità* del peccatore («vocasti et clamasti et rupisti surditatem meam» *Conf X XXVII 38*). Il poeta si trova «in quella regione di dissimilitudine, di *absentatio* e di lontananza, dove agostinianamente, in mezzo al tumulto delle pulsioni, può insinuarsi un'*alta voce* che chiama da lontano»⁹⁹⁵; una voce certamente «indeterminata, non umana (anche l'assenza dell'articolo sta in funzione indeterminativa e di denominazione indefinita o essenziale [...])»⁹⁹⁶, che non può appartenere ad altri che a Dio. È singolare come si attui in questo modo il rovesciamento d'un celebre modello biblico: non più la *vox clamantis in deserto* ma, al contrario, i sensi in ascolto (sempre *in deserto*) di una voce che chiami e parli loro.

8.4 La «lingua della lontananza» di Leopardi

Quasi cinque secoli più tardi, nell'opera di Giacomo Leopardi si assiste alla definitiva sparizione dell'emittente «divino» della voce *de lonh* e a una sua traduzione nel codice di un personalissimo lirismo naturalistico-emozionale. Singolare anzitutto che nel suo commento al *Canzoniere* petrarchesco, pubblicato dall'editore Stella nel 1826⁹⁹⁷, Leopardi si soffermi proprio sul verso del succitato madrigale *Perch'al viso d'Amor portava insegna* (Rvf LIV), «udì' dir alta voce di lontano», chiosando, nella nota al v. 5: «Una voce alta. Intende la voce della ragione»⁹⁹⁸. Con un colpo solo, il recanatense cancella tutta la tradizione biblico-agostiniana stratificatasi nel verso petrarchesco, razionalizzandone tendenziosamente il pensiero. Verrebbe da chiedersi, con Beckett, «what kind of imagination is this so reason-ridden?»⁹⁹⁹.

Negli scritti di Leopardi, più che la sorgente del suono o chi lo produce (che sia «il solitario canto / Dell'artigian», o quello del «faticoso agricoltore», il fischiettare dello «zappatore» o il «suon di squilla», il «tonar di ferree canne»), è la suggestione provocata dall'ascolto ad essere al centro delle speculazioni del poeta: quanto cioè quel suono avvertito, sentito ma non visto, riesce ad evocare proprio in virtù della vaghezza della propria fonte. Conta il *suono* in tutta la sua indeterminatezza¹⁰⁰⁰. E, prerogativa fondante

⁹⁹⁴ Estremamente allettante l'ipotesi che fa Cesareo, secondo cui la «voce di lontano» appartenga a Laura (e questo anche tenendo conto di come si sia ipotizzata una stesura giovanile del componimento, inizialmente dedicato non a Laura ma ad un'altra donna, Madonna Camilla Cane di Verona; per l'intera questione rimando alla nota introduttiva al madrigale in F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996, pp. 289-90); in ogni caso la vicinanza davvero forte con i passi delle *Confessioni* impone d'individuare in Agostino se non altro il primo termine d'un dialogo che magari poteva avere come referente indiretto (o secondario) Laura (per la proposta di Cesareo si veda G.A. CESAREO, *Su le "Poesie volgari" del Petrarca*. Nuove ricerche di Giovanni Alfredo Cesareo, Cappelli, Rocca S. Casciano 1898, pp. 224-5).

⁹⁹⁵ F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, 2 voll., a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005, I vol., p. 286. Nel commento al componimento la Bettarini richiama puntualmente i passi di Agostino (e di Dante) citati.

⁹⁹⁶ *Ivi*, n. al v. 5, p. 287.

⁹⁹⁷ Cfr. F. PETRARCA, *Canzoniere*, introduzione di U. Foscolo, note di G. Leopardi, a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 1992.

⁹⁹⁸ *Ivi*, n. al v. 5, p. XXX. Si ricordi, fra l'altro, che *La voce della ragione* è stato il nome del giornale che Monaldo Leopardi fondò e diresse dal 1832 al 1835.

⁹⁹⁹ S. BECKETT, *Company* cit., p. 21.

¹⁰⁰⁰ «Dico che l'effetto della musica spetta principalmente al suono. Voglio intender questo. Il suono (o canto) senz'armonia e melodia non ha forza bastante nè durevole anzi non altro che momentanea sull'animo umano. Ma viceversa l'armonia o melodia senza il suono o canto, e senza quel tal suono che possa esser musicale, non fa nessun effetto. La musica dunque consta inseparabilmente di suoni e di armonia, e l'uno senza l'altro non è musica. Il suono in tanto è musicale in quanto armonico, l'armonia, in quanto applicata al suono. Sin qui le partite sarebbero uguali. Ma io attribuisco l'effetto principale al suono perch'esso è propriamente quella sensazione a cui la natura ha dato quella miracolosa forza sull'animo umano (come l'ha data agli odori, alla luce, ai colori); e sebbene egli ha bisogno dell'armonia, nondimeno al primo istante, il puro suono basta

acché dal suono scaturisca il massimo esito *poetico*, è che questi provenga da *lontano*, da un luogo imprecisato e non visibile:

Quello che altrove ho detto sugli effetti della luce, o degli oggetti visibili, in riguardo all'idea dell'infinito, si deve applicare parimente al suono, al canto, a tutto ciò che (1928) spetta all'udito. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) *udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada a poco a poco allontanando, e divenendo insensibile; o anche viceversa (ma meno), o che sia così lontano, in apparenza o in verità, che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi; un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte*; un canto che risuoni per le volte di una stanza ec. dove voi non vi troviate però dentro; il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, *senza però vederli*, e così il muggito degli armenti ec. Stando in casa, e udendo tali canti o suoni per la strada, massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perché né l'udito né gli altri sensi non arrivano a determinare né circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze. È piacevole qualunque suono (anche vilissimo) che largamente e vastamente si diffonda, come in taluno dei detti casi, massime *se non si vede l'oggetto da cui parte*. A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà (quando non sia vinto dalla paura) il fragore del tuono, massime quand'è più sordo, quando è udito (1929) in aperta campagna; lo stormire del vento, massime nei detti casi, quando freme confusamente in una foresta, o tra i vari oggetti di una campagna, o *quando è udito da lungi*, o dentro una città trovandosi per le strade ec. Perocché oltre la vastità, e l'incertezza e confusione del suono, *non si vede l'oggetto che lo produce*, giacché il tuono e il vento non si vedono. È piacevole un luogo echeggiante, un appartamento ec. che ripeta il calpestio de' piedi, o la voce ec. *Perocché l'eco non si vede* ec. E tanto più quanto il luogo e l'eco è più vasto, quanto più l'eco *vien da lontano*, quanto più si diffonde; e molto più ancora se vi si aggiunge l'oscurità del luogo che non lasci determinare la vastità del suono, né i punti da cui esso parte ec. ec. E tutte queste immagini in poesia ec. sono sempre bellissime, e tanto più quanto più negligenemente son messe, e toccando il soggetto, senza mostrar (1930) l'intenzione per cui ciò si fa, anzi mostrando d'ignorare l'effetto e le immagini che son per produrre, e di non toccarli se non per ispontanea, e necessaria congiuntura, e indole dell'argomento.¹⁰⁰¹

Antonio Prete chiarisce come ci sia «nei *Canti* leopardiani una lontananza che ha invece il suo proprio suono, una lontananza nello spazio che è presenza temporale»¹⁰⁰²; «il suono della lontananza – di quel che appare lontano, che ha parole e lingua che evocano il lontano – si trasforma nel suono della

ad aprire e scuotere l'animo umano». (G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, 3 voll., ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, «17. Ott. 1821»pp. 1934-5, corsivi miei). Come pure: «Non così la più bella armonia scompagnata dal suono. Di più se il suono non è gradevole, cioè non è di quelli a cui la natura diede la detta forza, unito ancora colla più bella armonia, non fa nessun effetto; laddove uno dei detti suoni gradevoli ec. unito ad un'armonia di poco conto, fa effetti notabilissimi. Del resto accade nella musica come negli oggetti visibili. La luce e il suono ricreano e dilettono per natura. Ma il diletto dell'una e dell'altro non è né grande né durevole, se non sono applicati, questo all'armonia, quella, non solo ai colori (che i colori son come i tuoni, e di poco durevole diletto, sebben più durevole di quello della luce semplice o del bianco), ma agli oggetti visibili o naturali o artefatti, come nella pittura, che applica, distribuisce ed ordina al miglior effetto i tuoni della luce, come l'armonia quelli del suono. I colori non hanno che fare coll'armonia, ma hanno un altro modo di dilettere. I tuoni del suono non hanno se non l'armonia, a cui possano essere dilettevolmente applicati» (*ibidem*, pp. 1935-6).

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, «16. Ott. 1821», pp. 1927-30. Ancora, la lontananza spaziale ritorna, in una delle più grandi e malinconiche dichiarazioni d'*amor de lonh* moderne rivolte a una donna, che Leopardi fa nell'autocommento alla propria canzone *Alla sua donna*: «La donna, cioè l'innamorata, dell'autore, è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno, o in una quasi alienazione di mente, quando siamo giovani. Infine è la donna che non si trova. L'autore non sa se la sua donna (e così chiamandola, mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle. Se questa Canzone si vorrà chiamare amorosa, sarà pur certo che questo tale amore non può né dare né patir gelosia, *perché fuor dell'autore, nessun amante terreno vorrà fare all'amore col telescopio*» (dall'*Annuncio alle Annotazioni dell'autore alla canzone Alla sua donna*, pubblicato nel settembre del 1825 dal «Nuovo Ricoglitore», I (1825), p. 659, corsivo mio). Si ignora l'effettivo grado di conoscenza di Leopardi della poesia provenzale, quindi non è possibile affermare con certezza che in questa pagina egli si appropri dell'antico *tòpos* provenzale dell'amore da lontano; resta l'originalissimo rinnovamento attraverso l'impiego d'una metafora certo non già estranea alla letteratura (il telescopio di Galileo è già nelle ottave quarantaduesima e quarantatreesima nel canto X dell'*Adone* di Marino), ma sicuramente di fortissimo impatto, e declinata suggestivamente in una situazione del tutto inaudita, feroce quasi per la struggente pateticità.

¹⁰⁰² A. PRETE, *Trattato della lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 156.

poesia. Nella poesia, al di là della specifica lingua in cui essa è espressa, c'è il suono di un'altra lingua che è oltre tutte le lingue: una lingua nella quale percepiamo tutte le lingue lontane, e sconosciute. Questo suono della lontananza concorre al ritmo della poesia. È un suono fatto anche del silenzio che dorme nelle sillabe. Della voce nascosta nelle pieghe del senso. È un suono che unisce tutte le lingue in cui la poesia si manifesta»¹⁰⁰³. E molteplici sono le voci e i rumori che si ascoltano proprio nei *Canti*: Nel *Passero solitario* si ode «per lo sereno un suon di squilla, / [...] spesso un tonari di ferree canne, / che rimbomba lontan di villa in villa» (vv. 29-31; corsivo mio); in *A Silvia*, dove alla dimensione acustica («Sonavan le quiete / stanze [...] al tuo perpetuo canto», vv. 7-9; «porgea gli orecchi al suon della tua voce», v. 20) si contrappone una lontananza spaziale indagata con lo sguardo («Mirava il ciel sereno, / le vie dorate e gli orti, / e quindi il mar da lungi, e quindi il monte», vv. 23-5) che si traduce in lontananza emozionale dall'amata scomparsa («e con la mano / la fredda morte ed una tomba ignuda / motravi di lontano», vv. 61-3); in *Alla sua donna*, in cui (oltre ai versi «Per le valli, ove suona / del faticoso agricoltore il canto»; vv. 34-5), assume rilievo la quinta ed ultima strofe, per via d'una quasi reminiscenza dantesca (proprio di quell'*Oltre la sfera* di cui s'è parlato *supra*): «Se dell'eterne idee / l'una sei tu [...] / o s'altra terra ne' superni giri / fra mondi innumerabili t'accoglie, / e più vaga del Sol prossima stella / t'irraggia, e più benigno etere spiri; / di qua dove son gli anni infausti e brevi, / questo d'ignoto amante inno ricevi» (vv. 45-55). Leopardi immagina l'amata nello spazio ospitata da un altro pianeta, alla quale invia il suo *inno* che viaggia attraverso le atmosfere come il *sospiro* dantesco sfida le distanze siderali dello spazio («Oltre la sfera che più larga gira / passa 'l sospiro ch'esce del mio core [...] / Quand'elli è giunto là dove disira, / vede una donna»; Vita nova, XXXVII vv. 1-6). Il *sospiro* di Dante e l'*inno* di Leopardi viaggiano attraversando il *lontano* per raggiungere luoghi distanti risuonando nel tragitto¹⁰⁰⁴. Ancora, *La quiete dopo la tempesta* è tutto un rumoreggiare, una festa di suoni dopo il temporale; suoni azzittiti dai tuoni o tacitati dal vento, che timidamente si riaffacciano nel borgo insieme alla luce del sole: «odo augelli far festa», «la gallina [...] ripete il suo verso», «in ogni lato / risorge il mormorio», l'artigiano [...] cantando, / fassi in su l'uscio», «l'erbauiol rinnova / di sentiero in sentiero / il grido giornaliero», «odi lontano / tintinnio di sonagli»¹⁰⁰⁵. Ma certamente i versi di Leopardi che più aderiscono a quanto da lui stesso postulato nello *Zibaldone* (e all'importanza della provenienza *da lontano* della voce), sono quelli de *La sera del dì di festa*, «soltanto qui, infatti», ha notato Claudio Colaiacomo, «viene alla luce che l'attenzione percettiva dell'*Io* è catturata da una specifica caratteristica del canto, quella del suo *progressivo venir meno*»¹⁰⁰⁶. In questo *canto* convivono, contrapposti, due momenti d'ascolto: in una notte di quiete e silenzi («già tace ogni sentiero»), in un momento di sconforto del poeta («io cheggio / quanto a viver mi resti, e qui per terra / mi getto, e grido, e fremo») irrompe un suono: «Ahi, per la via / odo *non lunge* il solitario canto dell'artigian» (vv. 24-6). È una delle voci, oramai note, dei lavoratori leopardiani (zappatori, agricoltori, contadini) che animano le campagne e i villaggi nelle sue liriche, che però non proviene da lontano: Leopardi qui prelude al finale della poesia, mostra senza liberarla l'emozione che sta per sprigionare; incalza il lettore («Or dov'è il suono / di que' popoli antichi? or dov'è il grido / de' nostri avi famosi»; vv. 33-5) fino a quando, nel finale, non

¹⁰⁰³ *Ivi*, p. 150.

¹⁰⁰⁴ Maria Corti notava efficacemente la capacità assimilativa di «un lettore della potenzialità del Leopardi»: «Se si riflette [...] sulla straordinaria serie di citazioni occulte del Leopardi, da quando era ancora ragazzo alla maturità, la partita di dare e avere fra processo consapevole di esercizio tecnico o preciso calcolo sui modelli offerti dalla tradizione da un lato e il cammino autonomo dell'abilità tecnica calatasi nell'abitudinario, cioè nel non più conscio, dall'altro è difficilmente misurabile; una situazione fondamentalmente diversa, dunque, si crea quando stilemi o semplici sintagmi passano a un testo per la via delle codificazioni formali di un genere letterario (gli stilemi del petrarchismo, ad esempio, che viaggiano per tutta la nostra letteratura) e altrettanti stilemi e sintagmi depositatisi, magari come strutture ritmiche o fonico-timbriche, incorporatisi in un lettore della potenzialità del Leopardi» (M. CORTI, *Il viaggio testuale* cit., p. 13).

¹⁰⁰⁵ Simile ma non altrettanto polifonico *Il sabato del villaggio*, nel quale si sente «la squilla dar segno», i «fanciulli gridar» e far «dieto romore», il «fischiare» dello «zappatore», il «martello picchiare», «la sega / del legnaiuol».

¹⁰⁰⁶ C. COLAIACOMO, *Camera obscura: studio di due canti leopardiani*, Liguori, Napoli 1992, p. 67, corsivo mio.

rilascia il suono (quella «sensazione a cui la natura ha dato quella miracolosa forza sull'animo umano»; Zibaldone 1935) ma (proprio secondo quanto teorizzato in Zibaldone 1927-9) facendolo provenire da lontano, per generare il massimo del poetico (e lo ottiene scegliendo non la consueta forma avverbiale ma optando per quella verbale, per – se possibile – esprimere con maggior efficacia, oltre al concetto spaziale di provenienza, l'allontanamento stesso del suono):

ed alla tarda notte
 un canto che s'udia per li sentieri
 lontanando morire a poco a poco
 già similmente mi stringeva il core
 (*La sera del dì di festa*, vv. 43-6)

Leopardi parla in una «*lingua della lontananza*» («una lingua paradossalmente priva di suono, o meglio *al di là* del suono») ¹⁰⁰⁷ e, come ebbe a dire Cesare Garboli, uno dei suoi commentatori più raffinati, «la sua voce arriva sempre da un punto limite, dal punto in cui le emozioni, i palpiti, le scaturigini della vita fanno tutt'uno con le secche, con le immobili scaturigini della morte. Il segreto della lirica leopardiana, la sua pateticità terribile, quegli spasimi, quegli urti, quel disperare e tornare a sperare, e la sua quiete immensa, serena, è tutto qui. Come se la materia di cui è fatto l'universo potesse chiedere a se stessa, al nulla, all'inerzia, le ragioni della sua vita, e lo facesse con un filo di voce insieme infinitamente superba e discreta, umile e planetaria» ¹⁰⁰⁸.

8.5 *La casa della voce*

a bordo
 dell'arca in viaggio verso più ospitali
 silenzi

Giovanni Raboni

La formazione culturale di Beckett lo porta giovanissimo, sin dagli anni del Trinity College (1923-6), a contatto con la letteratura italiana (le sue discipline curriculari erano francese e, appunto, italiano): fu il professore di lingue romanze del Trinity Thomas Brown Rudmose-Brown a «trasmettere] al suo allievo la passione [...] per la poesia di Petrarca», come pure «della petrarchista cinquecentesca Louise Labé», oltre all'interesse per la poesia francese dell'Ottocento e contemporanea e quella inglese ¹⁰⁰⁹; racconta Anne Atik, moglie del pittore e grande amico di Beckett Avigdor Arikha, che «nel 1959, anno del nostro primissimo incontro, [Beckett] citò dal Petrarca “chi può dir com'egli arde, è 'n picciol foco”, un verso che aveva un significato particolare per lui», e dell'edizione delle «*Rime di Messer Francesco Petrarca*, in due volumi, (della collana Classica Biblioteca Italiana), che Sam aveva comprato a vent'anni» (dei due volumi uno, il primo, non recava sottolineature mentre il secondo, *In morte di M. Laura*, «era pieno di

¹⁰⁰⁷ A. PRETE, *Trattato* cit., p. 156.

¹⁰⁰⁸ C. GARBOLI, dalla nota introduttiva a *La ginestra o il fiore del deserto*, in G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Einaudi, Torino 2006, pp. 273-4.

¹⁰⁰⁹ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 60; sono ricordati Racine, Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia, Henri de Régnier, Paul Verlaine, e ancora Proust, Gide, Vielé-Griffin, Léon-Paul Fargue, Valéry Larbaud, Louis Le Cardonnel, Francis Jammes, Pierre-Jean Jouve, Éluard, Breton, Crevel; come pure Spenser, Chaucer, Tennyson, Tommaso Moro, Bacon, Donne, Pope, Swift, Sterne, l'amatissimo Milton e – naturalmente – Shakespeare (e l'elenco è riduttivo per quello che fu «uno degli scrittori più eruditi del secolo»; cfr. *ivi*, pp. 66-7); il biografo ricorda R. LITTLE, *Beckett's Mentor, Rudmose-Brown: Sketch for a Portrait*, in «Irish University Review», XIV (1984).

annotazioni»¹⁰¹⁰. Beckett studiò molto anche Leopardi – scoperto «da solo o con l'aiuto di Rudmose-Brown»¹⁰¹¹ –, di cui nel luglio 1930 ricordava l'importanza all'amico Thomas MacGreevy (opponendolo, insieme a Proust, alla linea culturale Carducci-Barrès, ancora dominante fra alcuni intellettuali di quegli anni):

Sto leggendo Schopenhauer. Tutti mi ridono appresso. Beaufret e Alfy, ecc. Ma io non sto leggendo filosofia, non m'interessa nemmeno se ha ragione o torto, se è un buon metafisico o se non vale niente. Una giustificazione intellettuale all'infelicità – la più grande che sia mai stata tentata – merita l'attenzione di chi è interessato a Leopardi e a Proust e non a Carducci o a Barrès.¹⁰¹²

Beckett avanzò nello studio delle opere dei grandi autori della letteratura italiana anche grazie (e forse soprattutto) alla professoressa privata Bianca Esposito, da cui prese regolarmente lezioni d'italiano – oltre a quelle universitarie di Rudmose-Brown e Walter Starkie; lo scrittore irlandese approcciò, «oltre alla conversazione in lingua» (anzi, combinandole ad esse), anche le letture in originale dei testi «degli autori che egli doveva studiare negli ultimi due anni di corso: Machiavelli, Petrarca, Ariosto, Carducci, D'Annunzio e il più amato tra gli scrittori italiani, Dante, di cui studiò la *Divina Commedia* e la *Vita Nuova*»¹⁰¹³.

Oltre agli autori italiani curriculari, da studiare in previsione dell'esame conclusivo del corso di studi (e che pure continuerà ad approfondire per tutta la vita – come, per esempio, testimoniano le sue ripetute riletture della *Commedia*), Beckett estese i suoi interessi ad altri autori: nel 1928, «prima di scrivere il *Dream of Fir to Middling Women*, Beckett s'immerse profondamente nelle *Confessioni* di Agostino, ricopiandone, quasi alla lettera, decine di passaggi»¹⁰¹⁴ (uno fra i moniti che più gli rimasero impressi – e che citò numerose volte nelle sue opere – è la massima agostiniana sui due ladroni, uno salvato e l'altro dannato)¹⁰¹⁵; senza dimenticare la sua conoscenza dettagliatissima della *Bibbia*. Anche la poesia provenzale, studiata al Trinity con Rudmose-Brown, rientra nel suo vasto campo di conoscenze¹⁰¹⁶: lo testimoniano, per ultimo, i titoli di alcune poesie della sua prima raccolta di versi pubblicata, *Ossa d'Eco: Ennueg, Serena, Alba* (tutte forme poetiche della lirica provenzale)¹⁰¹⁷. Ritornano dunque gli autori che

¹⁰¹⁰ Queste citazioni provengono da A. ATIK, *Com'era* cit., p. 86. Alla p. 87 si può vedere una riproduzione d'una cartolina di Beckett (in data 12/07/1965) con citato il v. 14 del sonetto CLXX *Più volte già dal bel semblante umano*, e a p. 88 invece è riprodotta la p. 24 dell'edizione petrarchesca appartenuta a Beckett, con il «sonetto IX» *S'amor novo consiglio non n'apporta* (evidente la sfasatura nella numerazione dell'edizione di Beckett, chiara a lui stesso dalle indicazioni che si leggono nella succitata cartolina per far reperire il verso «chi può dir...», posto, nella sua edizione, erroneamente al numero CXVIII), con sottolineato il v. 3, «tanta paura e duol l'alma trista ange», di cui Beckett apprezzò l'assonanza, appuntando a margine l'indicazione «vowels».

¹⁰¹¹ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 63.

¹⁰¹² *Ibidem*, p. 140. Ma si è visto *supra*, cap. VIII.

¹⁰¹³ *Ibidem*, p. 63 (che ricorda – n. 32 – come siano rimasti appunti di Beckett su «Bembo, Speroni, Castiglione, Carducci, Ariosto e soprattutto Dante», «nonché numerose redazioni di temi universitari in inglese e italiano su D'Annunzio e Carducci»).

¹⁰¹⁴ *Ibidem*, p. 130; l'interesse e la passione per l'opera di Agostino è testimoniata anche dalla lettera inviata all'amico Thomas MacGreevy il 25 gennaio 1931 dal Trinity College: «To[-]day I am alone until 1 or 2 to-morrow morning, phrase-hunting in St Augustine» (*The letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., p. 62; ma cfr. anche la n. 7 a p. 63).

¹⁰¹⁵ Cfr. D. BAIR, *Samuel Beckett* cit., pp. 433-4.

¹⁰¹⁶ Nella lettera di raccomandazione che il professor Rudmose-Brown scrisse in favore di Beckett per il posto di lettore di italiano per l'Università di Cape Town, Sud Africa, del 5 giugno 1937, questi ricordava – oltre alle conoscenze approfondite della lingua e della letteratura italiana, francese e tedesca – in un *post scriptum* l'«adequate knowledge of Provençal, ancient and modern» del suo ex studente (*The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., p. 525).

¹⁰¹⁷ Ma tutta la raccolta risuona delle voci della grande tradizione occidentale: «Ovidio (in *Ossa d'Eco*), Dante (in *Malacoda*), *Dem Geier Gleich* di Goethe (in *L'Arvoltoio*), il trovatore tedesco Walther von der Vogelweide (in *Da Tagte Es*), Perrault, Shakespeare, Defoe, Poepe e Rimbaud. Dietro la mistura plurilingue di linguaggio erudito e dialetto, così come nello stesso ritmo di alcuni versi, si avverte la presenza di Joyce, che però è forse non più cospicua di quella di Eliot di *Rapsodia in una notte ventosa* o del Pound dei *Cantos*» (J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 263).

hanno parlato, nei secoli, questa voce della lontananza: a partire dalla *Bibbia* e da Agostino, attraverso la poesia medievale – quella provenzale (Jaufré Rudel) e quella italiana (soprattutto Petrarca) – fino a Leopardi. La voce degli altri viene evocata affinché *parli*, attraverso la propria la storia, quella – nuova e nascente – di Beckett, che non compare certo dal nulla ma risorge dalla bocca degli autori da lui letti e amati. L'autore irlandese raccoglie la voce della lontananza, carica di tradizione e futuro, innestandola nella propria bocca, sulla propria lingua: in questo modo Beckett fa propria una voce riecheggiante storia e pensiero¹⁰¹⁸.

Non sono solo i suoi testi estremi, i conclusivi scampoli in una prosa cadenzata dal respiro sempre più spossato che li sillaba, non sono questi ultimi relitti trascinati da un fiato stremato ad intavolare nell'opera di Beckett il tema della voce che viaggia attraverso uno spazio lontano, voce essa stessa della lontananza, non si sa da chi (né per chi) parlata, ma pure voce che c'è, che ronza nell'aria e risuona affliggendo chi è costretto a sentirla¹⁰¹⁹. Non solo in testi come *Company*, *Mal vu mal dit* e *Worstward Ho*, che a partire dalla fine degli anni Settanta inaugurano la sua ultima stagione creativa; ma già a metà degli anni Cinquanta nei *Textes pour rien* e, prima ancora, nella *Trilogia* (*Molloy*, *Malone meurt* e *L'Innommable*) e in quella storia d'amore grottesco che è *Premier amour* (scritto nel 1946 ma pubblicato solo nel '70), Beckett prepara il terreno per la grande riflessione che lo impegnerà tanto nella produzione in prosa quanto in quella teatrale radiofonica e televisiva intorno al tema del suono e della sua percezione.

Anzi, questo racconto lungo sembra il laboratorio nel quale l'autore irlandese ha sperimentato le sue analisi sull'acustica che innoveranno molti anni dopo *Company*. Proprio in *Premier amour* troviamo infatti l'embrione di quel ragionamento sulla distanza effettiva di un suono che si percepisce fioco e che ricomparrà tanto spesso nelle successive opere di Beckett:

Puis je m'éloignai et tout en m'éloignant je l'entendais qui chantait une autre chanson, ou peut-être la suite de la même, d'une voix faible et qui allait s'affaiblissant de plus en plus à mesure que je m'en éloignais, et qui finalement se tut, soit qu'elle eût fini de chanter, soit que j'en fusse trop loin pour pouvoir l'entendre [...]. Je fis donc quelques pas en arrière et je m'arrêtai. D'abord je n'entendais rien, puis j'entendais la voix, mais à peine, tant elle m'arrivait faiblement. Je ne l'entendais pas, puis je l'entendais, je dus donc commencer à l'entendre, à un moment donné, et pourtant non, il n'y eut pas de commencement, tellement elle était sortie doucement du silence et tellement elle lui ressemblait. Quand la voix s'arrêta enfin je fis encore quelques pas vers elle, pour être sûr qu'elle s'était arrêté et pas seulement baissée.¹⁰²⁰

Il rapporto tra il protagonista (l'«io») di *Premier amour* e la prostituta Lulu è giocato a distanza: non si tratta di *amor de lonh* ma, semmai, un tentativo da parte del personaggio maschile di sistemarsi quanto più possibile vicino all'«amata» senza che però questa vicinanza divenga eccessiva, nociva. Il modo migliore per «[to] chart the area»¹⁰²¹ (similmente a quanto fanno i pipistrelli), al Beckett di *Company* questo era già chiaro trent'anni prima, è quello di «lanciare» una *voce* e aspettare che questa ritorni, rimbalzando

¹⁰¹⁸ Si ripensi alle parole che Deleuze scrisse per il *Bartleby* di Melville: «Che cosa resta allora alle anime, quando esse non si aggrappano più a delle particolarità, che cosa le trattiene dal fondersi in un tutto? Resta loro esattamente la propria originalità, ossia un suono che ciascuno *rende*, come un ritornello al limite del linguaggio, ma che rende solo quando si mette in cammino (o in mare) con il corpo, quando conduce la propria vita senza cercare la sua salvezza, quando intraprende il viaggio incarnato senza fini particolari e incontra allora l'altro viaggiatore, che riconosce dal suono» (G. DELEUZE, *Bartleby o la formula* cit., p. 40, corsivo nel testo).

¹⁰¹⁹ A sentire queste *voci* era per primo lo stesso Beckett. Nella succitata trasmissione televisiva dedicata allo scrittore irlandese, andata in onda il 2 febbraio 1968, Martin Esslin raccontò di come «lo stesso Beckett una volta» gli avesse confidato «il modo in cui lavora[va]: «Mi siedo davanti a un foglio bianco [...] e comincio a concentrarmi; poi, se sono fortunato, riesco a sentire una voce» (T. W. ADORNO, *Essere ottimisti è da criminali* cit., p. 53).

¹⁰²⁰ S. BECKETT, *Premier amour* cit., pp. 35-6 (corsivi miei).

¹⁰²¹ «Contrive how such crawl unlike the voice may serve to chart the area» (ID., *Company* cit., p. 31).

sull'orizzonte¹⁰²². «Al di fuori del mito, eco è una parola che è rinviata da un ostacolo, suono che torna sul suo cammino, avendo nel frattempo perso di chiarezza, di intensità, di precisione. Esperienza della voce che rimbalza, rifiutando di perdersi nella lontananza, ma allo stesso tempo tornando carica di lontananza [...]. Voce, vocazione: il lontano prende voce perché i sensi possano scegliere un nuovo cammino. La fedeltà a una voce che viene da lontano è spesso l'inizio del compito, l'avvio di un'avventura umana»¹⁰²³. La fine della storia d'amore (e del racconto) è «segnata dall'allontanamento del protagonista mano a mano che il suono delle urla si fa più flebile»¹⁰²⁴: l'io diagnostica proprio attraverso la valutazione del livello delle grida che gli giungono all'orecchio (o alla mente) la cessazioni del rapporto, ovvero della percezione:

J'ai parlé de mariage, ce fut quand même une sort d'union. J'aurais eu tort de me gêner, les hurlements défont toute concurrence. Cela devait être son premier. Ils me poursuivirent jusque dans la rue. *Je m'arrêtai devant la porte de la maison et prêtai l'oreille. Je les entendais toujours. Si je n'avais pas su qu'on poussait des hurlements dans la maison je ne les aurais peut-être pas entendus. Mais en le sachant je les entendais bien [...].* Je me mis à jouer avec le cris un peu comme j'avais joué avec la chanson, m'avancant, m'arrêtant, m'avancant, m'arrêtant, si l'on peut appeler cela jouer. Tant que je marchais je ne les entendais pas, grâce au bruit de mes pas. *Mais sitôt arrêté je les entendais à nouveau, chaque fois plus faibles certes, mais qu'est-ce que cela peut faire qu'un cri soit faible ou fort?* Ce qu'il faut, c'est qu'il s'arrête. *Pendant des années j'ai cru qu'ils allaient s'arrêter. Maintenant je ne le crois plus.* Il m'aurait fallu d'autres amours, peut-être. Mais l'amour, cela ne se commande pas.¹⁰²⁵

Le stesse domande sulla effettiva vicinanza (o lontananza) dal suono che si poneva il protagonista di *Premier amour* affliggono Malone, a letto, nella sua lunga attesa di morte (che dura quanto la *sua* storia, il *suo* libro): «Et j'entends aussi, nous y voilà enfin, un chœur, mais assez distant pour que ses piano ne puissent arriver jusqu'à moi. Je connais ce chant, je ne sais d'où, et quand il diminue, et quand il s'évanouit, il continue en moi, mais plus lent, ou plus vite. Car lorsque les airs me l'apportent à nouveau, c'est avec de l'avance, ou du retard, sur mon chant à moi»¹⁰²⁶. Ma Malone è immobile, non può certo spostarsi come faceva invece il protagonista di *Premier amour* interagendo dinamicamente con la fonte sonora percepita. Si inscena così la nuova condizione che sarà condivisa dai successivi personaggi beckettiani, vinti da una staticità che ne vincola i movimenti: le voci acusmatiche sentite iniziano ad infiltrarsi nella trama dei pensieri, traducendosi in mormorii mentali, in suoni intracranici. *Malone meurt* è cioè lo spartiacque fra il primo capitolo della *Trilogia*, *Molloy*, nel quale un personaggio poteva ancora vagare (o ricordarsi d'averlo fatto) interagendo con il vociare del mondo circostante, e il terzo e conclusivo pannello del trittico, *L'Innommable*, nel quale (si vedrà meglio *infra*, cap. 10) l'azione è trasposta all'interno della mente dell'io-voce (personaggio decorporeizzato) che è soggetto e oggetto del flusso vocale che dentro alla sua testa risuona. In *Malone* siamo a un passo dalla riduzione intracranica dell'azione (con la camera nella quale è costretto come sineddoche di questo spazio cerebrale) senza però aver ancora abbandonato il corpo e, con esso, il contatto con ciò che resta della vita: questa condizione di inter-regno è rimarcata dalle voci lontane ascoltate, che qui però non giungono più dall'esterno ma provengono invece da dentro. Malone è in balia del suono che viaggia e varia, ma non è più lui che, spostandosi, può modularlo: è costretto

¹⁰²² «Je l'entendais de temps en temps qui chantait dans sa chambre, sa chanson traversait la porte de sa chambre, puis la cuisine, puis la porte de ma chambre à moi et arrivait ainsi jusqu'à moi faible mais indiscutable» (ID., *Premier amour* cit., pp. 47-8).

¹⁰²³ A. PRETE, *Trattato della lontananza* cit., p. 154.

¹⁰²⁴ G. ALFANO, *Lo scriba indigente. Gianni Celati attraverso Samuel Beckett, in Tegole dal cielo*, vol. I, *La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, a cura di G. ALFANO – A. CORTELLESA, Edup, Roma 2006, pp. 117-32, p. 118.

¹⁰²⁵ S. BECKETT, *Premier amour* cit., pp. 55-6 (corsivi miei).

¹⁰²⁶ S. BECKETT, *Malone meurt* cit., p. 56.

invece a un ascolto inerme («ce chant que je viens d'entendre [...] à vrai dire ne s'est pas encore tout à fait calmé en moi»)¹⁰²⁷.

La voce nelle successive opere di Beckett assume un ruolo sempre più centrale, dall'*Innommable* impegnato a cercare una lingua per *dire* (e *dirsi*):

[...] de plus en plus, plus besoin d'eux, plus besoin de personne, personne n'y peut rien, c'est moi qui parle, inutile de se raconter des histoires, dans la soif, dans la faim, dans la glace, dans la fournaise, on ne sent rien, que c'est curieux, *on ne sent pas une bouche, on ne sent plus la bouche, pas besoin d'un bouche, les mots sont partout, dans moi, hors moi*, ça alors, tout à l'heure je n'avais pas d'épaisseur, je les entends, pas besoin de les entendre, *pas besoin d'une tête, impossible de les arrêter, impossible de s'arrêter, je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré*, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue, des flocons, je suis tous ces flocons, se croisant, s'unissant, se séparant, où que j'aille je me retrouve, m'abandonne, vais vers moi, viens de moi, jamais que moi, qu'une parcelle de moi, reprise, perdue, manquée, des mots, je suis tous ces mots [...]¹⁰²⁸

fino alle prove sfiancanti dei *Textes pour rien*¹⁰²⁹:

Elle faiblit encore, la vieille voix faible, qui n'a pas su me faire, elle se fait lointaine, pour dire qu'elle s'en va, essayer ailleurs, ou elle baisse, comment savoir, pour dire qu'elle va cesser, ne plus essayer. Il n'y a eu qu'elle, dit-elle, comme voix dans ma vie, si en parlant, elle le peut encore, sinon de vie, là elle meurt, si seulement ceci, si seulement cela, là elle meurt, si en parlant de moi, là elle meurt, mais qui peut le plus peut le moins, de quoi ne peut parler qui peut parler de moi, jusqu'à un certain point, jusqu'au moment où, elle meurt, elle n'en peut plus, de parler de moi, ici, ailleurs, dit-elle, murmure-t-elle. *Qui, ce n'est pas une personne, il n'y a personne, il y a une voix sans bouche, et de l'ouïe quelque part, quelque chose qui doit ouïr*, et une main quelque part, elle appelle ça une main, elle veut faire une main, enfin, quelque chose, quelque part, qui laisse des traces, de ce qui se passe, de ce qui se dit, c'est vraiment le minimum, non, c'est du roman, encore du roman, seule la voix est, bruisant et laissant, des traces.¹⁰³⁰

Ancora, nei racconti brevi tra gli anni Sessanta – *Assez* («Hors de portée de sa voix j'étais hors de sa vie»)¹⁰³¹ – e i Settanta – *As the story was told* («[...] a distance even the loudest cry could not carry, but must die on the way»)¹⁰³² – il *topos* della voce da lontano ritorna, variamente modulato, fino a giungere agli esiti estremi di *Company*, dove quest'immagine si fa il fulcro di un plesso concettuale che mette a frutto le differenti variazioni di questo tema per distillarne il senso e l'energia della portata speculativa. Sin dall'incipit del testo si dispiega la dimensione auricolare nel quale il lettore si ritrova convocato: «A voice comes to one in the dark. Imagine»¹⁰³³. Ecco le riflessioni penetranti che svolge, «on his back in the dark»,

¹⁰²⁷ *Ivi*.

¹⁰²⁸ ID., *L'Innommable* cit., p. 167 (corsivi miei).

¹⁰²⁹ Tutti i tredici *testi* sono permeati da voci che viaggiano nelle pagine, più o meno rumorose, più o meno evidenti, a tratti acutissime, come nel quarto («Où irais-je, si je pouvais aller, que serais-je, si je pouvais être, que dirais-je, si j'avais une voix, qui parle ainsi, se disant moi? Répondez simplement, que quelqu'un réponde simplement. C'est le même inconnu que toujours, le seul pour qui j'existe, au creux de mon inexistence, de la sienne, de la nôtre [...] Il me fait parler en disant que ce n'est pas moi, avouez que c'est fort, il me fait dire que ce n'est pas moi, moi qui ne dis rien. Tout cela est vraiment grossier. *Encore s'il me décernait la troisième personne, comme à ses autres chimères, mais non, il ne veut que moi, pour son moi*»; ID., *Textes pour rien* cit., IV, pp. 139 e 140-1, corsivo mio), nel quinto («[...] pour regarder dans la tête, pour essayer d'y voir, pour m'y chercher, pour y chercher quelqu'un [...] l'oreille à l'affût d'une voix qui ne soit pas d'un tiers»; *ibidem*, V, pp. 145-6), nell'ottavo («Seul les mots rompent le silence, tout le reste s'est tu. Si je me taisais je n'entendrais plus rien. Mais si je me taisais les autres bruits reprendraient, ceux auxquels les mots m'ont rendu sourd, ou qui ont réellement cessé. Mais si je me tais, cela arrive, non, jamais, pas une seconde [...]. Et bien non, c'est toujours le même murmure, ruisselant, sans hiatus, comme un seul mot sans fin et par conséquent sans signification, car c'est la fin qui la donne, la signification aux mots»; *ibidem*, VIII, pp. 167-8).

¹⁰³⁰ *Ibidem*, XIII, pp. 201-2.

¹⁰³¹ ID., *Assez*, in *Têtes mortes* cit., pp. 31-47, p. 34.

¹⁰³² ID., *As the story was told*, in ID., *The Complete Short Prose 1929-1989* cit., pp. 255-6, p. 255.

¹⁰³³ ID., *Company* cit., p. 3. Si veda G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo mediale* cit., pp. 175-sgg.

uno degli ultimi protagonisti senza nome di Beckett, quello di *Company*, insieme con altri due personaggi, «a voice» che racconta di un passato e «in another dark or in the same another devising it all for company», quel «cankorous other» (questa, appunto, la *compagnia*)¹⁰³⁴:

Imagine closer the place where he lies. Within reason. To its form and dimension a clue is given by the voice afar. Receding afar or there with abrupt saltation or resuming there after pause. From above and from all sides and levels with equal remoteness at its most remote. At no time from below. So far. Suggesting one lying on the floor of a hemispherical chamber of generous diameter with ear dead centre. How generous? Given faintness of voice at its least faint some sixty feet should suffice or thirty from ear to any given point of encompassing surface. So much for form and dimensions. And composition? What and where clue to that if any anywhere. Reserve for the moment. Basalt is tempting. Black basalt. But reserve for the moment. So he images to himself as voice and hearer pall. But further imagination shows him to have imagined ill. *For with what right affirm of a faint sound that it is a less faint made fainter by farness and not a true faint near at hand? Or of a faint fading to fainter that it recedes and not in situ decreases.* If with none then no light from the voice on the place where our old hearer lies. In immeasurable dark. Contourless. Leave it at that for the moment. Adding only, What kind of imagination is this so reason-ridden? A kind of its own.¹⁰³⁵

L'interrogativo che si pone chi ascolta una voce flebile giungere da lontano – se questa sia effettivamente un suono fioco che diminuisce d'intensità per la lontananza o non un suono vicino ma già fioco – predispone, sottintendendo una consuetudine con il *corpus* beckettiano, quello spazio (qui definito emisferico) nel quale si traduce l'esperienza sensibile dell'entità che presenzia nelle opere dell'autore irlandese. Posto al centro di uno spazio indefinito, «contourless», il rumore che giunge da lontano è il solo elemento che ha un soggetto immobile per provare a de-finire il luogo in cui si trova. Ma l'esito di questa operazione, si vedrà *infra*, lo riporterà dentro se stesso, nel nucleo sensibile di ogni sua esperienza: la propria mente. Un attimo prima che la voce si spenga, la macchina si arresti¹⁰³⁶.

¹⁰³⁴ S. BECKETT, *Company* cit., pp. 3-4.

¹⁰³⁵ ID., *Company* cit., pp. 20-1 (corsivi miei).

¹⁰³⁶ Quest'opera abita infatti il «luogo dell'esaurimento del linguaggio. O, altrimenti detto, l'ultimo orizzonte della parola» (A. CORTELLESA, «E fango è il mondo». *Beckett e Leopardi*, in *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, a cura di G. Alfano e A. Cortellessa, Edup, Roma 2006, pp.111-20, p. 118). Qui, ha spiegato Deleuze, «la voce estingue il possibile mentre lo spazio estenua le sue potenzialità» (G. DELEUZE, *L'esauito* cit., p. 40). Leggendo, si assiste al progressivo esaurirsi del discorso, della voce: «Till finally you hear how words are coming to an end. With every inane word a little nearer to the last. And how the fable too. The fable of one with you in the dark. The fable of one fabling of one with you in the dark» (S. BECKETT, *Company* cit., p. 42); «In ogni caso, l'immagine risponde alle esigenze di Mal Visto Mal Detto, Mal Visto Mal Sentito, che governano il regno dello spirito. E poiché è un movimento dello spirito, non si separa dal processo della propria scomparsa, della propria dissolvenza, prematura o meno. L'immagine è un soffio, un fiato, ma spirante, *in via d'estinzione*. L'immagine è *quel che si spegne, si consuma, è una caduta*. È una pura intensità che si definisce come tale per la sua altezza, cioè per il suo livello sopra lo zero, che descrive solo cadendo»; G. DELEUZE, *L'esauito* cit., p. 46, corsivi miei).

CAPITOLO 9

«... but the brain...»

Il cielo in una scatola (cranica)

*già sui vetri dell'eternità è posato
il mio respiro, il caldo del mio fiato*
Osip Mandel'stam

Perché si chiama cielo? Giacché è rotondo come la testa
Sefer Ha-Bahir

9.1 *Wider than the Sky*

«Où maintenant?»¹⁰³⁷ è, ancora e infine, l'incipit interrogativo espresso dalla voce dell'*Innommable*, terzo tempo conclusivo della formidabile «svolta in soggettiva della cosiddetta *Trilogia*» che, all'indomani della Seconda guerra mondiale, rivoluzionò radicalmente l'opera di Samuel Beckett, sintonizzando il lettore sulle frequenze di uno *stream of perceptions* che contribuirà a fare di questa e delle opere a seguire (fino ai vertici della seconda trilogia, *Nobow On*) un vero e proprio «teatro da camera»¹⁰³⁸.

Il dubbio che inaugura programmaticamente il romanzo, «Où maintenant?», introduce senza mezzi termini alla questione sconcertante che si palesa di lì a poco al lettore, tanto a quello avvezzo alla produzione beckettiana e che ne ha seguito il corso passando per le stazioni precedenti di *Molloy* e *Malone meurt* (i pannelli anteriori del trittico), quanto a quello inesperto e del tutto inconsapevole di cosa lo possa attendere e che si è accostato “senza mediazioni” a questo nuovo, sconvolgente volume. Durante il corso del libro, attraverso il fluire di una «enunciazione delocalizzata»¹⁰³⁹ che non può far altro che parlare («je suis obligé de parler») ¹⁰⁴⁰, si farà sempre più chiara l'idea di trovarsi, sin dalla prima pagina, in un luogo che non ha niente a che spartire con le ambientazioni messe in scena finora nelle opere beckettiane come in quelle della letteratura precedente, fatte salve pochissime eccezioni: ci si trova cioè all'interno di una scatola cranica¹⁰⁴¹.

L'operazione tentata in questo senso da Beckett trova una curiosa corrispondenza in due poesie di Emily Dickinson (di cui si ignora se effettivamente l'autore irlandese fosse a conoscenza) che si prestano in ogni caso come perfetta esemplificazione dell'intento poetologico beckettiano:

The Brain – is wider than the Sky –
For – put them side by side –
The one the other will contain
With ease – and You – beside –

¹⁰³⁷ S. BECKETT, *L'Innommable* cit., p. 7.

¹⁰³⁸ Questa e la precedente citazione non segnalata (come pure la definizione di *stream of perceptions*) provengono da G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo mediale* cit., pp. 151 e 179; ma si veda l'intero capitolo *Nel buio biblico*, pp. 175-95 e, per una prospettiva interamente beckettiana ID., *Lo spopolatoio* cit., specie le pp. 181-sgg.

¹⁰³⁹ P. ZUBLENA, *Temporalità psicotica e rappresentazione del tempo nel romanzo modernista*, «COMPAR(A)ISON», 1-2 (2006), pp. 97-103, p. 101.

¹⁰⁴⁰ S. BECKETT, *L'Innommable*, cit., p. 8.

¹⁰⁴¹ Il progredire di un pensiero che, a partire dalla fondazione dell'interiorità operata nel IV secolo da Agostino giunse, agli inizi del Novecento, a un vertice espressivo di inaudita radicalità attraverso le opere di Joyce e Proust (autori dei quali immediatamente Beckett accolse il magistero), provocò in Beckett un ripensamento complessivo dello statuto dell'oggetto libro quale supporto materiale dell'opera letteraria. Una simile riflessione scatenò in Beckett l'esigenza di ricalibrare le proprie strategie retorico-compositive sostanzialmente alla stessa altezza cronologica (cioè a partire dal 1945) in cui egli operò la separazione, già meditata da un decennio, dalle modalità compositive joyciane.

The Brain is deeper than the sea –
For – hold them – Blue to Blue –
The one the other will absorb –
As Sponges – Buckets – do –

The Brain is just the weight of God –
For – Heft them – Pound for Pound –
And they will differ – if they do –
As Syllable from Sound –

L'orizzonte spalancato da Dickinson in questo componimento¹⁰⁴² è di quelli letteralmente catastrofici: sconvolge per la vastità quasi sconfinata, a perdita d'occhio, dell'apertura e per il vertiginoso squilibrio delle proporzioni che si prova leggendo questi versi. «The Brain – is wider than the Sky»: la dislocazione della volta celeste all'interno di un più vasto ambiente che la comprenda, proprio come nella cosmologia medievale, fatta di sfere contenute l'una dentro l'altra («The one the other will contain / With ease – and You - beside»), mostra la paradossalità dell'assunto quando si realizza che il luogo deputato a contenerne questa sconfinata ampiezza è a sua volta racchiuso in una scatola (quella cranica) accolta, quale microscopico granello, proprio nell'insieme di partenza. Una sorta di *mise an abyme à rebours*. Si cortocircuita cioè la progressione del ragionamento con l'inserimento d'un inciampo cognitivo che impedisce la quadratura del cerchio deragliando il pensiero in uno *strange loop*. La matrioska, insomma, contiene già se stessa.

Vecchia storia, questa, che nel Novecento ebbe molta fortuna e si ritroverà, variamente declinata, nelle incisioni di Escher o nella biblioteca di Borges, e che la cibernetica definisce «ricorsività»¹⁰⁴³. L'origine di un simile paradosso è certo molto antica, ma la rilettura di questa pratica effettuata nei versi proposti da Dickinson introduce una variabile di grande interesse (simile, per certi versi, a quella mostrata da Dante alla fine del suo viaggio celeste, per cui l'ascesa di sfera in sfera, in un allargamento sterminato dell'orizzonte, si conclude con la riduzione violentissima della visione puntuale della «nostra effige» nella «circolazione» universale e divina; ugualmente, in questo caso, il poeta riscontra lo scacco mentale nell'impossibilità di comprenderne il senso: «Qual è 'l geometra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio ond'elli indige, / tal era io a quella vista nova: / veder voleva come si convenne / l'imgo al cerchio e come vi s'indova»; Pd XXXIII 133-8). Parimenti, nel secondo componimento¹⁰⁴⁴, si legge:

I dwell in Possibility –
A fairer House than Prose –
More numerous of Windows –
Superior – for Doors –

Of Chambers as the Cedars –
Impregnable of Eye –
And for an Everlasting Roof
The Gambrels of the Sky –

¹⁰⁴² Si tratta della poesia numero 632 dell'edizione E. DICKINSON, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Bulgheroni, Mondadori, Milano 1997, p. 716.

¹⁰⁴³ Cfr. D.R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach* cit., pp. 137-sgg. Si veda ora il recente libro di A. PRETE, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

¹⁰⁴⁴ E. DICKINSON, *Tutte le poesie* cit., pp. 748-750, poesia numero 657.

Of Visitors – the fairest –
For Occupation – This –
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise –

Qui la volta del cielo («The Gambrels of the Sky») corrisponde, nell'immagine della dimora mentale della poetessa, a un «Everlasting Roof»¹⁰⁴⁵. Il senso di questa metafora – che Beckett impiegherà sempre più diffusamente nella sua opera (fino a renderla in sostanza la condizione permanente della sua dimensione narrativa)¹⁰⁴⁶ – sta nel fatto che, mostrando la coincidenza formale fra la volta celeste e il soffitto di un'allegorica camera della mente, vale a dire della scatola cranica, è possibile istituire un paragone di più vasta portata fra l'io e il cosmo regolabile dall'avvicinamento o dall'allontanamento della lente di osservazione, consentendo così l'inesauribilità del gioco sineddocchico.

9.2 *Work in regress*

La contrazione che, nelle opere di Beckett, riduce lo spazio all'interno di una scatola cranica (la «boîte crânienne»)¹⁰⁴⁷ non è però un'operazione violenta e immediata, bensì l'esito di un graduale restringimento percettivo (che coinvolge anzitutto i sensi del lettore-ascoltatore). Lo sviluppo progressivamente regressivo che riduce gli spazi dei tre romanzi della *Trilogia* è in questo senso esemplare: se *Molloy* raccontava le erranze e gli inseguimenti in una selva di un personaggio ancora in grado di camminare (o di ricordare d'averlo fatto, e l'operazione memoriale avviene all'interno di una stanza nella quale ora si trova recluso: «Je suis dans la chambre de ma mère» è l'incipit del romanzo)¹⁰⁴⁸, in *Malone meurt* l'ambientazione si riduce notevolmente, limitandosi giustappunto a una stanza: «Ici, le vagabond est devenu un moribond, et l'espace où il lui faut errer n'offre plus la ressource de la ville aux cent reus, avec le libre horizon de forêt et de mer que nous octroyait encore Molloy. Il n'y a que la chambre, le lit, il y a le bâton avec lequel celui qui meurt attire et repousse les choses, augmentant par là le cercle de son

¹⁰⁴⁵ Che quest'apertura metafisica (ma non cosmica) dell'orizzonte cognitivo di un cervello capace di abbracciare l'estensione del cielo in tutta la sua vastità azzurra sia stata meditata da una donna vissuta per una vita reclusa nella propria camera, lascia pensosi. La vergine di Amherst, barricata nell'isolamento ermetico della sua stanza, ha misurato con lo sguardo dell'osservatore astronomico lo sterminato mondo sublinare; quello stesso luogo che fu la «chambre» di Arnaut Daniel e la «cameretta» di Petrarca (e Alfieri) e che sarà, ancora, la camera nella quale Molloy e poi Moran concluderanno la loro esistenza prima di estinguersi nell'Innominabile (cfr. A. PRETE, *Il cielo nascosto* cit., in part. il cap. 2, *Raccoglimento*, pp. 35-70). Queste considerazioni sull'interiorizzazione della rappresentazione e, meglio, sull'individuazione di uno spazio interiore e individuale (quasi sorta di sineddoche di quello esterno) quale luogo significativo della riproduzione e messa in scena di quanto prima campeggiava a giorno nell'orizzonte comune e rappresentato anzitutto con la pregnante metaforica della camera trovano inoltre conferma nella constatazione che Benedetta Papàsogli formulava inaugurando il suo saggio nelle *Dimore dell'assenza e dell'attesa* («ricorre con frequenza o almeno con presenza incisiva un immaginario della dimora vuota, "cava", in attesa, nella letteratura e nelle arti del Novecento»), forte della «persuasione di poter ritrovare nell'immaginario della dimora, quale appare in certe zone della letteratura novecentesca» «un simbolismo dell'«uomo interiore», ed uno stretto legame con una problematica spirituale» (l'autrice non si sofferma in questo libro su Beckett, ma evoca, seppure cursoriamente, limitandosi ai «temi dell'attesa e dell'assenza», «teatro dell'assurdo e "nouveau roman"»): era per Papàsogli evidente come «nel romanzo fra le due guerre, e ancor più negli anni '40, ove l'indagine psicologica ed etica si approfondisca verso zone segrete della coscienza, o si delinei un realismo mitico atto a trasformare le vicende narrate in figura della condizione umana, il simbolismo che andiamo inseguendo raffiora in significative testimonianze» (B. PAPÀSOGLI, *Dimore dell'assenza e dell'attesa*, Bulzoni, Roma 1988, questa e le citazioni finora non segnalate provengono rispettivamente dalle pp. 5, 11, 9, e 8-9). Sulla scorta dell'Heidegger di *Costruire abitare pensare* e *E poeticamente abita l'uomo* Papàsogli intuisce come, nel Novecento, «degami vengano allacciati [...] fra la nullificazione della dimora e la crisi dell'essere nella metafisica occidentale; tra la fine dell'abitare "poetico" e la perdita del cielo che ne dava la misura; tra la dimora, la *poiesis* e la presenza nascosta di Dio che ne costituiva la possibilità e ne fondava l'essenza» (*ibidem*, pp. 10-1).

¹⁰⁴⁶ Uso qui il termine nella sua accezione più ampia, dacché riguarda tanto le opere in prosa quanto quelle teatrali, radiofoniche e televisive.

¹⁰⁴⁷ S. BECKETT, *Le monde et le pantalon* cit., pp. 7-46, p. 30.

¹⁰⁴⁸ ID., *Molloy* cit., p. 7.

immobilité, et surtout le crayon qui l'augmente plus encore en faisant de son espace infini des mots et des histoires»¹⁰⁴⁹. Dall'esterno libero e dilatato all'interno di una camera chiusa, dunque; e infine, con *L'Innommable*, proseguendo la contrazione spaziale con un andamento sineddöchico, da una camera a un cranio.

Le operazioni di trasloco che dislocano l'ambientazione dal *landscape* all'*inscape* non sono però esibite ma attuate con discrezione da un movimento costante ma impercettibile, se si tiene conto solo della singola opera; è dispiegando i tasselli di quest'operazione in successione che ci si accorge di come lo spazio si sia gradualmente ridotto. L'opera di Beckett è calata all'interno di una vastissima latenza, che l'avvolge erodendone i confini (tanto quelli materiali dei supporti che la ospitano quanto, si vedrà *infra*, quelli immaginari realizzati dall'incontro fra l'autore, il lettore e il personaggio, o ciò che ne resta). Questa «lacunosità» o, per dirla con Nicola Gardini, «selettività strutturante»¹⁰⁵⁰, viene realizzata a pieno da Beckett a partire dalla celebre «rivelazione» postbellica, intensificandosi via via diacronicamente. Esistono però alcuni luoghi testuali della sua produzione precedente che, se non dimostrano come l'autore irlandese potesse già avere in mente *in nuce* perlomeno dalla metà degli anni Trenta le implicazioni di una simile strategia retorica, sono se non altro decisivi per certificare la piena comprensione, da parte del giovane Beckett, della portata rivoluzionaria del lavoro del suo maestro e connazionale Joyce e il desiderio di iscriversi a suo modo, e con le dovute variazioni, nel solco lasciato dallo *Ulysses* e dal *Finnegans Wake*¹⁰⁵¹. La modifica sostanziale attuata dall'autore di *Godot* consiste in un'inversione di senso rispetto alla maniera “accumulativa” joyciana¹⁰⁵². Non è un caso che lo stesso Beckett, che soleva definire la propria pratica un «work in regress»¹⁰⁵³, nelle non molte dichiarazioni sulla propria opera, abbia rimarcato sempre, per distinguersi dall'antico maestro, la sua operazione “in levare” rispetto a quella *in progress* di Joyce. In una già citata intervista a Irael Shenker (cfr. *supra*, cap. II), Beckett dichiarò:

the difference is that Joyce was a superb manipulator of material, perhaps the greatest. He was making words do the absolute maximum of work. There isn't a syllable that's superfluous. The kind of work I do is one in which I am not master of my material. The more Joyce knew the more he could. His tendency is toward omniscience and omnipotence as an artist. *I'm working with impotence, ignorance.* I don't think that impotence has been exploited in the past. There seems to be a kind of aesthetic axiom that expression is an achievement – must be an achievement. My little exploration is that whole zone of being that has always been set aside by artists as something unusable – as something by definition incompatible with art.¹⁰⁵⁴

Al suo biografo, invece, chiari che

I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, [being] in control of one's material. He was always adding to it; you have to look his proofs to see that. *I realised that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in subtracting rather than in adding.*¹⁰⁵⁵

¹⁰⁴⁹ M. BLANCHOT, «Où maintenant? Qui maintenant», in ID., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959, pp. 256-64, p. 258.

¹⁰⁵⁰ N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014, p. 78.

¹⁰⁵¹ Rimando ancora, per questi aspetti, a G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo mediale*, cit., specie le pp. 144-64.

¹⁰⁵² Per brevità rinvio ai più recenti lavori della sterminata bibliografia: Beckett, *Joyce and the Art of the Negative*, edited by C. JAURRETCHÉ, in *European Joyce Studies*, 16, Rodopi, Amsterdam – New York 2005, in particolare gli interventi di D. VAN HULLE, “Nichtsichtsundnichts”: *Beckett's and Joyce's Trans textual Undoings*, pp. 49-61 e J.-M. RABATÉ, *Joyce's Negative Esthetics*, pp. 181-96.

¹⁰⁵³ Questa la definizione impiegata da Beckett in due lettere: a Jocelyn Herbert, il 16 giugno 1966 (*The Letters of Samuel Beckett 1966-1989* cit., pp. 32-3, p. 32) e a Ruby Cohn, il 9 gennaio 1972 (*ibidem*, pp. 279-81, p. 279).

¹⁰⁵⁴ Intervista a I. SHENKER, *A Portrait of Samuel Beckett, the Author of the Puzzling Waiting for Godot*, in «New York Times», 6 maggio 1956 (corsivo mio).

¹⁰⁵⁵ Intervista del 27 ottobre 1989 a J. KNOWLSON, *Damned to Fame* cit., p. 352 (corsivo mio).

Similmente, a Charles Juliet, in un incontro del 14 novembre 1975, Beckett parlò

about Joyce and Proust, both of whom aimed to create a whole world, reproducing it in all its infinite richness. You have only to look at their manuscripts and their proof corrections, he [Beckett] says. They never stopped adding and elaborating, while *he himself proceeds in the opposite direction, towards nothingness*, making his text ever more compact.¹⁰⁵⁶

E a Martin Esslin l'autore irlandese confessò: «The difference between Joyce and myself is that Joyce was a synthesiser. He tried to pack the whole world into a book, in as much detail as possible, and I am an analyser, *I try to take as much of the detail away as possible*»¹⁰⁵⁷.

9.3 Fra 'Wartestellen' e 'tableau vivant': pratiche della riduzione

Un esempio di questo programmatico *work in regress* si trova nel cambiamento delle “pratiche della citazione” dell'autore irlandese.

Lettore entusiasta ed instancabile, eruditissimo, praticamente onnivoro, allievo e aiutante di James Joyce (per il quale leggerà ad alta voce libri di ogni genere, aiutando così il connazionale alla stesura del *work in progress*)¹⁰⁵⁸, il giovane Samuel Beckett scrive a partire dai tardi anni Venti senza reprimere mai quella golosità sfacciata – ricavata in gran parte proprio dal suo mentore – che lo porterà a studiare mutuandola non solo la letteratura europea (da Agostino a Dante, da Shakespeare e Cervantes fino a Goethe, a Proust e, per l'appunto, Joyce) ma anche la filosofia (in particolare quella moderna di Descartes, Geulincx, Spinoza, Locke, Leibniz, Berkley, Kant, fino a Schopenhauer e Wittgenstein)¹⁰⁵⁹, la musica (su tutti Schubert e Beethoven) e l'arte (già nel 1926 il giovane Beckett trascorreva giornate intere alla National Gallery di Dublino e, fra l'ottobre del 1936 e l'aprile del 1937, intraprese un «artistic pilgrimage» in Germania per conoscere dal vivo l'«arte degenerata»)¹⁰⁶⁰, assimilando sistematicamente le opere con le quali entrava maggiormente in contatto per poi adattarle risemantizzandole alla propria produzione. È così che quadri o versi conosciuti in gioventù riemergono citati anche a decenni di distanza, lasciando tracce evidenti delle operazioni di riciclo preposte al *modus scribendi* beckettiano e facendo di lui «an intertextual writer of impressive magnitude and erudition»¹⁰⁶¹. Ma se le sue prime prove letterarie, per ammissione dello stesso autore, “puzzavano” troppo di Joyce¹⁰⁶² per via di quelle modalità compositive affette da citazionismo e strutturate per «addizioni progressive»¹⁰⁶³, sarà dopo la Seconda guerra

¹⁰⁵⁶ C. JULIET, *Conversation with Samuel Beckett and Bram van Velde*, translated by J. Tucker, Academic Press Leiden, Leiden 1995, p. 158 (corsivo mio).

¹⁰⁵⁷ M. ESSLIN, *Beckett Symposium*, in «New Theatre Magazine» 11, n. 3 (1973), p. 12 (corsivo mio). Dirk Van Hulle ha ricordato questa e le precedenti dichiarazioni spiegando: «This enumeration of Beckett's statements about Joyce in relation to his own writing method is not exhaustive, but it indicates the insistence with which Beckett continued to emphasize the dichotomy. The insistence somehow affects this image» (D. VAN HULLE, *Manuscript Genetics, Joyce's Know-How, Beckett's Nobow*, University Press of Florida, Gainesville 2009, p. 119).

¹⁰⁵⁸ Cfr. J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 119; sulle numerose letture di Beckett si vedano perlomeno i recenti M. FELDMAN, *Beckett's Books. A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*, Continuum, London-New York 2008; D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit..

¹⁰⁵⁹ Ha chiarito Matthew Feldman come il Beckett lettore attento di Descartes, Geulincx, Mauthner, ma anche dei lavori psicoanalitici di Wilfred Bion e di tanti altri pensatori, fosse «willing and able to turn these intellectual system upon themselves for artistic reasons [...]» (M. FELDMAN, *Beckett's Books* cit., p. 2).

¹⁰⁶⁰ La citazione è in J. KNOWLSON, *Beckett in the Musée Condé 1934*, in «Journal of Beckett Studies», 11, 1 (2002), pp. 73-83, p. 74; per il viaggio in Germania si veda ora M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937* cit., specie pp. 132-61.

¹⁰⁶¹ M. FELDMAN, *Beckett's Books* cit., p. 33.

¹⁰⁶² «Of course it stinks of Joyce», si legge in una lettera del 15 agosto 1931 di Beckett a Charles Prentice della Chatto & Windus a proposito del suo *Sedendo et quiescendo* (*The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., p. 81).

¹⁰⁶³ Così Beckett nella già citata intervista a J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 412. D'altronde, spiega Ellmann, Joyce ambiva a una «language which is above all languages» (R. ELLMANN, *James Joyce* cit., p. 410).

mondiale¹⁰⁶⁴ che le pratiche scrittorie e citazionali dell'opera di Beckett cambieranno radicalmente. Si è visto che la cosiddetta «rivelazione» che colpì l'autore irlandese all'indomani del confitto bellico spinse lo scrittore a mutare radicalmente rotta, cambiando lingua di composizione e iniziando a lavorare con l'«ignoranza» e l'«impotenza». Ma a cambiare furono anche – e sensibilmente – l'impiego delle citazioni con le quali, fino a quel momento, Beckett aveva costruito le proprie opere.

Nelle opere giovanili emergono chiaramente, e senza soluzione di continuità, i testi con i quali lo scrittore irlandese stava intrattenendo in quel periodo i rapporti culturali più proficuamente conflittuali. Ne offre un buon esempio la prima pagina di *Murphy*, nel quale compaiono, sin dall'*incipit*, due citazioni che attestano immediatamente quanto, nell'ambito di un'intertestualità esposta, la temperatura interna del libro sia contraddistinta da un elevatissimo coefficiente di letterarietà¹⁰⁶⁵:

*The sun shone, having no alternative, on the nothing new. Murphy sat out of it, as though he were free, in a mew in West Brompton. Here for what might have been six months he had eaten, drunk, slept, and put his clothes on and off, in a medium-sized cage of north-western aspect commanding an unbroken view of medium-sized cages of south-eastern aspect.*¹⁰⁶⁶

L'attacco è un'esplicita rimodulazione del memorabile asserto biblico *nihil sub sole novi*, attualizzato semmai dall'ironica incidentale (*having no alternative*), a cui fa eco una seconda, non meno nota traduzione del verso 141 del XXXIII canto dell'*Inferno* dantesco («e mangia e bee e dorme e veste panni»)¹⁰⁶⁷. Per tutto il romanzo la tradizione occidentale incamerata negli anni di studi dal giovane Beckett viene rievocata incessantemente, testimoniando la vastissima erudizione dello scrittore irlandese e al contempo il suo desiderio di appropriarsene per edificare la propria opera sulle schegge accumulate di una cultura ricapitolata e metabolizzata¹⁰⁶⁸. «The readings, transcriptions and, in an important sense, internalization of many of the literary and especially philosophical texts Beckett noted in the years prior to the Second World War», ha spiegato Matthew Feldman, «may therefore be viewed as an intellectual axis around which he redefined his own aims and honed the artistic methodology employed in the postwar works to such acclaim»¹⁰⁶⁹.

Si può ottenere prospettiva più stimolante per analizzare le pratiche della citazione nell'opera beckettiana rivolgendosi all'attenzione che l'autore irlandese aveva per la pittura. D'altra parte «Beckett's most succinct aesthetic declarations, both before and after World War II, were mainly made in the context of discussion of art, whether in his personal correspondence with Thomas MacGreevy or Georges Duthuit, or in published pieces of art criticism»¹⁰⁷⁰. Proprio in *Murphy* si trova in germe un indicatore di quella che sarà la futura tendenza compositiva di Beckett (ma anticipata già da certe descrizioni del *Dream*).

Melancholics, motionless and brooding, holding their heads or bellies according to type. Paranoids, feverishly covering sheets of paper with complaints against their treatment or verbatim reports of their inner voices. A hebephrenic playing the piano intently. A hypomanic teaching slosh to a Korsakow's syndrome. An emaciated schizoid, petrified in a toppling attitude as though condemned to an eternal *tableau vivant*, his left hand rhetorically extended holding a cigarette half smoked and out, his right, quivering and rigid, pointing upward.¹⁰⁷¹

¹⁰⁶⁴ Ma già, *in nuce*, a partire dalla metà degli anni Trenta.

¹⁰⁶⁵ E questo nonostante «*Murphy* was the reservoir for Beckett's vast erudition in a manner much less direct than the earlier fiction, revealing the extensive artistic use of Beckett's learning» (M. FELDMAN, *Beckett's Books* cit., p. 35).

¹⁰⁶⁶ S. BECKETT, *Murphy* cit., p. 3 (corsivi miei).

¹⁰⁶⁷ Su Beckett e Dante si veda perlomeno D. CASELLI, *Beckett's Dantes* cit.

¹⁰⁶⁸ Per le questioni relative al canone di Beckett si veda *infra*, cap. 2.

¹⁰⁶⁹ M. FELDMAN, *Beckett's Books* cit., p. 5.

¹⁰⁷⁰ M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries* cit., p. 131.

¹⁰⁷¹ S. Beckett, *Murphy* cit., p. 106.

Nel tratteggiare i pazienti che abitano la Magdalen Mental Mercyseat, dove il protagonista del libro si troverà suo malgrado a lavorare, Beckett offre una variegata carrellata di malati che si conclude con l'individuazione di un «emaciated schizoid» cristallizzato in una caratteristica posa da «eternal *tableau vivant*». La descrizione delle braccia del personaggio parrebbe qui alludere implicitamente (dacché i prestiti da altre opere, letterarie o figurative che siano, in Beckett, tendono a essere «transformed, recycled and sometimes concealed»)¹⁰⁷² alle pose tenute dalle due figure poste al centro della *Scuola di Atene* (1509-11) di Raffaello, dove Platone e Aristotele sono connotati con due gesti significativi, l'uno orientando la mano al cielo con il dito puntato al Bene iperuranico e l'altro con il braccio proteso in avanti e la mano rivolta a terra, a significare, in opposizione al primo, la propria attenzione al mondo sublunare. I due gesti parrebbero significativamente condensati e rispecchiati nella posa del personaggio beckettiano (e dove, ad accogliere l'interpretazione, l'allusione alla *Retorica* aristotelica si direbbe concorrente alla certificazione del riscontro). Ma un raffronto ancor più preciso può essere fatto con *La morte di Anania* (1515-16), il cartone dipinto dallo stesso Raffaello pochi anni dopo la *Scuola*, e che Beckett (a differenza del succitato affresco) poté certamente vedere al Victoria and Albert Museum proprio negli anni londinesi della composizione di *Murphy* (fig. 15)¹⁰⁷³: qui Pietro e Paolo (similmente ai due filosofi maggiori della *Scuola di Atene*) sono al centro della rappresentazione e replicano gli stessi gesti descritti da Beckett, l'uno con la mano «pointing upward» verso il cielo e l'altro con il braccio «rhetorically extended». Ma al netto dell'ipotetica derivazione (certificata in parte dall'allusione fatta da Beckett all'esercizio del *tableau vivant*, che contestualizzerebbe l'atmosfera pittorica del brano), quello che va qui sottolineato, perché testimonianza di una pratica che si ripete nelle opere beckettiane e dunque utile viatico per la piena comprensione della natura delle strategie compositive dello scrittore irlandese, è l'attenzione che Beckett rivolge alle pose e ai gesti dei propri personaggi. Capita spesso infatti che nelle sue opere un attore in scena, muovendosi, finisca per comporre un'immagine con apparente casualità che, in quello che Cartier Bresson avrebbe definito l'*instant décisif* di una «composizione rigorosa»¹⁰⁷⁴, cristallizzandosi in una figura o sorta di *tableau vivant* fulmineo, si rivela per essere la replica perfettamente sovrapponibile di un'immagine emblematica (solitamente un quadro noto) che in Beckett aveva prodotto l'ispirazione. Lo scrittore irlandese aveva infatti piena familiarità con il concetto di *tableau vivant* (se ne ricorderà ancora esplicitamente in *Un soir*, sorta di prima versione di *Mal dit mal vu* datata 1979, nel quale scriverà: «Le vieux visage ensoleillé. Petit tableau vivant comme on dit»)¹⁰⁷⁵. Nei suoi appunti di regia per la messa in scena di *Godot* allo Schiller Theater di Berlino del 1975, Beckett indicava esplicitamente ai suoi attori quelli che

¹⁰⁷² M. FELDMAN, *Beckett's Books* cit., p. 7.

¹⁰⁷³ Seppure in una lettera a Thomas McGreevy del 20 febbraio 1935 Beckett riferisca che «in the V[ictoria] & A[lbert] [...] The Raphael Room is closed», in due lettere più tarde allo stesso McGreevy si ricorderà dei cartoni di Raffaello («I remembered the Raphael Cartoon of the Commission»; lettera del 5 maggio 1935) arrivando persino a compararli con un altro dipinto di Raffaello, la *Madonna sistina* (1513-14), ammirata a Dresda due anni più tardi (lettera del 16 febbraio 1937): «The Rapahel [Madonna sistina] si very good indeed, though one doesn't want to look at her twice, the best Raphael I have seen after the South Ken[sington]» (le tre lettere sono citate da *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., pp. 253, 266 e 444).

¹⁰⁷⁴ H. CARTIER BRESSON, *L'istante decisivo*, in ID., *L'immaginario dal vero*, trad. it. P. Benedetti, Abscondita, Milano 2005 («Una fotografia è per me riconoscere simultaneamente, in una frazione di secondo, da un lato il significato di un fatto e dall'altro l'organizzazione rigorosa delle forme percepite visualmente che questo fatto esprimono»; p. 33). Per la verità Cartier Bresson non impiegò da subito la definizione di «instant décisif» nel suo libro, che s'intitolava con l'intraducibile espressione francese *Images à la sauvette*, Verve, Paris 1952 (e dove, nel testo, questa formula non compare mai); fu nella traduzione americana a risultare come *The Decisive Moment*, Simon and Schuster, New York 1952 (e d'altronde la citazione apposta in esergo al saggio del cardinal de Retz recita: «Il n'y a rien dans ce monde qui n'ait un moment décisif»), per poi essere reintitolato più tardi in francese come *L'instant décisif*.

¹⁰⁷⁵ S. BECKETT, *Un soir*, in ID., *Pour finir encore et autres foirades* cit., pp. 61-6, p. 66.

definiva «*Wartestellen*» («momenti di immobilità»), in cui una «frozen waiting» concorreva a produrre improvvisamente una «visual structure» dell'opera¹⁰⁷⁶.



fig. 15: Raffaello, *Morte di Anania* (1515-16), Victoria and Albert Museum

James Knowlson è stato fra i primi commentatori a mostrare come la passione per la pittura di Beckett avesse influito direttamente sulle modalità di realizzazione delle sue opere, sostenendo che alcuni dei quadri ammirati nel corso degli anni dallo scrittore irlandese «sarebbero diventati tanta parte del suo mondo mentale da assommare quando [Beckett] creò le proprie immagini per la scena e quando le realizzò come regista dei propri lavori»¹⁰⁷⁷. È stato proprio Beckett d'altronde ad aver ricordato come la visione del dipinto di Friedrich *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819-20), che poté ammirare dal vivo nel febbraio del 1937 alla Galerie Neue Meister di Dresda¹⁰⁷⁸, gli avesse suscitato l'ispirazione di *En attendant Godot*, del suo impianto generale o, meglio, figurale (fig. 16)¹⁰⁷⁹; parimenti la *Decollazione di san Giovanni Battista* (1608) di Caravaggio, che Beckett ebbe modo di contemplare a Malta nell'autunno del 1971 nella cattedrale di san Giovanni a La Valletta, è stata alla base dell'intuizione che portò all'ideazione della prima messa in scena di *Not I*.

A questo punto è il caso di notare come lo sguardo di Beckett si soffermi su immagini statiche, prediligendo atteggiamenti e posture fisse, dalla forte carica psicologica ma stabili e, si direbbe, impressionate definitivamente sulla tela. I due uomini del dipinto di Friedrich, fermi in piedi davanti alla luna con solo un albero a stagliarsi contro il cielo nel desolato panorama, che anticipano la posa che alla fine dei due atti di *En attendant Godot* assumeranno Vladimir e Estragon immobilizzandosi sul palco accanto all'albero, l'unico elemento scenico («Estragon – Alors, on y va? | Vladimir – Allons-y. | Ils ne

¹⁰⁷⁶ M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries* cit., p. 148, che cita *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III: *Waiting for Godot*, edited by J. KNOWLSON AND D. McMILLAN, Faber and Faber, London 1993, pp. 91 e 397-8. Inoltre, in una lettera del 9 gennaio 1953 a Roger Blin, Beckett parlerà, proprio a proposito di una scena di *Godot*, di un «touchant tableau final» (*The Letters of Samuel Beckett 1941-1956* cit., p. 349).

¹⁰⁷⁷ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 303.

¹⁰⁷⁸ Aveva annotato Beckett: «Pleasant predilection of 2 tiny languid men in his landscapes, as in the little moon landscape, that is the only kind of romantic still tolerable, the *bémolisé*» (nota dei *German Diaries* del 14 febbraio 1937, citata da M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries* cit., p. 142).

¹⁰⁷⁹ Beckett lo confidò a Ruby Cohn a Berlino nel 1975, sebbene in quell'occasione i due si trovassero dinnanzi a un altro dipinto dello stesso Friedrich (ma molto simile a questo): *Mann und Frau den Mond betrachtend*, del 1824 (riporta la notizia. J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 444, ma si veda anche p. 300).

bougent pas)¹⁰⁸⁰, o le figure del quadro di Caravaggio, su tutte «quella di una donna anziana in piedi alla sinistra di Salomé che osserva la decapitazione con orrore, coprendosi le orecchie e non gli occhi»¹⁰⁸¹ (e che, fondendosi con l'immagine memoriale di una donna «completely covered in a djellaba [...] in a position of intense listening» osservata da Beckett in Marocco, a El Jadida, nel febbraio del 1972, suscitò nello scrittore il «gesture of helpless compassion» della figura muta di Auditor in *Not I*, «enveloped from head to foot in loose black djellaba»)¹⁰⁸², avevano funzionato per Beckett come una sorta di *clic* rivelatore in grado di far scaturire in lui la scintilla creativa a partire dall'isolamento nel quadro di un particolare (nella fattispecie rappresentato dalla posa emblematica che le figure assumono), a cui fece seguito successivamente la sua trasposizione (ovvero la citazione) e l'accordo in un contesto generale differente¹⁰⁸³. Insomma, le immagini delle opere drammaturgiche di Beckett sono un «reworking of visual imagery that was derived from, or inspired by, the Old Masters»¹⁰⁸⁴ e nelle quali il dettaglio microscopico, ritagliato idealmente, si assesta senza attriti nel nuovo ambiente macroscopico.



fig. 16: C.D. Friedrich, *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819-2) – S. Beckett, *En attendant Godot* (1953)

Ci troviamo quindi a che fare con una pratica della citazione che svolge anzitutto una funzione ideativo-compositiva: come quando, osservando il *San Sebastiano* (1475-76) di Antonello da Messina a Dresda, Beckett «felt a poem beginning»¹⁰⁸⁵; insomma, ha chiarito Frasca, il «tipico procedimento creativo della drammaturgia beckettiana [...] parrebbe sempre avere origine dalla potenza disseminativa di un'immagine»¹⁰⁸⁶. A offrirne una riprova *e contrario* è il caso più dichiaratamente esposto di citazione beckettiana: quello del personaggio dantesco di Belacqua. Beckett riconobbe di essere stato «fascinated very early by the character [of Dante's Belacqua]» («and went to a lot of trouble to find out about him»)¹⁰⁸⁷,

¹⁰⁸⁰ S. BECKETT, *En attendant Godot* cit., pp. 70 e 124. Per l'albero cfr. G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., pp. 66-sgg.

¹⁰⁸¹ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 695 (ma si vedano le pp. 693-7).

¹⁰⁸² Le citazioni provengono rispettivamente da E. BRATER, *Dada, Surrealism, and the Genesis of "Not I"*, in «Modern Drama», XVIII (Spring 1975), pp. 49-59, a p. 50, e S. BECKETT, *Not I*, in ID., *The Complete Dramatic Works* cit., pp. 373-83, alle pp. 375-6. Oltre a queste indicazioni, offerte dallo stesso autore, viene spontaneo pensare a un raffronto (puramente suggestivo) con l'ultimo racconto de *Le voci di Marrakech* (1968) di Elias Canetti, *L'invisibile*: che Beckett abbia conosciuto l'opera di Canetti è cosa ignota.

¹⁰⁸³ Il riferimento è al «caratteristico "clic", che ci segnala che il particolare e l'insieme hanno trovato un comune denominatore» (L. SPITZER, *Linguistica storica e letteraria*, in ID., *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 73-105, cit. a p. 103).

¹⁰⁸⁴ J. KNOWLSON, *Beckett in the Musée Condé* cit., p. 75.

¹⁰⁸⁵ *German Diaries*, 17 febbraio 1937, citato da M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries* cit., p. 146.

¹⁰⁸⁶ G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., p. 71.

¹⁰⁸⁷ Dalla lettera a Con Leventhal del 21 aprile 1958: *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965* cit., p. 136.

al punto da imporne il nome ai protagonisti dei suoi primi due libri (*Dream to Fair to Middling Women* e *More Pricks than Kicks*); eppure la caratteristica del liutaio fiorentino che maggiormente impressionò Beckett, più della proverbiale indolenza (che per lo scrittore irlandese costituiva semmai un importante raccordo autobiografico), fu proprio la sua posa, accuratamente descritta da Dante («E un di lor, che mi sembrava lasso, / sedeva e abbracciava le ginocchia, / tenendo 'l viso giù tra esse basso»; Pg IV 103-8), che verrà recuperata da Beckett per irradiarsi in numerosi testi della sua opera¹⁰⁸⁸, contagiando anche personaggi onomasticamente non affini: dalla «Belacqua fantasy»¹⁰⁸⁹ di *Murphy* alle pagine di *Watt* («But the feeling of weakness, which he [Watt] had been expecting for some time, was such, that he yielded to it, and settled himself on the edge of the path, with his hat pushed back, and his bags beside him, and his knees drawn up, and his arms on his knees, and his head on his arms»)¹⁰⁹⁰ fino a quelle più tarde di *Company* («[...] you sat huddled in the dark [...]. So sat waiting to be purged the old lutist cause of Dante's first quarter-smile»)¹⁰⁹¹. Ma fu proprio attraverso la mediazione iconografica (avvenuta in un secondo momento) delle illustrazioni di Botticelli della *Commedia* dantesca che Beckett poté riconoscere, visualizzandolo, il successo del trapianto posturale operato nei propri personaggi: «His attitude (which I discovered the other day in the Botticelli drawings for the Comedy, exactly as I had seen it) is certainly familiar to my creatures»¹⁰⁹² (ma si veda *infra*).

È soprattutto l'individuazione di un gesto caratteristico o di una postura ben caratterizzata a risvegliare l'interesse di Beckett, che ritaglia idealmente un dettaglio dall'atteggiamento di un personaggio per trasferirlo all'interno del proprio sistema artistico senza disperderne la carica patetica. Ci si trova dinnanzi ad una pratica compositiva che per certi versi sembrerebbe ricordare la nozione di *Pathosformel* espressa agli inizi del Novecento da Aby Warburg (sulla scorta della lezione di Jacob Burckhardt, coadiuvata dalla linguistica di Hermann Osthoff e da *The Expression of the Emotions in Man and Animals* di Charles Darwin)¹⁰⁹³. Lo storico dell'arte di Amburgo, ha chiarito Claudia Cieri Via, «abbraccia una scienza dell'arte (*Kunstwissenschaft*) con particolare riferimento alla psicologia dell'espressione (*Ausdruckskunde*) che interagisce con la storia della cultura (*Kulturgeschichte*) in termini significanti e contestuali», creando un ambito di analisi che si muove «fra immagine visiva e storia documentaria, fra dimensione estetica e ricerca filologica e scientifica, fra storia dell'arte e storia della cultura»¹⁰⁹⁴ e, in questo vastissimo campo di indagine, investiga la persistenza memoriale di talune immagini.

¹⁰⁸⁸ Si veda C.J. ACKERLEY AND S.E. GONTARSKI, *The Grove Companion to Samuel Beckett* cit., pp. 47-8, s.v. *Belacqua* [*Shuah*].

¹⁰⁸⁹ Cfr. S. BECKETT, *Murphy* cit., pp. 50-1 e p. 71: dacché «In *Murphy* Belacqua is not a character but a structured presence in Murphy's mind: Belacqua is a state to which Murphy aspires» (D. CASELLI, *Beckett's Dantes* cit., p. 87).

¹⁰⁹⁰ S. BECKETT, *Watt* cit., p. 26, corsivi miei.

¹⁰⁹¹ S. BECKETT, *Company* cit., qui a p.40.

¹⁰⁹² *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965* cit., p. 136. Beckett possedeva una copia degli *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie*, herausgegeben von F. Lippmann, Grote, Berlin 1896 (cfr. D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library* cit., pp. 219 e 265).

¹⁰⁹³ Il termine *Pathosformel* venne impiegato pubblicamente per la prima volta nel corso della conferenza tenuta ad Amburgo il 5 ottobre 1905 su *Dürer und die italienische Antike* (A. WARBURG, *Dürer e l'arte italiana*, in ID., *Opere*, cura di M. Ghelardi, Nino Aragno, Torino, vol. I: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, 2004, pp. 403-24, a p. 412); ma mentre nei saggi pubblicati Warburg «si servi parcamente della nozione di *Pathosformeln*», «Su di essa tornò invece quasi ossessivamente nella sterminata massa di appunti che venne accumulando nel corso degli anni» (C. GINZBURG, *Prefazione*, in ID., *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano 2015, pp. 11-8, qui a p. 12; cfr. anche ID., *Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in ID., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1989, pp. 29-106); per gli influssi di Burckhardt e Osthoff cfr. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 155-7 (dove si individua «il germe dell'idea warburghiana di *Pathosformeln*» in una frase de *La civiltà del Rinascimento in Italia* di Burckhardt; p. 157 n. 31); si veda anche C. GINZBURG, *Prefazione* cit., pp. 13-5.

¹⁰⁹⁴ C. CIERI VIA, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari 2011, rispettivamente dalle pp. 61-2 e 53. Si veda anche EAD., *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di M. Bertozzi, Panini, Ferrara 2002, pp. 114-40, specie le pp. 119-22 e 124-7.

Ma se per Warburg sono spesso le figure dinamiche ad essere al centro dell'analisi (così la ninfa è il «segno [...] di sopravvivenza di un contenuto patetico attraverso una forma vitale, un'immagine in movimento») ¹⁰⁹⁵, nel caso di Beckett, si è visto, è la forte carica patetica di un'immagine statica incapsulata in una forma del codice gestuale a rimanere impressionata nella sua memoria, suscitando così l'ispirazione di un'opera, la sua occasione scatenante; il movimento è un aspetto consequenziale. È possibile che si tratti più precisamente dell'individuazione di un *gesto espressivo*, nel senso che ne dà André Chastel, ovvero «il portatore privilegiato della carica psicologica» ¹⁰⁹⁶.

James Knowlson ha svelato la natura pluristratificata del personaggio di Winnie in *Happy Days* (1961), che nel primo atto si trova seppellita nel terreno fino al busto e nel secondo è invece sprofondata fino al collo (figg. 17 e 18): oltre ai riscontri già segnalati con il finale del film di Luis Buñuel e Salvador Dalí *Un chien andalou* (1929) e alla condizione dei dannati del nono cerchio infernale infissi nella ghiaccia (canti XXXII e XXXIII), Knowlson ha mostrato alcune foto di Angus McBean, fra cui una dell'attrice Frances Day, apparsa nel 1938, che parrebbe per condizione di semiseppellitura, posa, gestualità, situazione e oggetti scenici l'ipotesi diretta dell'opera beckettiana (fig. 19) ¹⁰⁹⁷. Inoltre, lo stesso studioso ha più di recente avanzato un ulteriore raffronto con un quadro di Max Ernst, *Project pour un monument à W.C. Fields* (1957) adducendo prove assai concrete a riguardo ¹⁰⁹⁸; l'articolatissima gestualità di Winnie, vero e proprio centro visivo dell'opera (al punto che il coreografo e ballerino francese Maurice Béjart ha sostenuto d'aver imparato a danzare osservando Madeleine Renaud interpretare in *Happy Days* il ruolo di Winnie, «despite the fact that she moved only her head, her arms and, above all, her hands») ¹⁰⁹⁹, pare in un certo momento rallentare per irrigidirsi e sovrapporsi improvvisamente all'immagine del quadro di Ernst, divenendo così il suo doppio (fig. 20).

Un'ulteriore testimonianza eloquente di questa pratica compositiva è offerta da *Footfalls* (1976): non tanto l'*Annunciata* di Antonello da Messina, osservata da Beckett alla Alte Pinakothek di Monaco nel marzo del 1937 («testa e spalle. Superba. Con lo sguardo pietrificato, una sgattera spaventata»), verrà rievocata dalla postura di May, la protagonista del dramma, nel quale «sotto la sua regia, Beckett volle che l'attrice Billie Whitelaw si stringesse le braccia intorno al corpo quasi a voler incapsulare tutto il proprio essere» ¹¹⁰⁰, quanto semmai la protagonista dell'*Assunzione di santa Maria Maddalena* (1308) di Don Silvestro dei Gherarducci (fig. 21), che Beckett poté ammirare nelle sue numerose visite alla National Gallery di Dublino, radicatasi pervicacemente nella memoria dello scrittore irlandese per riaffiorare dopo decenni e costituendosi così come l'impianto figurale diretto di *Footfalls*, una donna eretta con le braccia serrate a formare una croce sul petto (fig. 22) ¹¹⁰¹.

¹⁰⁹⁵ EAD., *Introduzione a Aby Warburg* cit., p. 53; grande attenzione infatti era rivolta da Warburg alla danza (si vedano le pp. 28-62).

¹⁰⁹⁶ A. CHASTEL, *Il gesto nell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 10.

¹⁰⁹⁷ J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., pp. 561-2 e ID., *Samuel Beckett's Happy Days Revisited*, in *Re-reading/La relecture: Essays in honour of Graham Falconer*, edited by R. FALCONER AND A. OLIVER, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2012, 111-29.

¹⁰⁹⁸ Fra le altre: «[...] the painting had been reproduced in [Patrick Waldberg's beautiful 1958 biography of Ernst](http://www.theguardian.com/stage/2014/jan/21/samuel-beckett-happy-days-half-buried-woman) – and Waldberg's letters from Beckett revealed that the two men were dining together and playing bar billiards at the time he was writing it. Crucially, the letters also show that Waldberg sent Beckett copies of his many books on art. In addition, there is the strong likelihood that the painting figured in a special exhibition in 1958 to celebrate the publication of Waldberg's book. This took place at La Hune, the bookshop visited regularly by Beckett» (ID., *What lies beneath Samuel Beckett's half-buried woman in Happy Days?*, in «the Guardian», 21 January 2014: online all'indirizzo <http://www.theguardian.com/stage/2014/jan/21/samuel-beckett-happy-days-half-buried-woman>).

¹⁰⁹⁹ ID., *Samuel Beckett's Happy Days Revisited* cit., qui a p. 116, che cita M. BÉJART, *Lettres à un jeune danseur*, Éditions du Sud, Paris 2001, lettre VI; cfr. anche J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 563.

¹¹⁰⁰ Questa e la citazione precedente sono da *ivi*, p. 303.

¹¹⁰¹ Suggestisce il raffronto F. CROKE, *Introduction to the exhibition: part I*, in *Samuel Beckett. A Passion for Paintings*, edited by F. Croke, National Gallery of Ireland, Dublin 2006, pp. 10-21, qui a p. 19. Sono state le fini analisi di Michael Baxandall a mostrare come le braccia incrociate sul petto corrispondono all'*humiliation*, la quarta «condizione spirituale e mentale» del terzo mistero dell'Annunciazione, l'«Angelica Confabulazione», che, con le sue cinque Laudabili Conditioni, *conturbazione*,



fig. 17: Juliet Stevenson in S. Beckett, *Happy Days* (1960) – fig. 18: Fiona Shaw in S. Beckett, *Happy Days* (1960)



fig. 19: Angus McBean, *Frances Day* (1938) – fig. 20: Max Ernst, *Projet pour un monument à W.C. Fields* (1957)

cogitazione, interrogazione, humiliatione e meritazione, «chiarisce il sentimento quattrocentesco per quanto, a livello umano e emotivo, Le [a Maria] è accaduto nel momento cruciale che il pittore doveva rappresentare» (M. BAXANDALL, *L'occhio del Quattrocento*, in ID., *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di M.P. e P. Dragone, Einaudi, Torino 2001, pp. 41-103, specie le pp. 56-64, cit. a p. 61); Beckett reimpiega la posa risemantizzandola interamente.



fig. 21: Don Silvestro dei Gherarducci, *Assunzione di s. Maria Maddalena* (1380) – fig. 22: Billie Whitelaw in S. Beckett, *Not I* (1972)

Sarà inoltre lecito parlare di *Pathosformel* e delle sue «implicazioni» («da un lato il rapporto con l'antico, dall'altro l'«inversione energetica»»)¹¹⁰² non solo nei casi di un'esatta trasposizione di un modulo della grande retorica gestuale offerta dalla tradizione pittorica all'interno di un'arte per certi versi analogamente iconico-performativa quale può essere la drammaturgia beckettiana (dove peraltro l'autore era sempre attentissimo a calibrare ogni minimo movimento sulla scena); ma anche, *iuxta* l'«appropriazione» della formula di Warburg operata da Ernst Robert Curtius per il suo *Letteratura europea e Medio Evo latino* (dedicato non a caso alla memoria dello stesso Warburg e di Gustav Gröber) e il suo utilizzo per l'analisi di *topoi* retorici (definiti per l'appunto «formule del *pathos*»)¹¹⁰³, nei casi di un reimpiego di *gesti espressivi* rappresentati in particolari quadri, significativamente impressi nella memoria dello scrittore irlandese, in versanti dell'opera beckettiana meno apparentemente figurativa, quali i suoi testi in prosa. Ecco come la caratteristica postura assunta dal Belacqua dantesco si riverbera nei romanzi beckettiani come una vera e propria *Pathosformel*, configurandosi – per rubare le parole di Warburg – come «la matrice

¹¹⁰² C. GINZBURG, *Prefazione* cit., p. 15: chiarisce Ginzburg (n. 7 p. 221) come «inversione energetica» (*energetischer Inversion*) sia formula una formula warburgiana proveniente dalla discascalia alla tavola 42 del suo *Bilderatlas*, l'«Atlante delle immagini».

¹¹⁰³ E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 2006, pp. 158 e 226 (da cui si cita); un esempio in questo caso è C. BOLOGNA, *La mano en la meilla*, in «CRITICÓN», 87-88-89 (2003), pp. 79-96 (a cui devo anche il riferimento a Curtius, alla n. 32 p. 88); ma si veda anche ID., *Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture*, in *Testi e tradizioni. Le prospettive delle filologie*, Atti del seminario, Alghero, 7 giugno 2003 («Centro di studi filologici sardi – Studi», 1), a cura di P. MANICEDDA, CUEC, Cagliari 2004, pp. 49-79, in particolare pp. 52-4).

che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore, espressa nel linguaggio gestuale con una tale intensità che questi engrammi dell'esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria»¹¹⁰⁴.

Un caso a parte può essere quello, non generato da un *gesto espressivo* ma in ogni modo estratto dalla visibilità di un'immagine e da un testo di per sé altamente icastico, de *Le dépeupleur*. Si potrebbe qui proporre una possibile fonte ispirativa dell'impianto dell'opera, connettendo alle modalità compositive beckettiane appena messe in luce (ovvero l'ispirazione nata dall'osservazione di un'immagine e il suo riuso attraverso una pratica risemantizzante) la fonte primaria di tutta l'opera dello scrittore irlandese, ovvero la *Commedia* dantesca. Ci troviamo, nel testo di Beckett, nell'«intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie»¹¹⁰⁵, e nonostante l'atmosfera che aleggia fra i corpi rinchiusi in questo spazio sia quella purgatoriale di chi è in attesa («Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur») e si respiri un'aria infernale (a partire dal titolo scelto da Beckett per la traduzione inglese, *The Lost Ones*, la «perduta gente» di If III 3), mentre certi aspetti non possono non richiamare l'ambiente da ospedale psichiatrico con le stanze dalle mura imbottite («Sol et mur sont en caoutchouc dur ou similaire») ¹¹⁰⁶, è possibile che Beckett, senza allontanarsi dal testo di Dante, abbia attinto invece dal *Paradiso* per la caratterizzazione dello spazio dispiegato in questa sua opera (tanto più che, si vedrà, vi è almeno una citazione esplicita dall'ultimo canto del poema)¹¹⁰⁷. Sono due gli elementi che, nel testo beckettiano, costituiscono quello che mi pare un legame solido con un luogo specifico della terza cantica dantesca, il canto XXII.

Ond'elli: «Frate, il tuo alto disio
s'adempirà insu l'ultima spera,
ove s'adempion tutti li altri e 'l mio.
Ivi è perfetta, matura e intera
ciascuna disianza; in quella sola
è ogne parte là ove sempr'era,
perché non è in loco e non s'impola;
e nostra scala infino ad essa varca,
onde così dal viso ti s'invola.
Infin là sù la vide il patriarca
Iacobbe porger la superna parte,
quando li apparve d'angeli sì carca.
Ma, per salirla, mo nessun diparte
da terra i piedi, e la regola mia
rimasa è per danno de le carte.
Le mura che solieno esser badia
fatte sono spelonche, e le cocelle
sacca son piene di farina rìa [...]» (Pd XXII 61-78, corsivi miei)

Compare in questi versi la figura della «scala» che «varca» le sfere giungendo fino all'ultimo cielo. Questa figura è però anticipata da Dante nel canto precedente: sin dall'incipit, infatti («da bellezza mia», dirà Beatrice, «per le scale / de l'eterno palazzo più s'accende», Pd XXI 7-8), e fino all'explicit («vid'io più fiammelle / di grado in grado scendere e girarsi», vv. 136-7), il XXI canto è tutto tramato dall'immagine della scala, e viene qui presentato «di color d'oro in che raggio traluca / [...] uno scaleo

¹¹⁰⁴ A. WARBURG, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, con la collaborazione di C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno, Torino 2002, p. 3.

¹¹⁰⁵ S. BECKETT, *Le dépeupleur* [1970], Minuit, Paris 2011, p. 7.

¹¹⁰⁶ *Ivi*, pp. 7-8.

¹¹⁰⁷ Cfr. a riguardo D. CASELLI, *Beckett's Dante* cit., pp. 183-200.

eretto in suso / tanto, che nol seguiva la mia luce» (28-30). Questa maestosa rampa d'oro, spiega Dante, è composta da gradini che vengono percorsi dagli spiriti beati che vogliono mostrarsi al pellegrino («Vidi anche per li gradi scender giuso / tanti splendor [...]», «“Giù per li gradi de la scala santa / discesi tanto sol per farti festa [...]”», vv. 31-2 e 64-5). Nel XXII canto, invece, mediata dall'episodio di Giacobbe esplicitamente ricordato dal poeta («viditque in somnis scalam stantem super terram et cacumen illius tangens caelum; angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam»; Gen, XXVIII 12), viene presentata una «scala» che «varca» «infino» a «l'ultima spera»: stavolta di essa Dante non dà descrizione alcuna, ma, memore del canto precedente, il lettore può essere tentato di identificarla con la sontuosa scalinata dorata che sale ai cieli, come peraltro è stata rappresentata la scala di Giacobbe da Raffaello e William Blake¹¹⁰⁸. È però nella mediazione iconografica offerta da Botticelli ai versi danteschi che si può identificare il germe ispiratore dell'intuizione beckettiana, dacché tanto per il canto XXII quanto per il XXI, il pittore fiorentino rappresenta una scala a pioli (figg. 23 e 24)¹¹⁰⁹, come quelle che compaiono nel cilindro de *Le dépeupleur*: «Échelles [...]. Plusieurs sont à coulisse [...]. Au pied de chacune une petite file d'attente toujours ou presque. Il faut cependant du courage pour s'en servir. Car il leur manque à toutes la moitié des échelons»¹¹¹⁰. Beckett, si ricordi, era in possesso di una copia degli *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie*, herausgegeben von F. Lippmann, Grote, Berlin 1896, che si era già rivelata preziosa quando lo scrittore irlandese, nel 1958 (ovvero giusto qualche anno prima che iniziasse la composizione de *Le dépeupleur*, scritto fra il 1965 e il 1970)¹¹¹¹, «discovered [...] in the Botticelli drawings for the Comedy» la postura di Belacqua («his attitude»), rappresentata nell'illustrazione a *Purgatorio* IV, tale e quale a quella che, desunta dalle letture del testo dantesco, egli stesso aveva attribuito ai propri personaggi a partire dagli anni Trenta: «exactly as I had seen it»¹¹¹². L'onnipresente Belacqua è evocato non a caso anche ne *Le dépeupleur*: quanti fra gli esseri presenti all'interno del cilindro («Un corps par mètre carré soit un total de deux cents corps chiffre rond») non si affannano più su e giù per le scale si trovano «assis pour la plupart contre le mur dans l'attitude qui arracha à Dante un de ses rare pâles sourires»; e «la vaincue», la donna dai capelli rossi che costituisce il nord geografico e geometrico per tutto il «petit peuple» che abita il cilindro («Elle est le nord»), è rappresentata «assise contre le mur les jambes relevées. Elle a la tête entre les genoux et les bras autour des jambes. La main gauche tient le tibia droit et la droite l'avant-bras gauche»¹¹¹³, in una specchiata replica della postura del personaggio dantesco.

Probabile d'altronde anche la mediazione per Beckett del noto passo biblico (che si riporta nella versione della King James Bible, quella prediletta dallo scrittore irlandese): «And he [Jacob] dreamed, and behold a ladder set up on the earth, and the top of it reached to heaven: and behold the angels of God ascending and descend on it» (Gn 28, 12). Ad avvalorare l'ipotesi è il dettaglio della scala che raggiunge il cielo («it reached to heaven», nella versione latina «cacumen illius tangens caelum»), proprio come nel caso de *Le dépeupleur*: «Échelles. Ce sont les seuls objects [...]. Plusieurs sont à coulisse. Elles s'appuient contre le mur de façon peu harmonieuse. Debout au sommet de la plus grande les plus grands peuvent

¹¹⁰⁸ Raffaello, *Scala di Giacobbe* (1511), Musei Vaticani, Stanza di Eliodoro; William Blake, *Jacob's Dream* (1805), British Museum.

¹¹⁰⁹ Come peraltro è rappresentata nella maggior parte delle raffigurazioni della scala di Giacobbe: dalle icone della scala di Giovanni Climaco (XI-XII secolo) alle molte miniature del racconto di Giacobbe, dai mosaici di scuola bizantina del duomo di Monreale (eseguiti fra il XII e la metà del XIII secolo) all'affresco di Giusto de Menabuoi nel battistero della cattedrale di Padova (1375-78) al dipinto di Ludovico Cardi, il Cigoli (1598), dal frontespizio del *Mutus Liber* (dell'edizione La Rochelle del 1677) fino al dipinto di Chagall (1973). Inoltre nella sesta volta della Loggia di Raffaello, nel Palazzo Apostolico di Città del Vaticano, compare il *Sogno di Giacobbe* (1517-19), questa volta con la presenza di una scala a pioli (realizzato da Raffaello e dalla sua scuola).

¹¹¹⁰ S. BECKETT, *Le dépeupleur* cit., p. 9.

¹¹¹¹ Il che vuol dire che a quell'altezza cronologica Beckett conosceva già le illustrazioni di Botticelli alla *Commedia* e dunque anche, presumibilmente, le illustrazioni a *Paradiso* XXI e XXII che, ritengo, sono alla base dell'ispirazione de *Le dépeupleur*.

¹¹¹² *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965* cit., p. 136.

¹¹¹³ Questa e la precedente citazione non segnalata provengono da S. BECKETT, *Le dépeupleur* cit., pp. 12-3 e 46.

toucher le plafond du bout des doigts»¹¹¹⁴. «De tout temps le bruit court ou encore mieux l'idée a cours qu'il existe une issue»: alcuni infatti «rêvent d'une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles»¹¹¹⁵. Qui l'esplicita citazione di *Paradiso* XXXIII 145 è impiegata per rappresentare «the impossible 'way out' of this infernal system»¹¹¹⁶: che sia impossibile la via di fuga, seppure «le besoin de grimper est trop répandu» (e «Ne plus l'éprouver est une délivrance rare»)¹¹¹⁷, lo spiega Beckett in un paragrafo del testo che è allo stesso tempo una mirabile sintesi della condizione umana:

Debout au sommet de la grande échelle développée au maximum et dressée contre le mur les plus grands peuvent toucher du bout des doigts le bord du plafond. Aux mêmes corps la même échelle dressée verticalement au centre du sol en leur faisant gagner un demi-mètre permettrait d'explorer à loisir la zone fabuleuse dite inaccessible et qui donc en principe ne l'est aucunement. Car un tel recours à l'échelles se conçoit. Il suffirait d'une vingtaine de volontaires décidés conjuguant leurs efforts pour la maintenir en équilibre à l'aide au besoin d'autres échelles faisant office de jambes de force. Un moment de fraternité. Mais celle-ci en dehors des flambées de violence leur est aussi étrangère qu'aux papillons. Ce n'est pas tant par manque de cœur ou d'intelligence qu'à cause de l'idéal dont chacun est la proie. Voilà pour ce zénith inviolable où se cache aux yeux des amateurs de mythe une issue vers terre et ciel.¹¹¹⁸

Ora, l'immagine botticelliana della scala a pioli (che arricchisce figurativamente il testo dantesco, privo di specifiche a riguardo) e gli stessi versi di *Paradiso* XXII non sarebbero identificazioni dirimenti per dimostrare una possibile intertestualità; ma ai vv. 76-7 del canto lampeggia un particolare nella descrizione di Benedetto dello stato miserevole dei luoghi di preghiera che potrebbe funzionare come il possibile elemento determinante per certificare questo passo dantesco (da mantenere indissolubilmente legato all'illustrazione botticelliana) quale ipotesto diretto della figurazione del testo beckettiano. L'immagine delle «mura» che «fatte son spelonche» (ancora una volta esplicita traduzione biblica delle parole di Cristo: «vos autem fecistis eam [domum meam] speluncam latronum», Mt, 21 13; e nella King James Bible: «ye have made it [my house] a den of thieves») viene riproposta ne *Le dépeupleur* «Le but des échelles est de porter les chercheurs aux niches [...]. Niches ou alvéoles. Ce sont des cavités creusées à même le mur à partir d'une ceinture imaginaire courant à mi-hauteur»¹¹¹⁹.

Occorre ricordarsi infine del contesto generale dell'opera: ci si trova all'interno di un cilindro, figura geometrica, come la sfera (lo si vedrà *infra*), cara all'autore e che si costruisce a partire da quella del cerchio: ora, proprio di viaggio fra sfere concentriche consta l'ascea paradisiaca di Dante, e le sfere celesti sono rappresentate bidimensionalmente nell'illustrazione al II canto del *Paradiso* di Botticelli come cerchi concentrici; proprio quei cerchi che, nel testo beckettiano, costituiscono le «pistes» o sorta di «minces anneaux» in cui il fondo del cilindro è diviso: «Le fond du cylindre comporte trois zones distinctes aux frontières précises mentales ou imaginaires puisque invisibles à l'œil de chair»¹¹²⁰. Il fatto che nello stesso torno di versi paradisiaci ricorrono due elementi (la scala e le mura con le nicchie) che si ritrovano poi identici nel testo beckettiano, caratterizzato inoltre dal richiamo diretto di altri due luoghi danteschi (Belacqua e l'ultimo verso del poema), a testimonianza di un'attenzione precisa rivolta alla *Commedia* nel

¹¹¹⁴ *Ivi*, pp. 8-9.

¹¹¹⁵ *Ivi*, pp. 15-6.

¹¹¹⁶ D. CASELLI, *Beckett's Dantes* cit., p. 183.

¹¹¹⁷ S. BECKETT, *Le dépeupleur* cit., p. 9.

¹¹¹⁸ *Ivi*, pp. 17-8.

¹¹¹⁹ *Ivi*, p. 10. Un dettaglio nella descrizione delle nicchie si fa spia evidente della necessità, per Beckett, di costruire un'immagine altamente icastica: queste nicchie infatti «sont disposées en quinconces irréguliers savamment désaxés ayant sept mètres de côté en moyenne. Harmonie que seul peut goûter qui par longue fréquentation connaît à fond l'ensemble des niches au point d'en posséder une image mentale parfaite. Or il est douteux qu'un tel existe» (*ivi*, pp. 10-1).

¹¹²⁰ *Ivi*, pp. 24 e 35-6.

momento della composizione di quest'opera, sembrerebbe soddisfare – secondo un ragionevole principio di economicità – i criteri dell'analisi intertestuale di una «corrispondenza formale estesa e isomorfa»¹¹²¹.



fig. 23: Sandro Botticelli, *Paradiso XXI* (1444/45-1510)



fig. 24: Sandro Botticelli, *Paradiso XXII* (1444/45-1510)

¹¹²¹ M. CORTI, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 1983, p. 63.

Ma, come si diceva, se per Beckett il punto di partenza – o «fulgurazione figurativa»¹¹²² – per la realizzazione di un'opera è la nascita di un'immagine (che più spesso è l'insorgenza, nella memoria, di una figura), il secondo passaggio di questa pratica è, necessariamente, l'individuazione di uno spazio nel quale collocarla e l'immediata delimitazione di questo luogo (dalla camera di *Molloy* e *Malone*, replicata in *Film* e *Eh Joe*, al bunker di *Fin de partie*, fino al cilindro de *Le dépeupleur* e al quadrilatero di *Quad*)¹¹²³. Lo spazio chiuso è la *contrainte* necessaria per far sì che si realizzi il terzo tempo della modalità compositiva beckettiana, vale a dire la messa in moto dell'immagine in quello stesso spazio, e che coincide in sostanza con quella che Gilles Deleuze (cfr. *supra*, parte II) ha opportunamente colto quale una delle cifre più caratteristiche dell'opera di Beckett, ovvero la tendenza all'esaurimento delle possibilità attraverso una meticolosa *ars combinatoria*¹¹²⁴. L'immagine viene messa dunque in moto secondo un numero previsto di azioni, fino al loro esaurirsi: raggiunta l'ultima delle possibili combinazioni – che sarà sempre però una «stazione penultima»¹¹²⁵, e semmai solo far ripartire il meccanismo (*say on, repeat play*), essendo la ripetizione parte integrante della fisiologia di quelle che sono rappresentazioni «a replica inclusa»¹¹²⁶ – lo spazio sarà stato definitivamente *sfinite*.

Ecco dunque che in Beckett il riuso di immagini pittoriche svolge propriamente quella «funzione dinamica» della citazione (dal latino *ciere*: “porre in movimento”, “mettere in moto”) che di recente è stata ricordata, in tutt'altro ambito, da Roberto Mercuri¹¹²⁷: innestandosi in un contesto ancora inerme (il testo al momento che precede la sua composizione)¹¹²⁸, la citazione, nelle vesti di immagine trasposta, comporta una funzione cinetica che dinamizza l'opera a partire dal tentativo di riadattare la postura o il gesto espressivo citato, producendo in questo modo trama, storia. Scopo ultimo di questa straordinaria “macchina per immagini” è la costituzione di un'immagine ultima, che affiori infine nella mente dello spettatore risaltando su tutte. È questa la «Beckett's tendency to turn his visual experiences into verbal narratives»¹¹²⁹ che si affinerà negli anni, soprattutto a partire da quelli postbellici, fino ai lavori prodotti in seguito alla “svolta mediale” (quando cioè l'avvicinamento del «medium radiofonico [...]» dovette determinare in Beckett un ripensamento complessivo delle proprie strategie autoriali, paragonabile per intensità alla precedente messa in crisi della lingua materna) e soprattutto nei testi in prosa della cosiddetta “seconda Trilogia”, *Nobow On (Company)*, *Mal vu mal dit* e *Worstward Ho*, dove «sarà esattamente la struttura dei (suoi) teledrammi ad avere fornito a Beckett la spinta ideativa e la risoluzione formale per queste partiture da teatro da camere», nei quali Beckett richiede al suo pubblico «una predisposizione alla pazienza della lenta costruzione, e al lavoro sottile, compartecipativo, necessario a che un'immagine, piuttosto che emergere per poi subito dileguare, si compia quasi una scansione alla volta, e infine permanga»¹¹³⁰. Occorre ricordare d'altronde che «alla base di questa costruzione dell'immagine che costruisce la sua immagine, che diverrà proprio lo specifico delle tecniche di composizione beckettiane, c'è ovviamente il cinema»¹¹³¹: e se pure il ventisettenne Beckett aveva fatto richiesta per diventare

¹¹²² Questa la dedica posta in esergo a *Mamma Roma* (1962) da Pier Paolo Pasolini: «A Roberto Longhi cui sono debitore della mia ‘fulgurazione figurativa’» (P.P. PASOLINI, *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962); ma si veda *infra*.

¹¹²³ Si vedrà meglio questo aspetto *infra*.

¹¹²⁴ «La combinatoria è l'arte o la scienza di esaurire il possibile [...]. Il grande contributo di Beckett alla logica è quello di mostrare che l'esaurimento (esaustività) si accompagna a un certo sfinimento fisiologico [...]. La combinatoria esaurisce il suo oggetto, perché anche il suo soggetto è esausto. L'esauritivo e esausto (*exhausted*)» (G. DELEUZE, *L'esausto* cit., p. 13).

¹¹²⁵ Cfr. *in*, p. 15 e A. CORTELLESA, “E fango è il mondo”. *Beckett e Leopardi* cit., p. 119.

¹¹²⁶ G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., pp. 88-89.

¹¹²⁷ R. MERCURI, *Il metodo intertestuale nella lettura della Commedia*, in «Critica del testo», XIV/1 (2011), pp. 111-51.

¹¹²⁸ Perché, si è visto, l'origine ideativa dell'opera beckettiana nasce spesso a partire dall'icasticità vitale di un'immagine.

¹¹²⁹ M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries* cit., p. 152.

¹¹³⁰ Questa e le precedenti citazioni non segnalate provengono da G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo mediale* cit., rispettivamente pp. 189, 182 e 176; per l'intera questione si vedano le pp. 175-95.

¹¹³¹ ID., *Lo spopolatoio* cit., p. 236.

assistente della National Gallery di Londra¹¹³², sappiamo però che il 2 marzo 1936 scrisse una lettera a Sergei Michajlovič Ėjzenštejn chiedendogli di essere «considered for admission to the Moscow State School of Cinematography»¹¹³³.

Questa esplicita richiesta al proprio lettore-ascoltatore-osservatore di «sottoporsi a un *tour de force* della virtù immaginativa»¹¹³⁴, per via della sua radicalità senza mezzi termini, isola evidenziandola l'operazione artistica di Beckett, giungendo in questo modo a «delinea[re] un profilo identitario, un perimetro lessicale, stilistico, formale, che determina l'*individuum*-testo come *sistema stilistico* di tratti pertinenti» e che, affidandosi a quella che Corrado Bologna ha definito una *critica delle affinità* di matrice spitzeriana e longhiana (ma anche continiana e warburghiana), consente una riconoscibilità del «soggetto, inteso sia come autore sia come opera» in base alla costruzione di un'«astratta gabbia concettuale contenitrice dei molti *clit* prodottisi nella memoria attiva del *connaissanceur-amateur* grazie al suo *flair*»¹¹³⁵. Ma, al contempo, questa richiesta così insistente e chiara rivolta al proprio pubblico di accordarsi una volta per tutte al flusso percettivo per impiegarsi finalmente nell'impresa sensoriale (anzitutto acustica e visiva) volta all'animazione di un cinema mentale, accomuna le opere drammaturgiche di Beckett, con le loro pratiche da personalissimo *tableau vivant*, alle esperienze che, in quegli stessi anni, svolgevano, su fronti assai diversi, due autori del secondo dopoguerra ugualmente attenti alla secolare tradizione pittorica quanto all'icasticità dell'immagine da rappresentare sulla scena: Tadeusz Kantor e Pier Paolo Pasolini. Proprio come Beckett, la loro costitutiva visione dell'arte come oggetto magmatico insofferente ad irrigidimenti catalogatori di sorta li rende autori difficilmente rubricabili in un qualsivoglia genere fra i tanti disponibili (registi, drammaturghi, scrittori, poeti...), esulando completamente dalla categoria «letteratura», al punto da caratterizzarsi come gli emblemi novecenteschi di una rinnovata re-visione dell'arte.

È noto che la passione di Pasolini per l'arte deflagrò a Bologna, alla fine degli anni Trenta, sotto il magistero di Roberto Longhi (che si aggiungeva così alla «costellazione metodologica Gramsci-Contini») ¹¹³⁶, nella stessa circostanza in cui la pittura si rivelò all'autore bolognese intimamente connessa con il cinema: «Il corso era quello memorabile sui *Fatti di Masolino e di Masaccio* [...]. Il cinema *agiva*, sia pur in quanto mera proiezione di fotografie. E *agiva* nel senso che una «inquadratura» rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si «opponeva» drammaticamente a una «inquadratura» rappresentante a sua volta un campione del mondo masacesco [...]. Il frammento di un mondo formale si opponeva quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale: una «forma» a un'altra «forma»»¹¹³⁷.

¹¹³² Cfr. la lettera a McGreevy del 9 ottobre 1933: *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940* cit., pp. 166-7.

¹¹³³ Cfr. *ivi*, p. 317 (ma anche le lettere a McGreevy del 29 gennaio 1936, p. 305, 25 marzo 1936, p. 324, 18 gennaio 1937, p. 423) e J. KNOWLSON, *Samuel Beckett* cit., p. 267.

¹¹³⁴ G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 9 p. 371.

¹¹³⁵ Faccio mie le considerazioni (non riguardanti Beckett) di C. BOLOGNA, *Il «clit» del «connaissanceur». Spitzer, Longhi, Contini e la critica delle affinità*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008), a cura di I. PACCAGNELLA E E. GREGORI, Esedra, Padova 2010, pp. 85-103: pp. 94 e 100. Per usare le parole di Spitzer: «Come nessun volto umano può rassomigliare perfettamente a un altro, così nessuna lingua individuale a un'altra: si tratta quindi di scoprire lo *speciale stato aggregativo della lingua individuale di uno stilista*» (L. SPITZER, *Stilistica e linguistica* [1926], trad. it. M.L. Spaziani, in ID., *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1954, pp. 29-66, a p. 43).

¹¹³⁶ F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 16-7.

¹¹³⁷ P.P. PASOLINI, *Roberto Longhi, Da Cimabue a Morandi* [1974], in ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., II, p. 1987. E ancora: «Egli [Longhi] si è attenuto strettamente alla logica interna delle forme [...] le descrizioni dei quadri (o, meglio, della realtà rappresentata da quei quadri) finiscono con l'essere di una esattezza lancinante, visionaria [...]. La continuità di questo grande libro di saggi [*Da Cimabue a Morandi*] consiste, io credo, in una «storia delle forme». Storia, intendo, proprio come evoluzione [...]. Ed ecco, ecco, davanti ai nostri occhi, passare l'*Evoluzione delle forme*, come un meraviglioso film critico, senza principio né fine, *eppure perfettamente escatologico*» (pp. 1980-1).

E proprio nei film dell'autore bolognese, giusta la lezione longhiana, si ritrova l'impiego della «pratica del *tableau vivant*, verso la quale Pasolini, che pure la usò molte volte, dichiarava un'avversione profonda, giudicandola poco cinematografica»¹¹³⁸: «la pittura», dichiarava l'autore delle *Ceneri di Gramsci*, «fa parte della mia intelaiatura culturale, e deve apparire implicitamente se qualche volta appare esplicitamente lo appare al di fuori dei precisi riferimenti pittorici e quando mi accorgevo dietro la macchina da presa che qualcosa potesse ricordare la ricostruzione di un quadro, distruggevo immediatamente»¹¹³⁹. Resta il fatto che in *Mamma Roma* (1962) con la scena della morte di Ettore Pasolini abbia messo in scena il *Cristo morto* di Mantegna (nonostante il tentativo dello stesso autore di smarcarsi da questa individuazione)¹¹⁴⁰ così come nel *Decameron* (1971) rappresentò il *Giudizio universale* di Giotto.

Ci sono momenti nell'opera di Pasolini in cui la citazione pittorica diventa un vero e proprio lavoro sul quadro, decostruito e 'criticato' attraverso la sua messa in scena tridimensionale. Lo spiazzamento [...] si spinge nel momento in cui la citazione diventa un vero e proprio *tableau vivant* fino a un effetto di distorsione del punto di vista – inteso come risultato della triangolazione in atto tra oggetto della ripresa, macchina da presa e spettatore – che Pascal Bonitzer ha definito anamorfico. È interessante rilevare che questi casi, in Pasolini, si hanno sempre in condizioni di percezione molto particolari: attraverso la finzione – che poi è verità – di una ripresa cinematografica (le Deposizioni della *Ricotta*), o durante un sogno (il Giudizio universale del *Decameron*, l'Inferno alla Bosch dei *Racconti di Canterbury*). Solo in momenti di assoluta sospensione del «divello medio di realtà» il regista si permette di inscenare quell'ossimoro per eccellenza che è il *tableau vivant*, pittura in movimento, quale era stato fin dagli inizi il suo sogno di cinema.¹¹⁴¹

Caso emblematico è quello de *La ricotta* (19163), dove quale si assiste a una perfetta replica delle *Deposizioni* di Rosso Fiorentino e Pontormo. In questo cortometraggio, incluso del film collettivo *Ro.Go.Pa.G.*, Pasolini mette in scena le riprese di un film diretto da un regista impersonato da Orson Welles: la *mise en abyme* è evidente. E quando, durante la combinazione di una scena, Welles urlerà (con la voce di Giorgio Bassani, che lo doppia), a un'attrice, «Ferma! Ferma! No, le ho detto che deve restare ferma [...]. Ferma! Ferma! Lei è la figura di una pala d'altare, ha capito? Ferma!», è chiaro che Pasolini si stia rivolgendo direttamente al pubblico mettendo a giorno le sue modalità compositive.

Ugualmente significativo il caso di Tadeusz Kantor, dal momento che la sua poetica prende probabilmente le mosse da un ripensamento delle strategie beckettiane¹¹⁴²: pittore e performer, insomma artista, prima ancora che drammaturgo, Kantor impiega la pratica del *tableau vivant* (si pensi per esempio all'emblematico *Wielopole Wielopole*, dove alcuni “quadri” in scena si costituiscono a partire da fotografie di un tempo di guerra) come strumento per tradurre in scena un dettaglio autobiografico, trasfigurare sul

¹¹³⁸ F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura* cit., p. 85. Si vedano le riflessioni alle pp. 84-91 e 171-4.

¹¹³⁹ *Con Pier Paolo Pasolini*, a cura di E. MAGRELLI, Bulzoni, Roma 1977, pp. 70-1.

¹¹⁴⁰ Pasolini, nel numero 40 del 4 ottobre 1962 di «Vie Nuove», ammoniva i frettolosi attribuzionisti appellandosi al suo vecchio mentore («Ah, Longhi, intervenga lei, spieghi lei, come non basta mettere una figura di scorcio e guardarla con le piante dei piedi in primo piano per parlare di influenza mantegnesca! Ma non hanno occhi questi critici? Non vedono che bianco e nero così essenziali e fortemente chiaroscurati della cella grigia dove Ettore (canottiera bianca e faccia scura) è disteso sul letto di contenzione, richiama pittori vissuti e operanti molti decenni prima del Mantegna? O che se mai, si potrebbe parlare di un'assurda e squisita mistione tra Masaccio e Caravaggio?»; P.P. PASOLINI, *Sfogo per «Mamma Roma»*, in ID., *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, a cura di G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1996, pp. 227-32, p. 230); ricorda invece Francesco Galluzzi come «Carlo Di Carlo, autore regista di Pasonini nel film, rievocando in una intervista i tempi della lavorazione, pone l'ispirazione di *Mamma Roma* sotto un esplicito segno magnatesco: 'Adesso facciamo un primo piano come il Mantegna': era una sua [di Pasolini] tipica battuta» (F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura* cit., p. 92; ma si veda a riguardo l'intera *Appendice: Mantegna-non Mantegna* alle pp. 91-4).

¹¹⁴¹ *Ibidem*, p. 90.

¹¹⁴² Mi permetto qui di fare riferimento alle considerazioni svolte con Luigi Marinelli in un intervento nel corso del convegno *Politica dell'arte, politica della vita: Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*, a cura di L. Marinelli e V. Valentini, svolto fra il 30 novembre e il 2 dicembre 2015 alla Sapienza – Università di Roma e all'Istituto Polacco di Roma, i cui atti sono in preparazione e a cui rimando per un approfondimento del tema.

palco un'immagine rivelatrice, cosicché si possa mettere in moto la macchina memoriale e sensoriale con cui funziona il suo teatro¹¹⁴³.

Dopo la Seconda guerra mondiale, Beckett Kantor e Pasolini hanno sviluppato un'opera che mostra l'inadeguatezza di compartimentazioni categoriali attraverso un esercizio innovativo di fusione delle differenti dimensioni dei "generi" praticati orientato verso la creazione di un prodotto che rinnovi l'immaginario collettivo. Oggi un'operazione analoga si ritrova nell'opera di uno dei massimi videoartisti del secolo, quello che per Salvatore Settis è «a ogni effetto un "pittore"»¹¹⁴⁴: Bill Viola. In lui rivivono le opere di Andrea di Bartolo, Masolino da Panicale, Pontormo (fig. 25): «dati e "nodi" della tradizione artistica che fanno parte [...] del suo paesaggio mentale» vengono ripresi con una pratica che ricorda da vicino quella beckettiana e nella quale, ha spiegato Salvatore Settis, isolato un particolare significativo (un gesto, una posa, una situazione), viene «individuato un nucleo di enorme potenzialità narrativa ed espressiva, e [se ne] sviluppano le implicazioni e le interrogazioni»¹¹⁴⁵.



fig. 25: Pontormo, *La visitazione* (1528-29) – Bill Viola, *The Greeting* (1995)

Il *work in regress* riguarda l'opera beckettiana in ogni suo aspetto: si è visto come l'autore irlandese sia passato da una modalità compositiva filo-joyciana fatta di «accumulazioni progressive» a una pratica

¹¹⁴³ Non sfugga come anche la musica (ulteriore punto di contatto con Beckett) svolge nel teatro kantoriano un'importantissima funzione estetico-emozionale, basti pensare al valzer refrain della *Classe morta*.

¹¹⁴⁴ S. SETTIS, *Bill Viola: i conti con l'arte*, in *Bill Viola. Visioni interiori*, a cura di K. PEROV, catalogo della mostra tenuta a Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 ottobre 2008-6 gennaio 2009, Giunti, Firenze 2008, pp. 14-35, qui a p. 20.

¹¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 20 e 26. Ma si vedano le pp. 26-31 (dove pure emerge il nome di Warburg) su *The Greeting* (1995) e sulla *Visitazione* (1528-29) di Pontormo letta come una «rimeditazione intuitiva [...] sul problema del movimento nel primo Rinascimento italiano» (p. 31), e soprattutto le pp. 31-5, dedicate al progetto *The Passions*.

di riduzione della propria opera volta a isolare una singola immagine (con il suo corredo emozionale) da evocare dinamizzare ed esaurire. Si è già visto inoltre come una simile erosione abbia influito sulla realizzazione di un personaggio assoluto; ma se il senso di questa pratica era orientato ad amplificare le potenzialità di immedesimazione del fruitore della sua opera, i suoi effetti hanno contribuito a rendere i diversi protagonisti beckettiani (tutti legati da una certa consanguineità, se pure solo nominalistica) non solo degli *everyman* ma, superate con *L'Innommable* le differenziazioni onomastiche¹¹⁴⁶ e sciolta la loro carne in un flusso di pura vocalità, quasi una sorta di indistinto *everycharacter*.

9.4 *Aria di famiglia*

l'homme est soluble dans sa pensée

André Breton

«Voice continues behind curtain»¹¹⁴⁷ è l'indicazione scenica, essenziale per la piena comprensione dell'opera, che apre e chiude *Not I*, pièce teatrale scritta da Beckett nella primavera del 1972 e allestita per la prima volta al Forum Theatre del Lincoln Center di New York il 22 novembre dello stesso anno. *Not I* prevede in scena la sola presenza di una bocca, MOUTH (inizialmente era previsto anche un AUDITOR, figura di «sex undeterminable» e interamente «enveloped from head to foot in loose black djellaba», immobile se non per un unico «gesture of helpless compassion», ma nelle rappresentazioni successive l'autore eliminò questo personaggio)¹¹⁴⁸, caratterizzata dalla pressoché totale incapacità di frenare il flusso verbale che produce. Le poche pause, alcune brevi risate o grida e le autoccorezioni sono gli unici inciampi di questa vocalità incontenibile che non inizia e non finisce, perché è già al di fuori del tempo dello spettacolo, ben prima che questo inizi, cominciando a fuoriuscire al primo abbassarsi delle luci in scena («As house lights down MOUTH's voice unintelligible behind curtain») e continuando dopo che il sipario è calato («Curtain starts down» quando le sue battute non si sono ancora concluse, e «Curtain fully down. House dark. Voice continues behind curtain, unintelligible, 10 seconds, ceases as house lights up»)¹¹⁴⁹.

Beckett mette in scena con questo *dramaticule* le strategie che già ai tempi dell'*Innommable* e poi in seguito con i *Textes pour rien* e *Comment c'est* aveva sperimentato per le opere in prosa, e con *Eh Joe* per la televisione (con la voce di una donna che assale il protagonista alternandosi all'avvicinamento inquisitorio della telecamera), iniziando a ragionare sull'idea di una voce inesorabilmente destinata a risuonare, a dire e dirsi. Significativo il fatto che all'inizio degli anni Settanta, ovvero negli stessi anni in cui l'autore irlandese stava mettendo a punto le modalità per inscenare l'idea di una voce che non inizia e non finisce, Michel Foucault ragionava intorno al medesimo tema proprio a partire da certe intuizioni beckettiane, che il filosofo francese impiegò come pietre angolari all'inizio di due suoi decisivi interventi del tempo. In *Qu'est-ce qu'un auteur?*, relazione tenuta il 22 febbraio 1969 alla Société française de

¹¹⁴⁶ «*Molloy* est un titre classique, qui fonctionne, comme tant d'autre de la littérature, sur le principe de l'éponymie [...] et veut donc indiquer [...] qu'un récit peut toujours prendre pour titre le nom d'un de ses personnages. Le titre suivant, *Malone meurt*, affiche sans équivoque que ce temps de confiance (dans le personnage, dans le récit, et même dans le procès de sa vie) est définitivement révolu. Quant au dernier titre, *L'Innommable*, il porte le dernier coup, décrétant l'impossibilité désormais de conduire une œuvre narrative sous le patronage d'un nom (et de fait, après la *Trilogie*, aucun titre de texte narratif ne comportera plus de nom propre)» (B. CLÉMENT, F. NOUDELMANN, *Samuel Beckett*, Ministère des Affaires étrangères, Paris 2006, p. 40).

¹¹⁴⁷ S. BECKETT, *Not I* cit., p. 383.

¹¹⁴⁸ *Ibidem*, rispettivamente le pp. 376 e 375.

¹¹⁴⁹ Queste le indicazioni sceniche complete di apertura: «As house lights down MOUTH's voice unintelligible behind curtain. House light out. Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds. With rise of curtain ad-libbing from text as required leading when curtain fully up and attention sufficient into» (p. 376), e chiusura: «Curtain fully down. House dark. Voice continues behind curtain, unintelligible, 10 seconds, ceases as house lights up» (p. 383).

philosophie, il filosofo francese citò apertamente uno dei *Textes pour rien* dell'autore irlandese sin dall'esordio («[...] ce thème dont je voudrais partir, j'en emprunte la formulation à Beckett: "Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit, qu'importe qui parle". Dans cette indifférence, je crois qu'il faut reconnaître un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine»)¹¹⁵⁰. Ne *L'Ordre du discours*, lezione inaugurale al Collège de France del 27 dicembre 1970, dopo un'apertura sbalorditiva («Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible»)¹¹⁵¹, Foucault citò, ma stavolta senza segnalarlo, il finale dell'*Innommable*¹¹⁵²; ed è stato mostrato come, elaborando questo intervento, il filosofo francese avesse sotto agli occhi, oltre al testo beckettiano, anche l'articolo *Où maintenant, qui maintenant* di Maurice Blanchot dedicato al capolavoro beckettiano e contenuto ne *Le livre à venir*, del 1959¹¹⁵³. Curiosamente i due riferimenti a Beckett fatti da Foucault provengono da due opere consecutive, i cui rispettivi *explicit* ed *incipit* costituiscono uno dei più espliciti legami intessuti dall'autore irlandese fra i suoi lavori¹¹⁵⁴. *L'innommable* termina con il celebre finale a rilancio «il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer»¹¹⁵⁵, citato a bella posta da Foucault ne *L'Ordre du discours*; mentre i *Textes pour rien*, di cui il filosofo francese cita dal terzo brano per principiare il suo *Qu'est-ce qu'un auteur?*, iniziano con quella che sembrerebbe un'inequivocabile replica alla conclusione del libro precedente: «Brusquement, non, à force, à force, je n'en pus plus, je ne pus continuer»¹¹⁵⁶ (mentre nel secondo dei *Textes*, quasi in risposta alla domanda che invece apriva il terzo volume della *Trilogia*, «Où maintenant?», si dichiarava: «Et maintenant ici, quel maintenant ici, une énorme seconde, comme au paradis, et l'esprit lent, lent, presque arrêté. Cependant ça change, quelque chose change, ça doit être dans la tête, dans la tête lentement la poupée qui se fripe, des fois qu'on serait dans une tête, il fait conir comme dans une tête, avant que les vers s'y mettent. Oubliette d'ivoire»)¹¹⁵⁷. Questa stringente coincidenza fra i testi di Beckett, che li rende simili a una struttura imbricata, testimonia l'interconnessione che ogni nuovo gesto espressivo, ogni opera prodotta dall'autore irlandese sia intimamente legata con le precedenti tanto quanto con le successive in un flusso evolutivo dominato da una straordinaria coerenza interna. «Voice continues behind curtain»¹¹⁵⁸.

¹¹⁵⁰ M. FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, in ID., *Œuvres cit.*, II, pp. 1258-80, p. 1260. La citazione beckettiana proviene dall'incipit del terzo dei *Textes pour rien* (S. BECKETT, *Textes pour rien cit.*, III, p. 129).

¹¹⁵¹ M. FOUCAULT, *L'Ordre du discours*, in ID., *Œuvres cit.*, II, pp. 225-59, p. 227.

¹¹⁵² «J'aurais aimé qu'il y ait derrière moi (ayant pris depuis bien longtemps la parole, doulant à l'avance tout ce que je vais dire) une voix qui parlerait ainsi: "Il faut continuer, je ne vais pas continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent – étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre"» (*ivi*; Foucault cita dalla versione non definitiva della prima edizione di S. BECKETT, *L'Innommable*, Minuit, Paris 1953, p. 261-2).

¹¹⁵³ M. BLANCHOT, *Où maintenant, qui maintenant* in ID., *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959, pp. 259-60. «La référence à cet article de Blanchot figure dans le brouillon de la leçon conservé dans le "Journal intellectuel" (fonds Foucault, B.N.F., boîte XCI, cahier 9)» (M. FOUCAULT, *Œuvres cit.*, II, *Notes*, p. 1459).

¹¹⁵⁴ Saldate talvolta, parrebbe, da una sorta di *coblas capfinidas* intratestuale che accosta i lembi di due testi per mostrare la loro intima interconnessione, la loro stringente dialogicità e la loro necessaria successione genealogica.

¹¹⁵⁵ S. BECKETT, *L'Innommable cit.*, p. 215.

¹¹⁵⁶ S. BECKETT, *Textes pour rien cit.*, I, p. 115.

¹¹⁵⁷ *Ibidem*, II, p. 125. Si ricordi che i *Textes pour rien* furono scritti, per stessa ammissione di Beckett, proprio per uscire dal "vicolo cieco" nel quale si era cacciato con il *tour de force* dell'*Innommable*.

¹¹⁵⁸ Che poi l'opera di Beckett si trovasse in piena linea con gli esiti più avanzati che la filosofia e la linguistica coeve stavano raggiungendo lo si può constatare accostando i suoi testi degli anni Cinquanta e Sessanta con alcune analisi che Émile Benveniste aveva pubblicato nel numero di luglio-settembre 1958 del «Journal de Psychologie» intitolate *De la subjectivité dans le langage*. In questo articolo, mostrando la complementarità dei primi due pronomi personali («ego» ha sempre una posizione trascendente rispetto a *tu*; e tuttavia nessuno dei due termini può concepirsi senza l'altro; sono complementari), il linguista francese ha mostrato il rapporto che li lega «secondo un'opposizione "interno/esterno"» che ricalca il crinale lungo il quale si gioca l'operazione beckettiana (basti pensare a *Comment c'est*). Inoltre, chiarendo poco dopo il concetto di «presente», Benveniste spiegava come «non abbiamo altro criterio né altra espressione per indicare "il tempo in cui si è" se non prenderlo come "il tempo in cui si parla"». È questo il momento eternamente «presente» (É. BENVENISTE, *La soggettività nel linguaggio*, in

Con maggiore dettaglio è possibile mostrare il legame fra i testi di Beckett soffermandosi sulle figure che li abitano. Nell'opera dell'autore irlandese, «les personnages se convoquent les uns les autres, concourent de cette façon chacun à l'élaboration de l'image d'une œuvre perméable»¹¹⁵⁹: vale a dire che le pareti materiali che separano un testo dall'altro (le copertine che, si è visto *supra*, da *Murphy* fino all'*Innommable* sono peraltro ben caratterizzate dall'individuazione onomastica del protagonista) permettono in realtà il transito dei personaggi che sono incapsulati al loro interno, testimoniando al contempo tanto l'intratestualità programmaticamente operante di quest'opera quanto la coerenza di fondo di un sistema che si sostiene autogarantendosi. Il “capostipite” è naturalmente *Murphy* («à commencer par Murphy», ribadirà l'*Innommable*, «qui n'était pas le premier», certo, ma fu il primo degli m-named)¹¹⁶⁰: dacché per quanto la lunga teoria degli indolenti beckettiani inizi con il dantesco Belacqua, è però con il suo primo romanzo edito, *Murphy* appunto, che Beckett decide di far iniziare quella «series»¹¹⁶¹ (esplicitamente identificata con l'iniziale connotativa M) che, si conclude idealmente con il romanzo che cancella tutti i nomi, *L'Innommable* (nel quale infatti sono riconvocati tutti i suoi precursori, ma «à partir de Murphy tout au moins»)¹¹⁶², ma continuerà di fatto sino ai vertici estremi della sua produzione, vale a dire perlomeno fino a *Company* (dove, si è visto *supra*, s'individuano i due personaggi attraverso l'appellativo, riduttivo al massimo grado ma sufficientemente esplicito, di M e W).

E così nei romanzi beckettiani si assiste a una sintomatica circolazione dei protagonisti: Mercier e Camier incontrano Watt, il protagonista del libro che li ha cronologicamente preceduti (anche se questi risulta «méconnaissable, en effet»)¹¹⁶³, e lo paragonano immediatamente proprio a Murphy, l'antecedente di Watt: «J'ai connu un nommé Murphy, dit Mercier, qui vous ressemblait un peu, en beaucoup plus jeune. Mais il est mort, il y a dix ans, dans des circonstances assez mystérieuses»¹¹⁶⁴. Molloy, invece, pochi anni dopo ricorderà «Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, Yerk, Mercier et tant d'autres»¹¹⁶⁵, richiamando i suoi predecessori con la stessa modalità enumerativa che sarà poi di *Malone meurt* («À ce moment-là c'en sera fait des Murphy, Mercier, Molloy, Moran et autres Malone, à moins que ça ne continue dans l'outre-tombe»)¹¹⁶⁶ e dell'*Innommable* («Murphy, Molloy et autres Malone»)¹¹⁶⁷.

Quindi, insomma, «On parle “des” personnages de Beckett, mais peut-être ne devrait-on parler que “du” personnage de Beckett, puisqu'il semble lui aussi, comme Proust, n'avoir écrit qu'un seul roman, peut-être à partir de *Murphy* et de *Watt*, mais sûrement à partir de *Molloy* jusqu'à *Comment c'est*.

ID., *Problemi di linguistica generale* [1966], il Saggiatore, Milano 1971, pp. 310-20, citazioni dalle pp. 312-3 e 315); una simile definizione si addice alla perfezione al perenne fluire del Beckett de *L'Innommable* (e delle opere successive): «Je ne peux pas me taire [...]. Mais il faut que le discours se fasse» (S. BECKETT, *L'Innommable* cit., p. 12).

¹¹⁵⁹ S. HUDHOMME, *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Brill, Leiden 2015, p. 48.

¹¹⁶⁰ S. BECKETT, *L'Innommable* cit., pp. 174-5.

¹¹⁶¹ Di *Watt* Beckett scrisse a George Reavey (14 maggio 1947): «It is an unsatisfactory book, written in dribs and drabs [...]. But it has its place in the series, as will perhaps appear in time» (*The Letters of Samuel Beckett 1941-1956* cit., p. 55 – indicazione tanto più rilevante se si constata che «the series» è la correzione della precedente versione, emendata, «a series»: cfr. p. 56); e a proposito del primo libro della *Trilogia* scrisse a Thomas MacGreevy (4 gennaio 1948): «*Molloy* is a long book, the second last of the series begun with *Murphy*, if it can be said to be a series» (*ibidem*, p. 71). «Beckett's own repeated insistence, during the first two decades of his writing career, that his books constituted a series, and were thus somehow interconnected, only adds further weight to this idea» (M. NIXON, «Writing Myself into the Ground»: *Textual Existence and Death in Beckett*, in *Beckett and Death*, edited by S. BARFIELD, M. FELDMAN AND P. TEW, Continuum, London 2009, pp. 22-30, p. 22).

¹¹⁶² S. BECKETT, *L'innommable* cit., p. 10. L'ha chiarito Frasca: «Un personaggio scalza l'altro, nell'opera beckettiana, perlomeno a partire da *Murphy*» (G. FRASCA, *Lo spopolatoio* cit., n. 42 p. 269).

¹¹⁶³ S. BECKETT, *Mercier et Camier* cit., p. 193. Si veda in proposito S. HUDHOMME, *L'élaboration du mythe de soi* cit., pp. 43-58, specie le pp. 46-50.

¹¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 194.

¹¹⁶⁵ ID., *Molloy* cit., p. 187.

¹¹⁶⁶ ID., *Malone meurt* cit., p. 103.

¹¹⁶⁷ ID., *L'innommable* cit., p. 28.

Contrairement à ce qui arrive aux personnages de Proust qui gardent leur nom à travers leurs métamorphoses physiques et morales, à travers la succession de “moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même s’alterneraient entre eux”, puisque, pour Proust, “un nom, c’est tout ce qui reste bien souvent pour nous d’un être, non pas même quand il est mort, mais de son vivant”, chez Beckett ce sont les noms qui changent, mais l’on sent bien que l’on est toujours en face de la même personne¹¹⁶⁸. Il legame individuato in questo caso con Proust da Margherita Frankel è suggestivo, ma deve essere arricchito da un ulteriore riscontro, operato giusto con l’altra colonna della letteratura primonovecentesca e che costituisce, con l’autore della *Recherche*, la coppia di *auctoritates* emblematicamente individuate da Beckett quali vertici indiscussi del XX secolo, oltretutto James Joyce. Infatti non era proprio lo Stephen Dedalus del *Portrait of the Artist as a Young Man* a risbucare pochi anni dopo nello *Ulysses*, addirittura protagonista dei primi tre capitoli del grande romanzo joyciano (e su tutti il terzo, Proteo, quello nel quale compare per la prima volta in maniera esibita lo *stream of consciousness*), per poi continuare a riemergere durante tutto il corso dell’opera? Lo stesso Joyce, in una lettera al fratello a proposito della sua raccolta giovanile *Chamber Music*, mostra come intendesse la propria opera sotto il segno di un’unica e multiforme gittata creativa: «I don’t like the book but wish it were published and be damned to it. However it is a young man’s book. I felt like that. It is not a book of love verses at all, I perceive»¹¹⁶⁹. E non potrebbe dirsi lo stesso dell’autore di *Godot*?

Di più: nelle opere di Beckett i personaggi che presenziano crescono con l’autore – o, meglio, invecchiano con lui. Nella sua recente analisi, Solveig Hudhomme, che «part de l’hypothèse d’un mythe enveloppant l’ensemble des textes [beckettiani] pour les doter d’une seule et même *histoire*», sostiene che «quelque chose dans l’ensemble des textes semble ainsi inviter à une appréhension séquentielle, comme si l’œuvre comportait des étapes, passait d’un âge à un autre dans la représentation du personnage, personnage qui en perd d’ailleurs peu à peu les attributs, se dépouille, se décharne, vieillit»¹¹⁷⁰.

L’œuvre serait à considérer dans cette optique dans une perspective anthropomorphe: l’intériorité qu’elle met en scène évolue au fil de textes, mais cette évolution semble suivre la succession des âges, des périodes qui rythment l’écriture. Samuel Beckett, se confiant à John Fletcher, aurait ainsi évoqué l’esistenza d’une cronologia per le nouvelles d’après-guerre, du «printemps de la vie», «*Prime*» (*L’Expulse*), à la mort, «*Death*» (*Le Calmant*), et même aux limbes, «*Limbo*» (*La Fin*). Il y aurait ainsi un mimétisme qui unirait l’œuvre non au matériau autobiographique mais à la vie en général, le corpus beckettien prenant la forme d’un individu pourvu d’une temporalité. Il est tentant d’entendre cette lecture à l’ensemble des textes, tant la production de l’œuvre semble impliquer sinon des âges, du moins des périodes.¹¹⁷¹

¹¹⁶⁸ M.S. FRANKEL, *Beckett et Proust: le triomphe de la parole*, in *Cahiers de l’Herne. Samuel Beckett* [1976], dirigé par T. BISHOP ET R. FEDERMAN, Herne/Fayard, Paris 1997, pp. 281-94: p. 286 (le citazioni da Proust sono tratte da M. PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Pléiade, 1954, III, pp. 943 e 966); e ancora: «On dirait donc vraiment que Beckett, surtout du moment qu’il commence à écrire sa série de romans de *Molloy* à *Comment c’est*, à déjà présent dans son esprit tout le plan de son œuvre dont les différents romans ne sont que des chapitres ou des parties d’un tout homogène comme la *Recherche* de Proust» (p. 288).

¹¹⁶⁹ *The Letters of James Joyce*, edited by S. GILBERT AND R. ELLMANN, 3 voll., Virking, New York 1966, II, p. 219. Non si trascuri però un ulteriore dettaglio, proveniente in questo caso dall’opera di Dante (altro autore cardine nel canone beckettiano). A proposito del legame che unisce la *Vita nova* alla *Commedia*, intendendo quest’ultima l’opera di una vita, Beckett trascrisse in un suo quaderno una nota di Eugenio Camerini sul poema dantesco: «[Dante] scrisse la D.C. dal 1302 al 1321. L’I. fu comito [sic] alla fine del 1308, ma non pubblicato che al principio del 1309. Il Pu. fu comito [sic] ... nel settembre del 1315; il Pa. fu comito [sic] ... prima della sua partenza (da Ravenna) per Venezia, che seguì al principio del 1321. Si può dire ... che D. terminò la sua vita appena ebbe terminato il suo poema» (Ms 2901, p. 21). Degna di rilievo non è tanto la racconta dei dettagli biografici (anche imprecisi), quanto l’attenzione a quella coincidenza fra vita e opera che fa sì che il poeta fiorentino abbia terminato la sua esistenza in perfetta sincronia con il proprio libro.

¹¹⁷⁰ S. HUDHOMME, *L’élaboration du mythe de soi cit.*, pp. 7-8.

¹¹⁷¹ *Ivi*.

E dunque se «une lecture homogénéisante de l'œuvre invite en effet elle-même à une approche antropomorphique», il «corpus beckettien prenant la forme d'un individu pourvu d'une temporalité»¹¹⁷² – una temporalità in progressivo declino, che porta i corpi ad una vecchiaia estrema fino a scomporne la fisicità in una pura voce.

9.5 *Sfere, cilindri, cubi e parallelepipedi*

È possibile inoltre individuare alcuni aspetti dei testi di Beckett che mostrano l'impiego metaforico di forme geometriche (la sfera, l'emisfero, il cilindro, il parallelepipedo) per caratterizzare e definire spazialmente le 'ambientazioni' predisposte nelle sue opere implicando in questo modo la summenzionata operazione *in regress* che trasferisce l'azione in una dimensione intracranica attraverso l'implicito paragone fra quest'ultima e le figure geometriche.

Proprio nel suo saggio dedicato al *work in progress* joyciano, *Dante...Bruno.Vico..Joyce* (scritto nel 1929), esercitandosi sull'opera del suo mentore, Beckett ne esaminava la natura "purgatoriale" ricorrendo a un confronto con la *Commedia* di Dante: «[...] about the Purgatories. Dante's is conical and consequently implies culmination. Mr Joyce's is spherical and excludes culmination [...]. In the one movement is unidirectional, and a step forward represents a net advance: in the other movement is non-directional – or multi-directional, and a step forward is, by definition, a step back».¹¹⁷³ Simili considerazioni sulla non-direzionalità o multidirezionalità della sfera, nella quale un passo in avanti equivale a un passo indietro, si trovano riformulate nel finale di testo tardo di Beckett quale *Pour finir encore*, completato nel 1975 (a testimonianza della tensione ancora viva nell'autore riguardo a un simile concetto): «[...] rêve d'un parcours par un espace sans ici ni ailleurs où jamais n'approcheront ni n'éloigneront de rien tous les pas de la terre».¹¹⁷⁴ A pochi anni dal saggio del '29, d'altronde, la figura della sfera verrà reimpiegata da Beckett per rappresentare la «Murphy's mind», centro ideale matematico e narrativo del suo romanzo edito nel 1938 e dalla matrice monadologica inequivocabilmente leibniziana:

Murphy's mind pictured itself as a *large hollow sphere, hermetically closed to the universe without*. This was not an impoverishment, for it excluded nothing that it did not itself contain. Nothing ever had been, was or would be in the universe contain. Nothing ever had been, was or would be in the universe outside it but was already present as virtual, or actual, or virtual rising into actual, or falling into virtual, in the universe inside it.¹¹⁷⁵

Qui i confini che separano lo spazio mentale dal resto del corpo del protagonista sono ancora ben definiti, determinati dalla superficie della sfera ermeticamente chiusa che ne circoscrive l'estensione; ma nei testi a venire, in simultanea con l'infiltrazione della macchina narrativa (e del lettore con essa) nello *stream of perceptions* intracranico, i limiti e le frontiere dello spazio cerebrale tenderanno progressivamente ad estendersi raggiungendo i confini dello spazio naturale (ovvero l'orizzonte sensibile percepito dall'uomo); ancora in *Company*, a quasi un quarant'ennio di distanza, ritorna l'eco di Leibniz (com'era a partire da *Dante...Bruno.Vico..Joyce* e in misura più evidente in *Murphy*) a riprova della pervasività di una visione monadologica del cranio: «The place is windowless»¹¹⁷⁶.

È a metà degli anni Trenta (contestualmente cioè all'ideazione di *Murphy*) che insorge nella produzione beckettiana un'immagine fortemente icastica destinata a diventare in seguito uno dei *topoi* costitutivi e più caratterizzanti della sua poetica: la figura del teschio o cranio. Saldando idealmente lungo

¹¹⁷² *Ivi*.

¹¹⁷³ S. BECKETT, *Dante...Bruno.Vico..Joyce*, in ID., *Disjecta* cit., pp. 29-33, p. 33.

¹¹⁷⁴ S. BECKETT, *Pour finir encore* cit., p. 16.

¹¹⁷⁵ ID., *Murphy* cit., p. 69 (corsivo mio).

¹¹⁷⁶ S. BECKETT, *Company* cit., p. 40.

la linea dell'orizzonte la volta del cielo con la terra si può replicare l'interno di un cranio, uno spazio vuoto perfettamente levigato e senza apparenti segni di sutura, un emisfero dove la curvatura che corre lungo tutta la superficie della calotta risulta apparentemente senza soluzione di continuità, nella rappresentazione indiretta dell'interno di una sfera (o semisfera)¹¹⁷⁷. Alcuni testi poetici scritti da Beckett nel corso di quarant'anni testimoniano la gravidanza di una simile immagine: il primo è *The Vulture*, composto nel 1935:

dragging his hunger *through the sky*
of my skull shell of sky and earth

stooping to the prone who must
soon take up their life and walk

mocked by a tissue that may not serve
till hunger earth and sky be offal¹¹⁷⁸

Qui l'immagine del «cielo / del mio cranio che serra cielo e terra» è esposta nitidamente e mostra con precisione l'intento di scavare nel linguaggio una metafora di grande impatto nella quale si coniugano volta celeste e scatola cranica al fine di inscenare le dinamiche dell'interiorità. Quest'immagine ritornerà variata in tre testi della metà degli anni Settanta, che condividono l'impiego della terminologia afferente alla medesima area semantica (la testa, «head» o «crâne», infitta, «fast» o «pris», fra «in» e «out» o «dedans» e «dehors», nella dantesca ghiaccia, «hellice» o «glace», e l'occhio spalancato e sigillato, «eye» o «œil», «unseal» e «seal again», «open» e «shutter», o che «s'ouvre bée se rescelle»): *dread nay* e *bors crâne seul dedans*, del 1976, e *something there*, del 1975.¹¹⁷⁹ Ecco *dread nay*:

head fast
in out as dead
till rending
long stir
faint stir
unseal the eye
till still again
seal again

head sphere
ashen smooth
one eye
no hint when to
then glare
cyclop no
one side
eerily

¹¹⁷⁷ Ancora nell'*Innommable* Beckett si confronterà con l'esigenza di caratterizzare l'entità che dice "io" e dunque lo spazio mentale nel quale è calata la sua voce, e la sfera (o palla) rimane, a quell'altezza cronologica, l'elemento geometrico più pertinente: «In the published version of *L'Innommable*, the 'I' pictures itself as a ball [...]. However, the manuscript reveals Beckett hesitating as to whether the 'I' is a ball or a sphere [...]. Here, Beckett deletes the word 'boule', replaces it with 'sphère', then deletes 'sphère' and replaces it again by 'boule'» (D. VAN HULLE AND S. WELLER, *The Making of Samuel Beckett's L'Innommable/The Unnamable*, Bloomsbury, London 2014, p. 117).

¹¹⁷⁸ S. BECKETT, *The Vulture*, in ID., *Le poesie* cit., p. 18 (corsivo mio), la traduzione è a p. 19; ma si veda anche *Ennueg I*, pp. 20-25, databile all'estate del 1931.

¹¹⁷⁹ Rinvio alle note per approfondimenti: *ivi*, pp. 289-91.

*on face
of out spread
vast in
the highmost
snow white
sheeting all
asylum head
sole blot*

faster than where
in hellice eyes
stream till
frozen to
jaws rail
gnaw gnash
teeth with stork
clack chatter [...] ¹¹⁸⁰

Qui il secondo brano:

*bors crâne seul dedans
quelque part quelquefois
comme quelque chose*

*crâne abri dernier
pris dans le dehors
tel Bocca dans la glace [...] ¹¹⁸¹*

Infine *something there*:

something there
where
out there
out where
outside
what
*the head what else
something there somewhere outside
the head [...] ¹¹⁸²*

In *dread nay* la «testa sfera / cinerea liscia» è «infissa / in fuori come morta» e a dominare la scena è il bianco («sulla superficie / di fuori si spanda / vasto / nell'estremalta / neve il bianco / inguainante l'intero / rifugio la testa / unica macchia»), quella tinta ossea che molte altre volte ha colorato le pareti degli spazi interni beckettiani e che talvolta, sfocandosi con il grigio ¹¹⁸³, suggerisce al lettore il colore di un cranio. È il caso, per esempio, del «dimenticatoio d'avorio» del già citato secondo *Texte pour rien*: «Et maintenant ici, quel maintenant ici, une énorme seconde, *comme au paradis*, et l'esprit lent, lent, presque

¹¹⁸⁰ *Inv*, pp. 114-6 (corsivi miei), la traduzione alle pp. 115-7.

¹¹⁸¹ *Inv*, p. 120 (corsivi miei).

¹¹⁸² *Inv*, p. 122 (corsivi miei).

¹¹⁸³ Ma anche sfumando nel nero, come nel caso per esempio di *Company*.

arrêté. Cependant ça change, quelque chose change, *ça doit être dans la tête*, dans la tête lentement la poupée qui se fripe, *des fois qu'on serait dans une tête*, il fait noir comme dans une tête, avant que les vers s'y mettent. *Oubliette d'ivoire*¹¹⁸⁴; e ancora a *Pour finir encore*, «Crâne donc pour finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir le vide [...]. Ciel gris sans nuages sable gris à perte de vue longtemps désert pour commencer [...]. Ciel gris sans nuages poussière océan sans rides faux lointains à l'infini air d'enfer pas un souffle [...]. Blancheur d'os [...] blancheur au loin où poussière et ciel se confondent»¹¹⁸⁵. Numerosissimi i casi di spazi chiusi nei testi in prosa beckettiani, definiti sempre sin dall'incipit delle opere che seguiranno *L'Innommable* e i *Textes pour rien* (come pure in *Comment c'est*, dove «l'extérieur et l'intérieur sont [...] soumis à une réévaluation méthodique et déterminante») ¹¹⁸⁶. Da *All Strange Away* con il suo «five foot square, six high, no way in, none out»¹¹⁸⁷, rilanciato da *imagination morte imaginez* («[...] toute blanche dans la blancheur la rotonde [...]. Diamètre 80 centimètres, même distance du sol au sommet de la voûte [...]. Blancs aussi la voûte et le mur rond hauteur 40 centimètres») ¹¹⁸⁸ al più semplice «endroit clos»¹¹⁸⁹ di *Se voir* (testo degli anni Sessanta tradotto in inglese come *Closed space*); dalla “bara” a forma di parallelepipedo di *Bing* («Murs blancs un mètre sur deux plafond blanc un mètre carré jamais vu [...]. Traces fouillis gris p^{le} presque blanc sur blanc [...]. Tête boule») ¹¹⁹⁰ all'elaborata articolazione di *Sans* («Cube tout lumière blancheur rase faces sans trace aucun souvenir. Jamais ne fut qu'air gris sans temps chimère lumière qui passe. Gris cendre ciel reflet de la terre reflet du ciel») ¹¹⁹¹. Come pure, ma con differenti tecniche (si vedrà), per le opere teatrali (il bunker di *Fin de partie* o la tana di *Krapp's Last Tape*).

9.6 Il cielo in una scatola (cranica)

Una volta sfocati i confini della sfera cranica nel quale è infisso – *tel Bocca dans la glace* – il soggetto dei testi beckettiani, che sfuma sempre più in una voce, finché l'opera non risulti altro che un risuonare decorporeizzato (il titolo della prima raccolta di poesie di Beckett, come pure quello di un suo racconto poi escluso da *More Pricks Than Kicks*, era ovidianamente *Echo's Bones*), lo spazio delle opere narrative dell'autore irlandese viene definito dai limiti sensoriali (anzitutto quelli uditivi) di chi lo presiede. Si sono già viste *supra* le strategie e le modalità d'impiego del *topos* della “voce che proviene da lontano”, ma è proprio attraverso l'ascolto di una «voice afar» che in molti suoi testi risulta possibile, seppure vagamente, perimetrare lo spazio o in ogni caso comprenderne la vastità. In *Company*, infatti, si legge.

Imagine closer the place where he lies. Within reason. To its form and dimensions a clue is giving by the voice afar. Receding afar or there with abrupt saltation or resuming there after pause. From above and from all sides and levels with equal remoteness at its most remote. At no time from below. So far. Suggesting one lying on the floor of a

¹¹⁸⁴ ID., *Nouvelles et Textes pour rien* cit., p. 125 (corsivi miei). Osservazione peraltro simile si trova nel terzo *Texte pour rien* («Se peut-il qu'il me pousse à la fin une tête à moi, où fricoter des poisons dignes de moi, et des jambes pour battre la semelle, je serais là enfin, je pourrais m'en aller, c'est tout ce que je demande, non, je ne peux rien demander. Rien que la tête et les deux jambes, ou une seule, au milieu, je m'en irais en sautillant. Ou rien que la tête, bien ronde, bien lisse, pas besoin de linéaments, je roulerais, je suivrais les pentes, presque un pur esprit, non, ça n'irait pas, d'ici tout remonte, il faut la jambe, ou l'équivalent, quelques anneaux peut-être, contractiles, avec ça on va loun»; *ibidem*, III, p. 136, corsivo mio) o nel racconto *Le calmant* («Je m'en voudrais d'insister sur ces antinomies, car nous sommes bien entendu dans une tête, mais je suis tenu d'ajoter les quelques remarques suivantes»; ID., *Le calmant*, in *ibidem*, pp. 39-69, p. 57, corsivo mio).

¹¹⁸⁵ ID., *Pour finir encore*, cit., pp. 9, 10, 12, 15 (corsivi miei). Utile la consultazione delle voci “*Closed place*”, *skull* e *voice* in C.J. ACKERLEY AND S.E. GONTARSKI, *The Grove Companion to Samuel Beckett* cit., pp. 98, 530-1 e 607-18.

¹¹⁸⁶ B. CLÉMENT, *La voix verticale*, Belin, Paris 2012, p. 200 (si vedano perlomeno le pp. 198-204).

¹¹⁸⁷ S. BECKETT, *All Strange Away* cit., p. 169.

¹¹⁸⁸ ID., *imagination morte imaginez*, in ID., *Têtes-mortes* cit., pp. 49-57, p. 51.

¹¹⁸⁹ ID., *Se voir*, in ID., *Pour finir encore et autre foirades* cit., pp. 55-9, p. 57.

¹¹⁹⁰ ID., *Bing*, in ID., *Têtes-mortes* cit., pp. 59-66, p. 61.

¹¹⁹¹ ID., *Sans*, in ID., *Têtes-mortes* cit., pp. 67-77, p. 69.

hemispherical chamber of generous diameter with ear dead centre. How generous? Given faintness of voice at its least faint some sixty feet should suffice or thirty from ear to any given point of encompassing surface.¹¹⁹²

E, per capire la distanza da cui questa voce proviene, Beckett, si è visto, dispiega tutto l'acume della propria ragione: «For with what right affirm of a faint sound that it is a less faint made fainter by farness and not a true faint near at hand? Or of a faint fading to fainter that it recedes and not in situ decreases».¹¹⁹³ Ecco che posizionando il soggetto dell'opera all'interno di un luogo, il punto nel quale è stato collocato si farà inevitabilmente il centro stesso di quello spazio, nella misura in cui il perimetro verrà segnato in base all'ampiezza dei suoi sensi (l'udito su tutti); in questo modo qualunque luogo diviene consequenzialmente uno spazio idealmente sferico dove, al pari del Purgatorio joyciano, «a step forward is, by definition, a step back». Si noti oltretutto che nel Ms 2901 conservato nel Beckett Archive della University of Reading, che contiene «draft notes prefiguring *Company*»¹¹⁹⁴, iniziata nel gennaio del 1977 e intitolata inizialmente *The Voice VERBATIM*, si trova un interessante schema dell'opera (non estraneo alle modalità compositive dell'autore)¹¹⁹⁵ che mostra chiaramente le intenzioni di congegnare un testo di natura tutta mentale, strutturato attraverso una «compagnia» che si compone di «una voce che giunge, qualcuno che l'ascolta, e il solito terzo (qui esplicitamente “quell'altro canchero”) che “escogita il tutto” e, chissà, così facendo sconta la sua pena, condividendo al solito la sorte di tutti i personaggi beckettiani, che sentono sempre, come le pareti di un carcere, o il fondo di una bolgia, il medium che li contiene»¹¹⁹⁶. Riproduco qui lo schema diplomaticamente¹¹⁹⁷:

Tone: Speech by A overheard
by B described to C, i.e.
recta converted to obliqua
A, B, C, one & the same

A describes A (to A)
" misrepresents " "

Ciò che Beckett non racconta ma attua programmaticamente nell'evoluzione stessa della sua narrazione è la progressiva dissoluzione dello spazio nel quale il soggetto (personaggio-entità o decorporeizzata-voce) si trova e che si trasforma così nel teatro da camera di una mente. A essere presentata senza descriverla esplicitamente è propriamente la dimensione nella quale convergono finendo per coincidere fra loro il luogo della nascita del testo (la mente dell'autore), quello della sua attuazione (la mente del soggetto dell'opera) e quello della sua evocazione (la mente del lettore o spettatore che, leggendo o ascoltando, realizza incorporandola l'opera). Si attua cioè pienamente quanto auspicava Vladimir Nabokov, fine lettore joyciano, quando dichiarava: «What should be established, I think, is an

¹¹⁹² ID., *Company* cit., pp. 20-1

¹¹⁹³ *Ibidem*. Si veda inoltre C. ACKERLEY, *The Uncertainty of Self: Samuel Beckett and the Location of the Voice*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 14, 2004, pp. 39-51, che offre un'interpretazione sulla scorta della lezione di Jung ascoltata da Beckett alla Tavistock Clinic di Londra nel 1935.

¹¹⁹⁴ *Beckett at Reading. Catalogue of the Beckett Manuscript Collection at the University of Reading*, edited by M. BRYDEN, J. GARFORTH AND P. MILLS, Whiteknights Press and the Beckett International Foundation, Reading 1998, p. 195.

¹¹⁹⁵ Come si vede nelle indicazioni sceniche di *That Time*: «one and the same voice A B C» (S. BECKETT, *That Time*, in ID., *The Complete Dramatic Works* cit., pp. 385-95, p. 387); come pure, non diversamente, a proposito di «Dreamer (A)» e di «His dreamt self (B)» di *Nacht und Träume* (*ibidem*, p. 465) o del principio regolatore di *Film*, per cui «it will not be clear until end of film that pursuing perceiver is not extraneous, but self» (*ibidem*, p. 323).

¹¹⁹⁶ G. FRASCA, *Prefazione* a S. BECKETT, *In nessun modo ancora* cit., p. V.

¹¹⁹⁷ Si veda altrimenti C. KRANCE, *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo, A Variorum Edition*, Garland, New York 1993, p. 194.

artistic harmonious balance between the reader's mind and the author's mind»¹¹⁹⁸. Parlando la lingua dell'innominabile, il lettore si parla: aprendo il libro, questi viene risucchiato all'interno del cranio abitato dal flusso di una voce che non può cessare e, dandogli corpo con la propria viva voce, il lettore ne viene contagiato incamerando quelle parole per farsi a sua volta ventriloquo. L'oggetto libro che si ha in mano, insomma, coincide con la scatola cranica della voce che è parlata al suo interno: chi pronuncia le sue parole si introietta in quella dimensione, facendo coincidere la propria mente con quella dimensione, che poi è in origine la stessa della persona che quell'opera ha composto, infarcendola semmai di dettagli autobiografici.

Varrà la pena a questo punto di osservare brevemente alcune delle strategie retoriche che lo scrittore irlandese ha adottato per veicolare implicitamente questa operazione di trasporto dello spettatore all'interno dello spazio dove è dislocata l'azione rappresentata: per farlo ritrovare cioè in un cranio che sia anche il suo. Del lavoro di Beckett sul linguaggio, iniziato con la svolta *in regress* postbellica, svolge un ruolo cruciale la figura retorica dell'epanortosi, che, a detta di Bruno Clément, «donne ò l'œuvre beckettienne son mouvement essentiel»¹¹⁹⁹ e «consiste, selon Fontanier, à “revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait, suivant qu'on affecte de le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé, ou trop peu convenable”»¹²⁰⁰. Imitando mimeticamente l'andamento a scatti della voce del pensiero, che si inceppa, si corregge e torna indietro, questa «figura del pensiero» contribuisce a caratterizzare l'atmosfera cerebrale e mentale di un flusso vocale che, durante la sua esecuzione (diretta, da parte del lettore, o indiretta, per opera di un attore) risuonerà propriamente dentro chi l'ascolta come la propria voce *in fieri* all'interno della testa.

L'evoluzione nell'impiego della punteggiatura e la partizione del testo testimoniano ulteriormente, per le prose, l'attenzione precipua di Beckett all'esecuzione dell'opera consegnata al lettore-esecutore. La svolta radicale, in questo senso, avverrà con il «passaggio dal flusso comunque già vocalico, e postfinnegiano, de *L'Innommable* [...] a quello franto del romanzo successivo [...] *Comment c'est* (apparso nel 1961), coi suoi bianchi a dettare addirittura le pause del respiro»¹²⁰¹. Questo testo, ha spiegato Gabriele Frasca, è «una macchina perfettamente funzionante per liquidare la prima persona [...] così da giungere magari al fondo non-personale del soggetto»¹²⁰²: «è direttamente un'opera per nastro magnetico, in grado ad esempio di registrare l'unico suono che il personaggio immerso nel fango dichiara di sentire costantemente, che non è altro che il respiro di chi, leggendolo, e leggendolo per forza di cose ad alta voce (dal momento che non vi sono segni d'interpunzione), lo situa nell'atto stesso di presentarsi in ascolto»¹²⁰³. La punteggiatura, nei testi in prosa, si era diradata nell'*Innommable* (attenuandosi anche nel corso delle due edizioni del 1953 e del '71)¹²⁰⁴, per poi sparire del tutto in *Comment c'est* riemergendo infine, per adempiere però a una funzione «neumatica»¹²⁰⁵, nella “seconda Trilogia”, *Nowhow on*, specialmente

¹¹⁹⁸ V. NABOKOV, *Good Readers and Good Writers*, in ID., *Lectures on Literature*, edited by F. Bowers, introduction by J. Updike, A Harvest/HBJ book, San Diego – New York – London 1982, pp. 1-6, cit. a p. 4.

¹¹⁹⁹ B. CLÉMENT, *L'Œuvre sans qualités* cit., p. 423.

¹²⁰⁰ *Ivi*, p. 180.

¹²⁰¹ G. FRASCA, *Lo spopolatoio*, cit., p. 102.

¹²⁰² *Ivi*, pp. 166-7.

¹²⁰³ *Ivi*, p. 102. *Comment c'est*, ha spiegato Frasca, è caratterizzato dalla «tentazione alla terza persona», l'adozione della versione debole della *scripio continua* con cui Joyce aveva risolto nel dormiveglia di Molly lo *Ulysses* (l'abolizione dei segni d'interpunzione), l'impiego di un «periodo» che «procede con un sistema oraleggiante, già in verità finnegiano, di botta e risposta», l'esplicita suddivisione in paragrafi o «lasse», che «svolge in realtà un'autentica funzione narrativa», «quella cioè di rappresentare (e dunque dettare) le pause di respiro necessarie alla voce per dire ciò che ripete il mormorio nel fango» (*ivi*, pp. 154-5; ma si veda l'intero capitolo *In paradiso con Cantor*, pp. 135-79).

¹²⁰⁴ I punti esclamativi dell'edizione del '53 si sono infatti trasformati in punti fermi in quella del '71: cfr. D. VAN HULLE AND S. WELLER, *The Making of Samuel Beckett's L'Innommable/The Unnamable*, cit., p. 76-7.

¹²⁰⁵ G. FRASCA, *Prefazione a S. BECKETT, In nessun modo ancora*, cit., p. XXI.

con il vertice *Worstward Ho*. Usi diversi nel corso del tempo che concorrono tutti ugualmente a tentare di rendere quella voce la voce del pensiero di chi, leggendo (e leggendo ad alta voce), esegue, evoca e vive. La consumata dichiarazione secondo la quale «i testi beckettiani parlano con un linguaggio che non possiamo non riconoscere come nostro»¹²⁰⁶ ha una sua ragione specifica: l'intento dell'autore, agendo direttamente sulla lingua e via via scarnificandola al suo massimo grado¹²⁰⁷, è quello di inventare un idioma che possa essere di tutti, una nuova lingua umana che, letta da chiunque, venga riconosciuta come la propria, come quella cioè che ci suole risuonare nella testa, nella bocca. Questa voce neutra era difatti l'oggetto che Beckett cercava di ottenere dai suoi attori: ricorda Billie Whitelaw, il suo «strumento»¹²⁰⁸ *par excellence*, come durante la lettura fatta insieme con l'autore di *Eh Joe* per la versione televisiva del 1988 con Klaus Herm come Joe e la stessa Whitelaw come Voice, Beckett «kept on saying always, “No colour, no colour” and “slow”, I mean slower than I’ve ever known him want me to go before, even slower than *Footfalls*: absolutely flat; absolutely on a monotone. And when he was saying it himself, he actually corrected himself, “No, no, too much colour, too much colour”, to himself, not to me»¹²⁰⁹. Questa prosodia al medio, neutra e monocorde (che riappare anche nelle indicazioni sceniche)¹²¹⁰ viene ricercata da Beckett quale denominatore comune delle voci umane.

Si osservi infine l'evoluzione diacronica delle classi grammaticali del soggetto¹²¹¹, “esposto” in terza persona nei primi romanzi (*Dream of Fair to Middling Women*, *Murphy*, *Watt*), “incamerato” nella prima persona nei testi del dopoguerra (*Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*, *Textes pour rien*)¹²¹² e nuovamente “espulso” nella terza persona nell'ultima parte della sua produzione (da *Comment c'est* e *Not I* a *Nohow On*)¹²¹³; stagione, quest'ultima, che non a caso nasce, dopo *Krapp's Last Tape* (1958), a partire dalla scoperta della radio e con l'avvento della ‘stagione mediale’: *Words and Music* (1962) e *Cascando* (1963) sono difatti dei radiodrammi esplicitamente mentali. Quest'ultimo (si è visto *supra*), punta all'assunzione dell'ascoltatore nella propria voce fin dal suo incipit: «Moi je suis au mois de mai»¹²¹⁴.

La straordinaria pièce televisiva *Eh Joe* (1965), che sviluppa le intuizioni di *Krapp's Last Tape* inscenando una rappresentazione sulla scorta di quella del suo *Film* (1964), appena girato con Buster Keaton, è probabilmente una delle prove più significative a riguardo. Joe, il protagonista, dopo essersi assicurato di aver sigillato ermeticamente la stanza nella quale è rinchiuso (porta, finestra e armadio), si siede sul letto e inizia così un lento piano sequenza inquisitorio che si avvicina verso il suo volto alternandosi con le parole di una voce femminile e tutta mentale che lo insegue. La stanza, chiusa per evitare infiltrazioni dall'esterno, si traduce metaforicamente nell'equivalente dello spazio mentale nel quale il personaggio possa ritirarsi e sentire in questo modo la voce risuonare:

¹²⁰⁶ P. BERTINETTI, *Fino all'ultimo respiro*, in S. BECKETT, *Racconti e prose brevi*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2010, pp. V-XXVII: XXVII.

¹²⁰⁷ Cfr. G. FRASCA, *Lo spopolatoio*, cit., pp. 203-6.

¹²⁰⁸ A. ATIK, *Com'era* cit., p. 64. Sulla voce «neutra» di Beckett si veda M. BLANCHOT, «Où maintenant? Qui maintenant?» cit., pp. 256-64 e ID., *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, pp. 564-5 («[...] la voix narrative, une voix neutre qui dit l'œuvre à partir de ce lieu sans lieu où l'œuvre se tait»; p. 565).

¹²⁰⁹ In *Beckett Remembering/Remembering Beckett* cit., p. 174.

¹²¹⁰ Le voci delle tre donne di *Come and Go* (1965) dovevano essere «as low as compatible with audibility» e «colourless», «except for three ‘ohs’ and two lines following» (S. BECKETT, *Come and Go*, in ID., *The Complete Dramatic Works* cit., pp. 351-7, p. 357).

¹²¹¹ Tema del recente lavoro di S. HUDHOMME, *L'élaboration du mythe de soi* cit.

¹²¹² Si pensi, per altri versi, all'esortazione rivolta da Beckett all'attore Rick Cluchey a proposito di *Krapp's Last Tape*: «devenez ce personnage en terms d'incarcération, par exemple. Une incarcération en soi-même. Il échappe au piège de l'autre mais pour tomber dans le piège de son moi» (*The Theatrical Notebook of Samuel Beckett*, vol. I, *Krapp's Last Tape*, edited by J. KNOWLSON, Grove Press, New York 1993, p. 127).

¹²¹³ Hudhomme parla di «[...] d'un espace immuable par delà les frontières textuelles, espace intérieur, scène de la création. Le pronom substantivé *soi* nous permettra de désigner cette entité qui prend tour à tour la forme d'un lieu et d'une instance entité assimilable à un *intérieur* composé d'invariants, identifiable par delà les frontières textuelles, *utopie* [...] et personnage que le narrateur abandonne et retrouve» (S. HUDHOMME, *L'élaboration du mythe de soi* cit., p. 9).

¹²¹⁴ S. BECKETT, *Cascando* cit., p. 47.

You know *that penny farthing bell you call your mind.... That's where you think is coming from, don't you?... That's where you heard your father....* Isn't that what you told me?... Started in on you one June night and went on for years.... On and off.... *Behind the eyes....* That's how you were able to throttle him in the end.... *Mental thuggee you called it....* One of your happiest fancies.... Mental thuggee [...] Anyone living love you now, Joe?... Anyone living sorry for you now?... That slut that comes on Saturday, you pay her, don't you?... Penny a hoist tuppence as long as you like... Watch yourself you don't run short, Joe... Ever think of that?... Eh Joe?... *What it'd be if you ran out of us....* Not another soul to still... Sit there in his stinking old wrapper hearing himself... That lifelong adorer.... Weaker and weaker till not a gasp left there either.... It is that you want?... Well preserved for his age and the silence of the grave.... *That old paradise you were always harping on....* No Joe.... Not for the likes of us.¹²¹⁵

E la voce femminile continua a parlare non vista dentro la testa di Joe: «The whisper in your head.... Me whispering at you in your head.... Things you can't catch.... On and off.... Till you join us.... Eh Joe?»¹²¹⁶. A confermare la natura tutta intracranica della stanza dove Joe si è rinchiuso sono gli appunti di regia dello stesso Beckett: «*Voices in head – behind the eyes | Mental thuggee*»¹²¹⁷. Come avrebbe commentato l'attore Jack MacGowran, per il quale Beckett aveva esplicitamente pensato *Eh Joe*: «the television camera photographs the mind better than anything»¹²¹⁸. E insomma, per dirla con le parole di un'altra voce mentale, anch'essa femminile, rivolta al protagonista di *Embers* (1959), «There must be something wrong with your brain»¹²¹⁹.

9.7 Ontospeleology

Non sarà dunque un caso se, negli ultimi anni, la critica abbia avvicinato sempre più l'opera dell'autore irlandese con le lenti d'indagine dei *neural studies*¹²²⁰. Pare d'altronde che lo stesso Beckett fosse molto interessato alla neurochirurgia. Ha raccontato Lawrence Shainberg di come la sua inchiesta su questa branca della medicina applicata al sistema nervoso avesse interessato vivamente Beckett: «Ogni volta che lo vedevo, [Beckett] mi chiedeva qualcosa sulla neurochirurgia: a che distanza dal cervello ero stato mentre osservavo gli interventi, quanto dolore implicava una craniotomia o, come mi chiese durante un pranzo durante le prove: “Come viene asportato il cranio?” e “Dove mettono le ossa della scatola cranica mentre lavorano all'interno?”»¹²²¹. Queste informazioni sono utili per comprovare non solo l'interesse ma l'attenzione specifica (determinata da domande così particolareggiate) che Beckett nutriva nei confronti dello “spazio-cranio”. Shainberg, inoltre, riporta un dettaglio ancor più significativo ricordando a riguardo un'espressione dell'autore irlandese che definisce il senso della sue sperimentazioni: «credo che [Beckett] non abbia mai perso il suo interesse per un certo tipo di informazioni, specialmente quelle riguardanti il cervello umano. “*Ho creduto a lungo*” mi disse nel suo primo biglietto in risposta all'invio del mio libro “*che in fondo la miglior opportunità dello scrittore sia qui, nel fissare lo spazio sinaptico*”»¹²²². È proprio nello spazio attimale dell'individuazione di questa fulminea connessione cerebrale che la lingua di Beckett cerca di infiltrarsi, sostituendosi alle giunzioni cellulari per offrirsi quale flusso percettivo che, nella mente umana, si traduce in pensiero e quindi in voce.

¹²¹⁵ S. BECKETT, *Eh Joe*, in ID., *The Complete Dramatic Works* cit., pp. 359-67, pp. 362-3 (corsivi miei).

¹²¹⁶ *Ibidem*, p. 364.

¹²¹⁷ *The Theatrical Notebook of Samuel Beckett*, vol. IV, *The Shorter Plays*, edited by S.E. GONTARSKI, Grove Press, New York 1999: *Eh Joe*, pp. 241-70, cit. a p. 259, corsivo mio (trascrizione del manoscritto riprodotto a p. 257).

¹²¹⁸ G. HERREN, *Samuel Beckett's Plays in Film and Television*, Palgrave Macmillan, New York 2007, p. 66.

¹²¹⁹ S. BECKETT, *Embers*, in ID., *The Complete Dramatic Works*, cit., pp. 251-64, p. 260.

¹²²⁰ Si vedano a riguardo gli studi di Elizabeth Barry e Laura Salisbury.

¹²²¹ L. SHAINBERG, *Samuel Beckett*, a cura di C. Di Giacomo, minimum fax, Roma 1996, p. 8.

¹²²² *Ivi* (corsivo mio).

Beckett, inventando dei «dispositifs textuels fictifs» che gli permettono di «cheminer [...] dans la pensée»¹²²³, e a noi con lui, ha svelato quel continente interiore che Bachelard chiamava «immensità intima» operando un lavoro di scavo inesorabile da lui stesso definito (derridianamente) «ontospeleology»¹²²⁴. In questo modo, raggiungendo i minimi termini della lingua, lo scrittore irlandese ha toccato il fondo (o il vertice) di quell'umanità a cui le sue opere si rivolgono senza mezzi termini, mettendo a nudo la più essenziale intimità dell'uomo¹²²⁵. Si è visto che se da una parte questo processo parrebbe definirsi secondo un principio regolatore esemplabile dal concetto blumenbergiano della «metafora assoluta» cioè non ulteriormente riducibile (e da Beckett posto in questo senso come ultimo livello della sua *mise en abyme*)¹²²⁶, dall'altra non può che risultare evidente come la sua opera sia determinata da una costante «ricorsività»¹²²⁷, dall'esito cioè di un pendolarismo vertiginoso ed inquieto di cui, come nelle grafiche di Escher, è impossibile determinare quale sia il gradino ultimo dei sottoinsiemi che si generano a ogni nuovo sguardo.

In un breve racconto del 1975, *La falaise*, si trovano ancora una volta in un tipico spazio beckettiano, una zona indeterminata dove a dominare la scena sono nuovamente i colori (il bianco) e l'immagine del cranio che si staglia nitida su tutte:

Fenêtre entre ciel et terre on ne sait où. Elle donne sur une falaise incolore. La crête échappe à l'œil où qu'il se mette. La base aussi. Deux pans de ciel à jamais blanc la bordent. Le ciel laisse-t-il deviner une fin de terre? L'éther intermédiaire? D'oiseau de mer pas trace. Ou trop claire pour paraître. Enfin quelle preuve d'une face? L'œil n'en trouve aucune où qu'il se mette. Il se désiste et la folle s'y met. Émerge enfin d'abord l'ombre d'une corniche. Patience elle s'animerait de restes mortels. Un crâne entier se dégage pour finir. Un seul d'entre ceux que valent de tels débris. Du coronal il tente encore de rentrer dans la roche. Les orbites laissent entrevoir l'ancien regard. Par instants la falaise disparaît. Alors l'œil de voler vers les blancs lointains. Ou de se détourner de devant.¹²²⁸

Nei testi estremi della seconda trilogia, *Nobow On*, questi temi riemergono di continuo, come si è già visto con *Company*, o in *Mal vu mal dit*, dove ci ritroviamo «Dans le manicomio du crâne et nulle part ailleurs [...]. Internée là avec le reste», in compagnia di una vecchia donna da ritrovare «Dans ce cœur noir. Ce simili-cerveau»¹²²⁹; mentre in *Worstward Ho* si affonda nella ricorsività del salto da un sottoinsieme all'altro: «There in that head in that head. Be it again. That head in that head»¹²³⁰.

¹²²³ B. CLÉMENT, *La voix verticale*, cit., p. 159.

¹²²⁴ J. KNOWLSON AND J. PILLING, *Frescoes of the Skull* cit., p. XIII. Singolare come la scelta del titolo, «peculiarly appropriate to his [Beckett] 'late' period, in which an always cerebral artist has been engaged in an unprecedented archaeological investigation, or better, 'ontospeleology', as Beckett himself described it», sia pensata con un occhio a «the cave-paintings of Lascaux or Les Eyzies» (*ibidem*), se si pensa alle interessanti teorie proposte per l'origine delle pitture rupestri da D. LEWIS-WILLIAMS, *The Mind in the Cave. Consciousness and the Origins of Art*, Thames & Hudson, London 2002.

¹²²⁵ Si è visto nelle discussioni che emergono in T.W. ADORNO, *Essere ottimisti è da criminali* cit., specie le pp. 17-23, 51-2 e 59-60.

¹²²⁶ H. BLUMENBERG, *Paradigmi per una metaforologia* [1969], trad. it. M.V. Serra Hansberg, Cortina, Milano 2009: «[...] certe metafore potrebbero anche essere [...] *elementi primi* della lingua filosofica, "traslati" irriducibili alla proprietà della terminologia logica» e definite appunto «metafore assolute». «L'esibizione di casi di metafora assoluta dovrebbe offrirci l'occasione per riesaminare daccapo il rapporto fra fantasia e logos, e precisamente nel senso di considerare l'ambito della fantasia non soltanto come substrato per operazioni di trasformazione a livello concettuale – per cui, per così dire, un elemento dopo l'altro verrebbe sottoposto a elaborazioni e modificazioni sino a esaurimento della disponibilità delle immagini –, ma piuttosto come una sfera catalizzatrice attraverso cui il mondo concettuale certamente di continuo si arricchisce, senza tuttavia modificare o consumare questo fondo costitutivo primario» (p. 4); «Che queste metafore siano denominate assolute significa soltanto che esse si mostrano resistenti alla richiesta di riduzione in termini logici, che non possono venir risolte in forma concettuale» (p. 6).

¹²²⁷ D.R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach* cit., p. 137.

¹²²⁸ S. BECKETT, *La falaise*, in ID., *Poru finir encore*, cit., p. 69.

¹²²⁹ ID., *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981, p. 24 e 69.

¹²³⁰ ID., *Worstward Ho*, in ID., *Company, Ill See Ill Said, Worstward Ho, Stirrings Still*, cit., p. 89.

«Ça doit être dans la tête»¹²³¹, non c'è dubbio. Eppure viene sempre da chiedersi, con l'ironia di Malone:

Vous direz que c'est dans ma tête, et il me semble souvent en effet que je suis dans une tête, que ces huit, non, ces six parois sont en os massifs, mais de là à dire que c'est ma tête à moi, non, ça jamais.¹²³²

9.8 Où maintenant?

Ho male alla testa e all'universo

Fernando Pessoa

La domanda che ha assillato questa ricerca sin dalla sua prima formulazione è giunta qui a una declinazione irriducibile e che non può essere elusa. La gravidanza che assume tanto per l'ermeneutica beckettiana quanto, soprattutto, per la piena comprensione di un plesso concettuale sostanziale al pensiero contemporaneo (rispecchiato dall'esperienza artistica dell'autore irlandese), vincola all'esigenza di una sua comprensione. Il piano intricato sul quale il Novecento ha radicato la prospettiva delle sue pratiche (auto)descrittive risulta dalla rendita di una linea di pensiero avviata all'inizio della modernità. Questa corrente concettuale nasce sostanzialmente a partire dalla consapevolezza che il mondo visto dagli occhi di un papero è un mondo irrimediabilmente «paperocentrico»:

Car pourquoi ne dira un oison ainsi: «Toutes les pièces de l'univers me regardent, la terre me sert à marcher, le Soleil à m'éclairer, les étoiles à m'inspirer leurs influences: j'ai telle commodité des vents, telle des eaux: Il n'est rien que cette voûte regarde si favorablement que moi: Je suis le mignon de nature: est-ce pas l'homme qui me traite, qui me loge, qui me sert? C'est pour moi qu'il fait et semer et mouler: S'il me mange, aussi fait il bien l'homme son compagnon, et si fais-je moi les vers qui le tuent et qui le mangent».¹²³³

Così, all'incirca alla metà del Cinquecento, Montaigne nell'*Apologie de Raimond Sebond*. Nel cuore della modernità aggalla una consapevolezza, che diverrà il nucleo di una rivoluzione concettuale di straordinaria portata definita in seguito prospettivismo: la consapevolezza che esistono differenti punti di vista e tutti vero-simili, diverse visioni del mondo, e la possibilità insomma che per ciascuno il mondo abbia al proprio centro visuale, conoscitivo e dunque gnoseologico, se stesso.

Fra gli eventi culturali di maggiore rilievo per la storia della cultura, quello che costituisce l'epicentro di una delle grandi faglie epistemologiche del pensiero moderno è senza dubbi il *Don Quijote*. Il capolavoro di Cervantes, pubblicato fra il 1605 e il 1615, racconta la storia di un uomo che, per dirla con le parole di Michel Foucault, errando in una «quête aux similitudes» scopre l'avvenuto scollamento fra le «Mots» e le «Choses», in un mondo di «répresentations» dove viene a mancare la necessaria «correspondance»¹²³⁴. Ecco dunque che Quijote prende per dei giganti i mulini a vento; un secchio diviene ai suoi occhi l'elmo di Mambrino mentre una rozza contadina gli appare come l'ineffabile Dulcinea del Toboso. La ragione per la quale Quijote ha una visione così falsata della realtà è dovuta a un eccesso di

¹²³¹ ID., *Textes pour rien* cit., II, p. 125.

¹²³² ID., *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 78.

¹²³³ M. DE MONTAIGNE, *Apologie de Raymond Sebond*, in ID., *Saggi*, con testo francese a fronte, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Bompiani, Milano 2012, II, pp. 970-3 (corsivo mio). Sul "paperocentrismo" si veda F. CASSANO, *Approssimazione. Esercizi di esperienza dell'altro*, Il Mulino, Bologna 1989, p. 37.

¹²³⁴ Cfr. M. FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, in ID., *Œuvres* cit., I, pp. 1033-459: si vedano perlomeno le pp. 1092-6 (le cit. dalle pp. 1092-3).

letteratura: a furia di passare giornate intere e nottate insonni leggendo libri di cavalleria, di cui era un grande appassionato, a Quijote si seccò il cervello:

En resolución, él [Quijote] *se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio*. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.¹²³⁵

I libri di cavalleria, che Quijote ha tanto letto, sono diventati per lui la sostanza stessa della mente, sostituendo il linguaggio del suo pensiero: Quijote pensa attraverso i libri di cavalleria raccontandosi la realtà con la sua nuova lingua (quella mutuata assorbendola dalla letteratura) – tant'è che, l'ha rimarcato con precisione Gemma Gorga, i suoi discorsi sono costantemente intervallati da citazioni che puntellano lo svolgersi del suo discorso, evidenziate dall'uso di *verba dicendi* («—Ahor lo veredes, dijo Agrajes—respondió don Quijote») ¹²³⁶. Nel capitolo XLVII del primo libro si trova Quijote sconfitto e amareggiato, rinchiuso in una gabbia posta su di un carretto trainato da buoi diretto verso casa, tutto preso ad arrovellarsi con considerazioni volte, al solito, a fargli intendere meglio la propria condizione (che oscilla costantemente, nel libro, fra spaesamento e identificazione). A lasciarlo perplesso è il fatto che, a sua conoscenza, nella tradizione cavalleresca precedente non si è mai verificato un evento analogo, ovverosia di un cavaliere che venisse ingabbiato e trasportato su un mezzo di locomozione così lento e squalificante (circostanza questa che in realtà ha il suo antecedente letterario nello *Chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes); insomma, agli occhi di Quijote quanto gli sta capitando è un accadimento originale, non certificato dalla tradizione passata e dunque radicalmente (e letteralmente) inedito, al punto da rischiare di compromettere la solidità del suo statuto cognitivo (composto ormai da soli *exempla* letterari passati). L'*hidalgo* si trova sguarnito di elementi con i quali mediare discorsivamente una realtà in-credibile, ma a questo punto è illuminato da un'intuizione formidabile, che lo fulmina regalando al lettore una delle più memorabili pagine della letteratura di ogni tempo ¹²³⁷:

Cuando don Quijote se vio de aquella manera enjaulado y encima del carro, dijo:
— Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes, pero jamás he leído, ni visto, ni oído que a los caballeros encantados los lleven desta manera y con el espacio que prometen estos perezosos y tardíos animales, porque siempre los suelen llevar por los aires con extraña ligereza, encerrados en alguna parda y oscura nube o en algún carro de fuego, o ya sobre algún hipogrifo o otra bestia semejante; pero que me lleven a mí agora sobre un carro de bueyes, ¡vive Dios que me pone en confusión! Pero quizá la caballería y los encantos destos nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos. *Y también podría ser que, como yo soy nuevo caballero en el mundo, y el primero que ha resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera, también nuevamente se hayan inventado otros géneros de encantamientos y otros modos de llevar a los encantados.* ¹²³⁸

Dal momento che lui stesso, si dice, rappresenta un «nuevo caballero en el mundo, y el primero que ha resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera», ebbene, occorre necessariamente che qualche stregone che lo perseguita abbia inventato per lui «otros géneros de encantamientos y otros

¹²³⁵ M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por F. Rico, 2 voll., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2004, I, pp. 41-2 (corsivo mio).

¹²³⁶ G. GORGA, *El mundo a través del libro. A propósito de Cervantes, Canetti y Hrabal*, Espuela de Plata, Salamanca 2007, p. 14 (da cui traggio la citazione cervantina).

¹²³⁷ Devo ringraziare Corrado Bologna per avermi fatto soffermare sulla potenza di questa pagina e sul suo valore all'interno dell'intera opera.

¹²³⁸ M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* cit., I, pp. 590-1 (corsivo mio).

modos de llevar a los encantados». Quijote, siamo alla fine del primo libro, con una *mise en abyme* vertiginosa (che si replicherà all'inizio del secondo libro, quando, insieme a Sancho, scoveranno in un mercato un libro che narra le loro avventure), per evitare che questa infiltrazione della realtà distrugga la sua particolare *Weltanschauung*, fa sì che la propria opera, vale a dir le proprie gesta diventino parte integrante della tradizione cavalleresca. Quijote cioè si autopromuove al rango di *auctoritas* di quella stessa tradizione che gli permette di mediare la realtà per poterla leggere secondo la sua personalissima visione del mondo. E quindi le sue gesta finiscono per diventare esse stesse parte integrante di quella percezione attraverso la quale lui può effettivamente vedere e vivere il mondo. Per dirla altrimenti: tutti i libri di cavalleria che Quijote ha in testa (con le loro storie, il loro linguaggio) consentono di pavimentare, di lastricare la traiettoria del suo sguardo, della sua percezione fenomenica: dove c'è un buco lui non può vedere, non può procedere con i sensi né accedere cognitivamente, a meno che questa lacuna non venga colmata altrimenti, come fa appunto introducendo il vissuto della propria opera.

Non si intende qui eccedere nell'indagine dal versante letterario di questa linea di pensiero, ma, per limitarsi a bordeggiare un versante ugualmente impegnativo e proficuo quale quello filosofico coevo, basti pensare che, proprio fra Cinque e Seicento, si elaboravano con altrettanta complessità i pensieri di John Locke (che reinventa l'identità sciogliendola dalle implicazioni familiari, genalogiche e sociali per rideclinarla – attraverso uno sguardo puritano-borghese – nella forma di identità individuale)¹²³⁹, Thomas Hobbes (che nel capitolo quarto del *Leviathan* chiarisce con lungimirante lucidità analitica foucaultiano-quijotesca come «vero e falso sono [...] attributi del discorso e non delle cose»)¹²⁴⁰, George Berkeley (che complica la questione introducendo con il suo «esse est percipi» un ulteriore piano concettuale da tenere necessariamente presente)¹²⁴¹, Leibniz (che rilancerà proprio il prospettivismo ricordando la multiprospettività di uno sguardo che, per poter com-prendere una città, deve inevitabilmente moltiplicarsi)¹²⁴², Descartes e Spinoza (fra i pensatori più decisivi per l'elaborazione epistemologica di una “visione del mondo” ad oggi ancora al centro degli studi neurobiologici)¹²⁴³ fino a Kant (che nella *Critica della ragion pura*, nel 1781, esprime il suo concetto di “a priori” con l'idea delle lenti colorate sempre presenti seppure inavvertitamente davanti ai nostri occhi). Autori, questi, che sviluppano più o meno autonomamente quel tema che sarà allo stesso modo arricchito concettualmente dalle rivoluzionarie scoperte geografiche di quel tempo: quella dell'America anzitutto, da parte di Cristoforo Colombo, con la quale si apre di fatto il XVI secolo (si pensi solo alla risonanza dell'evento nell'Ariosto)¹²⁴⁴, come pure

¹²³⁹ «Prima di lui [Locke] l'identità era fondata sulla genealogia, e il presente aveva un valore e un significato solo alla luce di precedenti storici molto più antichi. Locke, filosofo della nuova era borghese, lega il concetto di identità all'arco dell'esistenza individuale. L'identità individuale, determinata nell'orizzonte di una personale vicenda storica, subentra così a identità familiari, istituzionali, dinastiche o nazionali fondate su genealogie. Egli si ispira alla tradizione puritana della biografia, che considera ricordi autoanalisi e scrittura i più importanti strumenti di lavoro. Questi strumenti diventano fondamentali anche per la nascita del nuovo soggetto borghese» (A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamento della memoria culturale*, trad. it. S. Paparelli, Il Mulino, Bologna 2002, p. 103).

¹²⁴⁰ T. HOBBS, *Leviatano*, a cura di A. Pacchi con la collaborazione di A. Lupoli, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 29.

¹²⁴¹ Dichiarazione, si vedrà, di enorme rilievo per il pensiero contemporaneo (non solo beckettiano).

¹²⁴² «E come una stessa città, osservata da lati differenti, sembra del tutto diversa ed è come moltiplicata *prospettivamente*, allo stesso modo, per l'infinita moltitudine delle sostanze semplici, accade che vi siano altrettanti universi differenti, i quali tuttavia non sono che le prospettive di uno solo, secondo i diversi *punti di vista* delle monadi» (G.W. LEIBNIZ, *Monadologia*, § 57, in ID., *Scritti filosofici*, a cura di M. Mugnai e E. Pasini, Utet, Torino 2000, vol. III, p. 461 (corsivi nel testo)).

¹²⁴³ Si vedano perlomeno i volumi inaugurale e conclusivo della “trilogia” di A. DAMASIO, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, nuova edizione, trad. it. F. Macaluso, Adelphi, Milano 2009 e ID., *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, trad. it. I. Blum, Adelphi, Milano 2007.

¹²⁴⁴ «Una volta, in Spagna ho sentito dire che Cervantes e Colombo sarebbero stati gemelli spirituali. Entrambi morirono senza comprendere fino in fondo l'importanza delle loro scoperte. Colombo credette di essere arrivato nel lontano Oriente navigando verso Occidente, Cervantes pensò di aver scritto soltanto una satira dei romanzi di cavalleria. Nessuno dei due immaginò di essere sbarcato nei nuovi continenti dello spazio – l'America – e della finzione – il romanzo moderno» (C. FUENTES, *L'ingegnoso don Chisciotte. Cervantes, o la critica della lettura* [1976], trad. it. U. Castaldi e D. D'Amiano, Donzelli, Roma

quella di un universo infinito proposta dalle teorie, propagandate in Europa a cavallo fra Cinque e Seicento, da Giordano Bruno, che, arso vivo a Campo de' Fiori il 17 febbraio del 1600, inaugura il XVII secolo sigillando al contempo il secolo precedente e il cui pensiero influenzerà fortemente i cardini della letteratura moderna non solo italiana (come per esempio il Marino dell'*Adone*, l'ha colto Giovanni Aquilecchia, e lo Shakespeare dell'*Antony and Cleopatra*, l'ha mostrato finemente Gilberto Sacerdoti)¹²⁴⁵. Simili scoperte contribuiranno fortemente alla formazione di una nuova visione del mondo per gli occidentali¹²⁴⁶.

Fra i molteplici fili rossi che collegano la modernità all'età contemporanea, uno dei più densi e ricchi di implicazioni è quello della follia. Questo filo ha nella modernità un punto d'origine importante, che si ritrova nell'opera di Erasmo da Rotterdam: il suo *Moriae Encomium*, *L'elogio della follia*, pubblicato nel 1510, fu sin da subito un libro di grande fortuna europea¹²⁴⁷: in Francia, l'ha mostrato di recente Antoine Compagnon, ha nutrito le due colonne del Rinascimento francese, Rabelais e Montaigne¹²⁴⁸; in Italia (dove pure Erasmo si formò, da Manuzio a Venezia) precipitando assai presumibilmente (ma l'eventualità è ancora discussa) nel *Furioso* arisotesco, per poi giungere proprio in Spagna, magari mediato dall'*Hospidale de' pazzi incurabili* di Tommaso Garzoni («straordinaria catalogazione barocca di ogni forma di follia, il cui scopo era di classificare, in una tassonomia bizzarra quanto ossessiva e ricorrendo in prevalenza a fonti letterarie, la possibile fenomenologia del Pazzo, fra cui quello che ha letto troppi libri»), pubblicato a Venezia nel 1586 per essere tradotto in castigliano nel 1600 e apparire a Barcellona giusto cinque anni prima della pubblicazione del primo libro del *Quijote*, secondo l'ipotesi di Corrado Bologna di una «linea Erasmo-Ariosto-Garzoni-Cervantes»¹²⁴⁹. Sta di fatto che ancor oggi, nonostante i numerosi indizi, non ci sono ancora prove dirimenti per determinare l'«erasmismo concreto» di Cervantes (che pure però studiò con Juan López de Hoyos, il religioso entusiasta promotore dell'umanista olandese), al punto da aver suggerito a Marcel Bataillon, che dedica delle pagine importanti al tema nel suo *Erasmo y España*, una accorta cautela (in opposizione a visioni più generose riguardo l'onnipervasivo erasmismo

2005, p. 15. Si vedano inoltre F. BRAUDEL, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, 2 voll., trad. it. C. Pischetta, Einaudi, Torino 1986 e A. DUPRONT, *Spazio e umanesimo. L'invenzione del Nuovo Mondo*, a cura di G. Fragnito, introduzione di R. Romano, Marsilio, Venezia 1993.

¹²⁴⁵ Cfr. G. AQUILECCHIA, *Da Bruno a Marino* cit. e G. SACERDOTI, *Nuovo cielo, nuova terra. La rivoluzione copernicana di Antonio e Cleopatra di Shakespeare*, Il Mulino, Bologna 1990, ristampato per le edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008 e ID., *Sacrificio e sovranità: teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Einaudi, Torino 2002 e ora ripubblicato da Quodlibet, Macerata 2014.

¹²⁴⁶ Di fatto l'«Età Moderna [...] non è solo un periodo storico, ma un impianto logico, una struttura profonda dell'esistenza, la coerenza di un sistema di credenze; una paesaggio della mente che, sino a quando si è affermato ed è durato, ha rappresentato per gli uomini qualcosa di solido, così come può esserlo una città per coloro che vi abitano» (A. BRANDALISE, *En torno a Ortega* [1997], in ID., *Categorie e figure* cit., pp. 97-126, qui a p. 101).

¹²⁴⁷ Cfr. C. OSSOLA, *Erasmo nel notturno d'Europa*, Vita e Pensiero, Milano 2015.

¹²⁴⁸ A. COMPAGNON, *Un été avec Montaigne*, Équateurs, Sainte-Marguerite-sur-Mer 2013. Per Rabelais, che aveva sicuramente letto i *Colloquia* di Erasmo, si veda L. FEBVRE, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais* [1942], A. Michel, Paris 1968, pp. 281-306, in particolare p. 287.

¹²⁴⁹ Cfr. C. BOLOGNA, *Introduzione* a L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Treccani, Roma 2011, pp. XV-LXXX, a p. LXXVIII. «Varrà comunque, a ulteriore testimonianza di quanto l'Ariosto sia stato sensibile al grande fermento spirituale che attraversò Italia ed Europa nel primo trentennio del Cinquecento, il fine ritrovamento, nel *Furioso*, di tracce di letture erasmiane (soprattutto dei *Colloquia*, a cui Giovanni Botero accosterà l'*Orlando*, evocando anche Rabelais), e perfino del dibattito intorno alla giustificazione per grazia divina, con un «esplicito rifiuto del valore meritorio delle opere nel processo di salvazione» («So che i meriti nostri atti non sono / a soddisfare al debito d'un'oncia», XIV 72, 1-2), già presente nell'edizione del 1516, dunque prima dell'apertura del conflitto fra Lutero e la Chiesa di Roma, quando ancora questa posizione non poteva essere classificata come eterodossa. Si apre così una prospettiva di grande interesse storico-culturale: «un'analisi degli scritti dell'Ariosto che ripercorra le vie tracciate da Lucien Febvre nel lontano 1942 per delineare la religione di Rabelais» (*ivi*, p. XLIII, che cita G. FRAGNITO, *Intorno alla «religione» dell'Ariosto: i dubbi del Bembo e le credenze eretiche del fratello Galasso*, in «Lettere italiane», XLIV, 1992, pp. 208-239: «le citazioni alle pp. 234-236; per l'esame del *Furioso* da parte della Congregazione dell'Indice, pp. 233 sgg.; per le letture erasmiane dell'Ariosto e per il richiamo a Lucien Febvre, pp. 237 sgg.; la citazione del censore (tratta dal ms. della Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 6149, fol. 146r) è a p. 234»).

quali quelle di Stephen Gillman), tale poi da far nascere la prudente formulazione di Eugenio Asensio di «corrientes espirituales afines» a quelle dell'erasmismo spagnolo¹²⁵⁰. E ancora in Inghilterra, dove, in quello stesso torno d'anni, il tema della follia venne sviluppato da Shakespeare, in particolare nell'*Hamlet* (scritto probabilmente fra il 1600 e il 1602 e messo in scena nel 1603) e nel *King Lear* (composto fra il 1605 e il 1606 e messo in scena per la prima volta il 26 dicembre 1606).

Lungo questa linea ad andamento sinuoso e ondulato, talvolta carsica ma mai spezzata, si può giungere alle soglie del Novecento, quando il tema della follia venne analizzato sistematicamente e con un approccio scientifico da Sigmund Freud. Ora, il 1900 si inaugura di fatto l'anno prima, nel 1899: in quel «passaggio fra gli ultimi anni del XIX secolo e i primissimi del Novecento diverse voci della cultura europea tenta[avano] di afferrare e ridefinire la presenza nel mondo del soggetto – dell'io – scendendo verso regioni abissali dell'anima, sempre più vicine alla dimensione informe e primordiale in cui l'esperienza psichica sembra incontrare la vitalità indifferenziata della pulsione naturale, biologica». E proprio in quel 1899 così sintomaticamente anticipatore di un'epoca, lo ha rilevato Mira Mocaň, vengono pubblicati con singolare sincronia due libri “portanti” della contemporaneità, distanti eppure in realtà prossimi nel portare alla luce tanto il «nuovo continente dell'inconscio, attraverso l'esplorazione di quanto affiora, dalla sua voragine buia, sulla superficie della coscienza nelle immagini dei sogni», come fece appunto Freud in *Die Traumdeutung*, quanto le «segrete distese interiori, con potente sintesi metaforica e sovrapponendo lo spazio geografico ignoto e selvaggio dell'Africa nera e gli orizzonti più primitivi e lontani dell'anima», come avviene nel romanzo *Heart of Darkness* di Joseph Conrad¹²⁵¹. Forse “era nell'aria”¹²⁵² l'imminente scoperta di un continente interiore (nell'uomo o nel mondo) sconosciuto, patria di una lingua particolare e sempre in qualche modo straniera e ‘minore’. E proprio nel 1900, inoltre, il 25 agosto, morì Nietzsche, il filosofo dell'Ottocento che maggiormente influenzò il XX secolo, portatore a suo modo – nel pensiero più maturo – di una visione di quel prospettivismo, già caro a Montaigne e Leibniz ma che giungerà poi fino ad Ortega y Gasset (il quale, nel 1923, rifletterà sul «sentido histórico de la teoría de la relatividad» einsteiniana intesa come «fenómeno histórico»)¹²⁵³, per cui, per dirla con uno dei più celebri aforismi del filosofo dello *Zarathustra*, «non ci sono fatti, ma solo interpretazioni»¹²⁵⁴.

1250 Cfr. M. BATAILLON, *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1991, pp. 609-12; S. GILMAN, *The Death of 'Lazarillo de Tormes'*, in «Publications of the Modern Languages Association of America», LXXXI (1966), pp. 149-66 e E. ASENSIO, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines*, SEMYR, Salamanca 2000 (che però non parla mai, fatti salvi due accenni ininfluenti, di Cervantes).

1251 Questa e le due precedenti citazioni non segnalate provengono da M. MOCAN, *Un cuore così illuminato. Etica e armonia del canto nella poesia dei trovatori (Bernart de Ventadorn, Marcabru, Raimbaut d'Aurenga)*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. CANETTIERI E A. PUNZI, 2 voll., Viella, Roma 2014, II, pp. 1155-1175, a p. 1155.

1252 Frasca ha tentato di far volgere l'attenzione a quel genere di «emozione culturale» di tipo lotmaniano, che in quanto tale non rientra nella ben più facile da perseguire (e analizzare) fenomenologia dei contatti e delle reciproche influenze, ma testimonia piuttosto una corrente (che diviene talvolta un'autentica “ondata epidemica”) che prende a percorrere la semiosfera in un preciso lasso di tempo [...]. Il fenomeno (poligenetico talvolta solo per sconcerto del ricercatore) è risaputo da sempre, al punto che per consuetudine, nello scoprire opere fra loro assai distanti, ed estranee le une alle altre, convergere in modo apparentemente inatteso su una stessa questione, se non su un medesimo sviluppo della stessa, si fa alle brutte ricorso a un'immagine a suo modo radiofonica, e a una frase fatta: il discorso, si dice, era nell'aria» (G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo medievale* cit., p. 296 n. 8, che cita J.M. LOTMAN, *La semiosfera. La simmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, p. 144): questo, insomma, «se i modelli tipologico-culturali consentono sorprese e non l'ennesima dimostrazione di come funziona la semiosfera descritta da Lotman» (G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo medievale* cit., 369 n. 5).

1253 Volendo analizzare il modo in cui «la orientación que revelen esas tendencias marcará el rumbo de la historia occidental», Ortega propone un chiarimento: «No quiero decir con esto que el triunfo de esta teoría influirá sobre los espíritus, imponiéndoles determinada ruta. Esto es evidente y banal. Lo interesante es lo inverso: porque los espíritus han tomado espontáneamente determinada ruta, ha podido nacer y triunfar la teoría de la relatividad. Las ideas, cuanto más sutiles y técnicas, cuanto más remotas parezcan de los afectos humanos, son síntomas más auténticos de las variaciones profundas que se producen en el alma histórica» (J. ORTEGA Y GASSET, *El sentido histórico de la teoría de Einstein*, in ID., *Obras completas*, III (1917-1925), Taurus, Madrid 2005, pp. 642-52, qui a p. 642).

1254 F. NIETZSCHE, *Frammenti Postumi 1885-1887*, trad. it. e cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1975, p. 299.

Ebbene, i primi anni del Novecento sono segnati irrimediabilmente dalla fortuna del pensiero di Freud, che condizionerà, fra gli altri, lo scrittore più rivoluzionario e influente di quel secolo: James Joyce. Nel 1922, anno di pubblicazione dello *Ulysses*, Joyce aveva già letto molti dei libri di Freud (e anche alcuni testi di Jung, che però non amava): e nonostante lo scrittore irlandese avesse sempre tentato di smarcarsi dall'ombra dello psicanalista viennese (quando lo interrogavano a riguardo pare che rispondesse ironizzando, con un assai ambiguo motto di spirito, «that the name Joyce meant the same things in English as Freud in German»)¹²⁵⁵, lo *stream of consciousness*, la tecnica che Joyce mise a punto per il suo grande romanzo, «è la forma stessa a smentirlo», risente fortemente degli studi freudiani (anzitutto dell'*Interpretazione dei sogni*), dai quali – ha chiarito Gabriele Frasca – lo scrittore irlandese apprese lezioni importanti sulla fluenza, l'autonomia del significante, il metodo delle libere associazioni¹²⁵⁶.

Una delle grandi scoperte maturata nei primi decenni del Novecento, messa pienamente a frutto nella seconda metà del secolo, consta nella combinazione di una visione del mondo “post-chisciottesca” (ovverosia della coesistenza di tante visioni del mondo possibili) con la tecnica dello *stream of consciousness* joyciano¹²⁵⁷. Unendo queste due componenti emerge una materia incandescente e inedita che ha prodotto alcuni grandi libri della contemporaneità che ci interrogano ancora oggi, nella misura in cui ci fanno capire che ognuno interviene sulla realtà raccontandosela per poterla accomodare all'idea che si è fatto della propria biografia. Ciascuno vede attraverso i filtri di una narrazione che imbastisce quotidianamente, momento per momento, e che, nella finzione della propria particolare interpretazione degli eventi, è volta a costruire il set cinematografico sul quale inscenare quell'idea di realtà che vuole gli spetti. Si interviene attivamente sulla realtà attraverso pratiche implicite di autonarrazione che la incamerano trasformandola per poterla correggere al proprio ideale biografico¹²⁵⁸.

¹²⁵⁵ R. ELLMANN, *James Joyce* cit., p. 490.

¹²⁵⁶ Cfr. G. FRASCA, *Joycity* cit. (da cui traggio la precedente citazione non segnalata, a p. 100): «L'intera questione si riverbera in realtà nelle tecniche stesse dello *stream of consciousness*, così come queste si esaltano nei luoghi del loro pieno impiego (per l'appunto in “Proteo” e “Penelope”, con tutte le differenze del caso), in cui finiscono con l'apparire, a estrarne anche distrattamente le carote di senso, una fin troppo precisa applicazione, e persino alla presunta tenuta stagna della vita vigile, delle leggi del lavoro onirico dettate da Freud nell'opera del 1899 (assai fortunata, e molto letta al di là della stretta cerchia psicoanalitica) sull'*Interpretazione dei sogni*. Le connessioni subitanee per combinazione e sostituzione (giunture invero presintattiche che, solo a considerarle, tornerebbero nelle più classiche fra le figure di pensiero) assicurano al procedimento la ricercata fluenza, opportunamente centrifugata non solo dall'imperiosa autonomia del significante (per restare dalle parti del lavoro onirico), ma anche da un'applicazione sostanzialmente oculata del metodo (a sua volta, lo sappiamo, succedaneo dell'ipnosi) delle libere associazioni (già disusso da Freud in un saggio altrettanto fortunato come *Psicopatologia della vita quotidiana* del 1901, e mostrato all'opera nel caso clinico di Dora apparso quello stesso anno)» (pp. 99-100).

¹²⁵⁷ Non molti i legami diretti fra Joyce e Cervantes: a parte un rapido cenno al *Quijote* (che Ellmann riporta dagli appunti di Georges Borach datati 1 agosto 1917 – ma riguardanti una conversazione avuta con lo scrittore irlandese la sera prima al Pfauen Café – per cui, a detta di Joyce, «“The most beautiful, all-embracing theme is that of the Odyssey. It is greater, more human, than that of *Hamlet*, *Don Quixote*, Dante, *Faust*»; R. ELLMANN, *James Joyce* cit., p. 416, che cita G. BORACH, *Conversation with Joyce*, trad. by Joseph Prescott, in «College English», XV (March 1954), pp. 325-7), la circostanza più interessante si trova nel nono capitolo dello *Ulysses*: «That Moore is Martyn's wild oats? Awfully clever, isn't it? *They remind one of don Quixote and Sancho Panza*. Our national epic has yet to be written, Dr Sigerson says. Moore is the man for it. *A knight of the rueful countenance here in Dublin*. With a saffron kilt? O'Neil Russel? O, yes, he must speak the grand old tongue. *And his Dulcinea*? James Stephens is doing some clever sketches» (J. JOYCE, *Ulysses* cit., p. 185, corsivi miei). Ma più importante di questo accenno mi sembra la notazione sbrigativa, manchevole di una citazione diretta ma evidentemente implicata al cotesto quijotesco (se solo poche righe dopo si ritrovano le parole appena riportate), fatta da Stephen Dedalus: «Stephen looked down on a wide headless caubeen, hung on his ashplant-handle over his knee. *My casque and sword*. Touch lightly with two index fingers. Aristotle's experiment. One or two? *Necessity is that in virtue of which it is impossible that one can be otherwise*. *Argal, one hat is one hat*» (*ibidem*, p. 184, corsivi miei). Qui il personaggio joyciano, proprio come il summenzionato Quijote, vede un cappello e una canna di frassino come elmo e spada; e la dichiarazione che la necessità è ciò per cui è impossibile che qualcosa sia diversa da quello che è (ergo, un cappello è un cappello), per quanto potrà risultare nel formulario aristotelico, non è altro che l'ammiccante presentazione del rovescio del mondo cervantino.

¹²⁵⁸ Cfr. J. BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, trad. it. M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari 2002: «un racconto riflette in qualche modo il punto di vista o la prospettiva o la conoscenza del mondo del narratore, anzi la sua “veracità” o “obiettività” o addirittura la sua “integrità” [...]. Le storie, infine, forniscono modelli del mondo [...]. Narrare una storia equivale

C'è un aforisma importante, fra i più noti del Wittgenstein del *Tractatus*, che forse può funzionare come la più radicale ma al contempo onesta sintesi di tutto il *Don Quijote*: «I limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo [*Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*]¹²⁵⁹ – si tratta peraltro di una riflessione non troppo dissimile da quella espressa da Robert Levy in merito ai suoi studi degli anni Sessanta sulla popolazione tahitiana a proposito di quella che lo stesso antropologo statunitense definiva «hypocognition» (Levy postulava cioè l'esistenza di un deficit cognitivo inversamente proporzionale all'estensione del lessico degli individui, del loro vocabolario mentale: la comprensione della realtà dipenderebbe insomma dalle parole che conosciamo e che impieghiamo per tradurcela)¹²⁶⁰. E dunque, se questo è vero, ognuno (a partire dal papero di Montaigne) vede la realtà alterandola attraverso un'auto-narrazione (dal fuori al dentro e dal dentro al fuori)¹²⁶¹ che dipende strettamente dalla lingua che (ci) si parla. Non a caso dunque Stephen Jay Gould, biologo e paleontologo ma anche fine narratore, aveva suggerito di sostituire il termine *Homo sapiens* con quello, più appropriato, di «*Homo narrator*» o, al limite, viste proprio le propensioni a far propria la realtà raccontata, «*Homo mendax*»¹²⁶².

Sarebbe interessante ragionare sull'influenza che ha esercitato il pensiero scientifico dell'inizio del Novecento intorno a questo tema, secondo scambi biunivoci fra scienza e letteratura nei quali quest'ultima talvolta (e non di rado) giunge, attraverso le proprie strade, anche in anticipo sui tempi; «il minimo che si possa dire, su *anacronismi* come questo [...], è che le *trasmissioni* [...] sono *oscure* in entrambe le direzioni. In alcuni casi, cioè, i maggiori narratori del loro tempo ne hanno intuito le coordinate fondamentali *prima* che gli scienziati le fissassero coi loro strumenti: interpretando, *mediante i propri*, il clima culturale che di lì a poco quelle ricerche avrebbero orientato, o reso comprensibili dalla *doxa*»¹²⁶³. Ecco dunque Albert Einstein dialogare con Robert Musil (si ricordi di come, in due diversi luoghi de *L'uomo senza qualità*, l'autore impieghi la metafora del «treno del tempo», la stessa cioè che Albert Einstein utilizzò per chiarire la sua teoria della relatività: «Io sto al finestrino di un vagone ferroviario che viaggia a velocità uniforme, e lascio cadere una pietra sulla banchina, senza imprimerle alcuna spinta...»)¹²⁶⁴; e Werner Heisenberg e Erwin Schrödinger intrattenere rapporti significativi con Carlo Emilio Gadda (che nella sua

a invitare non già a essere come essa è, bensì a vedere il mondo così come si incarna nella storia [...]. Giacché una narrazione modella non soltanto un mondo, ma anche le menti che tentano di dargli i suoi significati» (pp. 20, 28-9 e 31).

¹²⁵⁹ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logicus-philosophicus*, trad. it. A.G. Conte, Einaudi, Torino 1992, § 5.6, p. 63.

¹²⁶⁰ R.I. LEVY, *Tahitians. Mind and Experience in the Society Islands*, University of Chicago Press, Chicago 1973, p. 324.

¹²⁶¹ Rinvio alle considerazioni di J. HILLMAN, *Healing Fiction*, Spring, Putnam 2009, in particolare il paragrafo *Soul History vs. Case History*, pp. 24-31, che ricorda il caso tragico di una paziente che, a causa di un trauma prolungato («psychotic episodes, hospitalizations with abuses, seductions, and violations of rights, shock treatments and 'helpful drugs'»; p. 16), subì un violento «breakdown in the thematic motif: it no longer holds events together and gives them sense, it no longer provides the mode of experiencing» (p. 17), tale da spingerla ad andare «in search of a new story» (*ivi*), che diventasse per lei «her sustaining fiction», al punto che, per Hillman, «the story needed to be doctored, not her [...]». She was indeed a victim, not of her history but of the story in which she had put her history» (*ivi*). La distizione operata in seguito fra «inner» e «outer», dunque (in part. pp. 25-7), serve necessariamente per focalizzare con maggior precisione le soglie, gli spazi di transizione e le dinamiche che questi movimenti implicano. «Above all we cannot claim inner certainties of the soul against the flux of outer facts. What we tell ourselves about our 'true' entities and landmarks of the soul are as subject to dissolution, misapprehension, and shifting boundaries as are any 'outer' events» (p. 26). Per una re-visione del discorso da un punto di vista psicofisiologico si vedano le riflessioni di V. RUGGIERI, *L'identità in psicologia e teatro. Analisi psicofisiologica della struttura dell'io*, Magi, Roma 2012, per il quale «l'io è la stabile autosuggestione di se stesso» e «la verità è il prodotto delle rappresentazioni mentali che in fondo sono tutte immaginazioni etero o auto-evocate» (p. 52, corsivo nel testo).

¹²⁶² S.J. GOULD, *So Near and Yet So Far*, in «The New York Review of Books», XLI, 17 (20 ottobre 1994), p. 26.

¹²⁶³ A. CORTELLESA, *L'impero invisibile*, in *Enciclopedia delle arti contemporanee*, a cura di A. BONITO OLIVA, vol. III, *Il tempo inclinato*, Electa, Mondadori, Milano 2015, pp. 306-37, a p. 316.

¹²⁶⁴ Rispettivamente R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, a cura di A. Vigliani, Mondadori, Milano 2013, pp. 28-9 e 456 e A. EINSTEIN, *La teoria della relatività ristretta*, in ID., *Relatività. Esposizione divulgativa e scritti classici su Spazio Geometria Fisica*, a cura di B. Cermignani, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 45-89, qui a p. 50; si veda, per il rapporto fra i due, A. CORTELLESA, *L'impero invisibile* cit., pp. 316-24.

Meditazione milanese dichiarava perentoriamente «conoscere significa deformare»¹²⁶⁵ e Samuel Beckett (che nel saggio *Proust* edito nel 1931 similmente sosteneva che «the observer infects the observed with his own mobility»)¹²⁶⁶. E sarebbe ugualmente interessante studiare come il cinema sta ripensando le implicazioni di questi temi, dall'*Uomo con la macchina da presa* Dziga Vertov a *Shutter Island* di Martin Scorsese, dal Kubrick di *Fear and Desire* al Fincher di *Fight Club*.

L'operazione tentata da Beckett è stata quella di raccontare la progressiva riduzione della prospettiva all'interno della sede percettiva e, al contempo, di impegnarsi con le conseguenze di questo azzardo. È possibile che sia stato ancora Kafka il mediatore di una simile visione (che però, evidentemente, risente anzitutto della grande lezione joyciana). In una pagina degli *Otto quaderni in ottavo* si trova infatti una considerazione fulminante che parrebbe la base delle sperimentazioni dell'autore irlandese¹²⁶⁷:

È possibile pensare una cosa sconsolata? O meglio, una cosa così sconsolata che non abbia nemmeno un alito di conforto? Una scappatoia sarebbe considerare un conforto il conoscere per se stesso. Si potrebbe pensare, ad esempio: tu ti devi sopprimere, e si potrebbe mantenersi moralmente in piedi senza falsificare la realtà di tale scoperta, sostenuti dalla coscienza di essersene resi conto. Il che significa veramente tirarsi su dalla palude afferrandosi ai propri capelli. Ma ciò che è ridicolo nel mondo fisico, è possibile in quello spirituale. In esso non vige la legge di gravità (gli angeli non volano, non hanno abolito alcuna gravità, siamo soltanto noi, osservatori di questo mondo terreno, a non saperci esprimere meglio), cosa che per noi, certo è inimmaginabile, o lo è solo su un gradino più elevato. *Quanto misera è la conoscenza che ho di me stesso, paragonata – poniamo – a quello che ho della mia stanza.* (Sera.) Perché? *Non esiste un'osservazione del mondo interiore, come ne esiste una del mondo esterno. La psicologia descrittiva è in complesso un antropomorfismo, un modo di intaccare i limiti. Il mondo interiore si può solo vivere, non descrivere. – La psicologia è la descrizione del rispecchiarsi del mondo terreno sulla superficie celeste, o meglio: la descrizione di un rispecchiamento, come ce lo immaginiamo noi, creature impregnate di terra, perché in realtà non c'è alcun rispecchiamento, siamo solo noi che vediamo terra ovunque ci volgiamo.*¹²⁶⁸

Il «mondo interiore si può solo vivere, non descrivere»: come faranno, a partire dall'*Innommable*, le entità decorporeizzate in preda allo *stream of perceptions* che si ritrovano in quella «solitudine troppo rumorosa»¹²⁶⁹ dove risuona ininterrotta una voce che non comprendono se appartenga loro o meno. «Cette voix [...] sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger. Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne, mais qui ne peut être que la mienne, puisqu'il n'y a que moi, ou s'il est d'autres que moi, à qui cette voix pourrait appartenir, ils ne viennent pas jusqu'à moi, je n'en dirai pas davantage, je ne serai pas plus clair»¹²⁷⁰. Nella convergenza fra lo spazio sferico dell'interiorità e il mondo esterno Beckett salda la visione di una nuova dimensione dell'umano, che si caratterizza come risposta definitiva alla domanda che risuona dopo ogni guerra,

¹²⁶⁵ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, a cura di G. C. Roscioni, Torino, Einaudi, 1974, p. 99, I stesura, cap. VII, *I sensi*, r. 265; ora in ID., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti (nell'edizione delle «Opere di Carlo Emilio Gadda» diretta da D. Isella), V, Garzanti, Milano 1993, p. 668; si veda per questo G. FRASCA, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Edizioni d'if, Napoli 2011.

¹²⁶⁶ S. BECKETT, *Proust* in ID., *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit* cit., p. 17.

¹²⁶⁷ Ma si potrebbero fare i nomi di Agostino, Baudelaire, Pirandello, Valéry e altri.

¹²⁶⁸ F. KAFKA, *Gli otto quaderni in ottavo* [1916-1918], trad. it. I.A. Chiusano in ID., *Lettera al padre. Gli otto quaderni in ottavo*, trad. it. A. Rho e I.A. Chiusano, Mondadori, Milano 2009, pp. 55-153, pp. 72-3 (corsivi miei). Il brano, proveniente dal *Terzo quaderno*, è curiosamente seguito da un frammento su Cervantes («La disgrazia di Don Chisciotte non è la sua fantasia, è Sancio Pancia»; p. 73) a cui poche pagine dopo, nel manoscritto originale, fa eco lo straordinario apologo *La verità su Sancio Panza*.

¹²⁶⁹ Per impiegare il meraviglioso titolo di B. HRABAL, *Una solitudine troppo rumorosa* [1976], trad. it. S. Corduas, Einaudi, Torino 2014.

¹²⁷⁰ S. BECKETT, *L'Innommable*, cit., p. 34 (corsivo mio); ma «di quale altra voce non sua potrebbe parlare *L'Innommable*, se non di quella del lettore che a sua volta ripete parole non sue?» (G. FRASCA, *Lo spopolatoio*, cit., p. 273).

quando vengo tracciati confini sempre più escludenti, e che lui stesso si è rivolto al termine dell'ecatombe posta al centro del secolo breve che ha squassato l'Europa: «Où maintenant?». La scoperta di una patria individuale ma comune e inalienabile, perché radicata nella più profonda e quintessenziale intimità, consegna all'uomo uno spazio di affermazione incontestabile.

La radicalità di Beckett sta nell'essersi posto questioni fondative quali l'ontologia dell'opera d'arte, lo statuto cognitivo del suo pubblico, il rapporto con una tradizione da non recepire passivamente e il ripensamento complessivo degli strumenti di comunicazione; ma si trova anche nel non aver mai sciolto la riflessione delle sue sperimentazioni con la condizione esistenziale della sottomissione. La sua opera è politica per definizione, perché dalla fine della Seconda guerra mondiale, come poche altre nel XX secolo, ha parlato ininterrottamente della condizione degli sconfitti. A partire dal 1945, infatti, il tema dell'oppressione è la sottotraccia esplicita di quasi tutti i suoi lavori; e non sarà un caso se nelle sue opere l'assoggettamento nasce a partire dall'individuazione di un territorio che si dimostra in questo caso letteralmente in linea con la sua antica etimologia. «Che cos'è dunque il territorio?». Risponde Franco Farinelli:

Informano concordemente i glossari e i lessici della media e infima latinità, dal Du Cange al Forcellini [...], che il termine vale come il complesso dei campi che ogni città contiene all'interno dei propri confini, cioè che dipendono da essa. Dove le interpretazioni divergono è a proposito dell'origine del vocabolo. Per Varrone esso deriva dall'atto di tritare (*terere*) le zolle con l'aratro e il bue, dunque avrebbe la stessa radice di «terra», rispetto alla quale si configura come componente di senso locativo che denota frequenza [...]. Nelle *Etimologie* di Isidoro da Siviglia, uno dei testi medievali più diffusi e studiati, territorio deriva invece da *tauritorium*, ambito calcato e percorso dai bovini appunto durante l'aratura. Ma nel *Corpus Juris* di Giustiniano, e precisamente nel *Digesto*, sotto la rubrica «De significatione verborum», il territorio è invece l'estensione che ricade sotto la giurisdizione del magistrato, è definito dall'atto di dire giustizia, di esercitare il potere: il termine insomma non ha nulla in comune con la terra, ma discende dalla stessa base di «terrore» (*terrere*) [*Digest.*, 50, 16, 239]. Il territorio è perciò l'ambito individuato dall'esercizio della pratica del potere, cioè dalla produzione della paura, sicché è nozione che non ha nulla di naturale ma è invece politica [...].¹²⁷¹

D'altra parte in *Godot* i due vagabondi protagonisti del dramma non erano sin da subito identificati da Pozzo, l'emblema dell'oppressore che trascina il suo servitore Lucky con una corda al collo¹²⁷², come degli «étrangers» (sebbene appartenenti alla «même espèce») che si trovano impropriamente sulla sua terra («ici? sur mes terres?», chiedeva infastidito, salvo poi riconoscere che «la route est à tout le monde [...]». C'est une honte, mais c'est ainsi)¹²⁷³? Il tentativo di definizione di un *dove* accomuna infine tanto l'ultima opera teatrale di Beckett, *Quoi où* (composta fra il febbraio e il marzo del 1983 e tradotta in quello stesso anno come *What Where*), quanto il suo definitivo testo-testamento, *Comment dire* (scritto il 29 ottobre 1988 e reso in inglese, *What is the word*, nell'estate del 1989, l'anno della morte di Beckett). In quest'ultimo testo¹²⁷⁴ una voce giunta oramai al totale sbiancamento fa in tempo a cercare di dire, in un estremo rilancio, «qual è la parola», cercandola appunto in un luogo che, come sempre, è al di là, lontano:

folie –
folie que de –
que de –
comment dire –

folly –
folly for to –
for to –
what is the word –

¹²⁷¹ F. FARINELLI, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009, p. 14.

¹²⁷² Il rapporto servo-padrone nell'evidente accezione hegeliana di interdipendenza esemplificato in *Godot* dalle figure di Pozzo e Lucky verrà replicato in una prospettiva amplificata in *Fin de partie* con Hamm e Clov; non si dimentichino le torture di *Comment c'est* e *Pochade radiophonique*, né tantomeno *Catastrophe*, scritto da Beckett nel 1982 ed esplicitamente dedicato a Vaclav Havel (imprigionato nel 197 dal governo cecoslovacco).

¹²⁷³ S. BECKETT, *En attendant Godot* cit., pp. 27-9.

¹²⁷⁴ Sulla questione dibattuta sul genere di questo testo è ricordata nella nota in ID., *Le poesie* cit., pp. 295-6.

folie que de ce –
 depuis –
 folie depuis ce –
 donné –
 folie donné ce que de –
 vu –
 folie vu ce –
 ce –
 comment dire –
 ceci –
 ce ceci –
 ceci-ci –
 tout ce ceci-ci –
 folie donné tout ce –
 vu –
 folie vu tout ce ceci-ci que de –
 que de –
 comment dire –
 voir –
 entrevoir –
 croire entrevoir –
 vouloir croire entrevoir –
 folie que de vouloir croire entrevoir quoi –
quoi –
comment dire –
et où –
que de vouloir croire entrevoir quoi où –
où –
comment dire –
là –
là-bas –
loin –
loin là là-bas –
à peine –
loin là là-bas à peine quoi –
 quoi –
 comment dire –
 vu tout ceci –
 tout ce ceci-ci –
 folie que de voir quoi –
 entrevoir –
 croire entrevoir –
 vouloir croire entrevoir –
 loin là là-bas à peine quoi –
 folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi –
 quoi –
 comment dire –

 comment dire

folly from this –
 all this –
 folly from all this –
 given –
 folly for given all this –
 seeing –
 folly seeing all this –
 this –
 what is the word –
 this this –
 this this here –
 all this this here –
 folly given all this
 seeing –
 folly seeing all this here –
 for to –
 what is the word –
 see –
 glimpse –
 seem to glimpse –
 need to seem to glimpse –
 folly for to need to seem to glimpse –
what –
what is the word –
and where –
folly for to need to seem to glimpse what where –
where –
what is the word –
there –
over there –
over there –
afar –
afar away over there –
afaint –
afaint afar away over there what –
 what –
 what is the word –
 seeing all this –
 all this this –
 all this this here –
 folly for to see what –
 glimpse –
 seem to glimpse –
 need to seem to glimpse –
 afaint afar away over there what –
 folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over
 there what –

 what –
 what is the word –

 what is the word¹²⁷⁵

¹²⁷⁵ *Ibidem*, pp. 260-262 (testo francese) e 261-263 (testo inglese), corsivi miei.

L'ultima opera teatrale di Beckett, *Quoi où*, mette in scena il tentativo disperato di estorcere la notizia di un *dove* in una temporalità assillante fatta di interruzioni, ripetizioni e riprese, ma caratterizzata da uno scorrere che prospetta finalmente lo scadere del tempo.

BAM	Alors?	BAM	Well?
BIM	Rien.	BIM	Nothing.
BAM	In'a pas dit où?	BAM	He didn't say where?
V	C'est mieux.	V	Good.
BIM	Où?	BIM	Where?
V	Ah!	V	Ah!
BAM	Où.	BAM	Where.
BIM	Non.	BIM	No.
BAM	Tu l'as bien travaillé?	BAM	You gave him the works?
BIM	Oui.	BIM	Yes.
BAM	Et il n'a pas dit où?	BAM	And he didn't say where?
BIM	Non.	BIM	No.
BAM	Il a pleuré?	BAM	He wept?
BIM	Oui.	BIM	Yes.
BAM	Crié?	BAM	Screamed?
BIM	Oui.	BIM	Yes.
BAM	Imploré grâce?	BAM	Begged for mercy?
BIM	Oui.	BIM	Yes.
BAM	Mais il n'a pas dit où?	BAM	But didn't say where
BIM	Non.	BIM	No.
BAM	Alors pourquoi arrêter?	BAM	Then why stop?
BIM	Il ne réagit plus.	BIM	He passed out.
BAM	Et tu ne l'as pas ranimé?	BAM	And you didn't revive him?
BIM	J'ai essayé.	BIM	I tried.
BAM	Et alors?	BAM	Well?
BIM	Je n'ai pas pu.	BIM	I couldn't. ¹²⁷⁶

Che sia stato il tempo, peraltro, l'epicentro della riflessione artistica di Beckett, lo dimostrano anzitutto i titoli di molte delle sue opere teatrali (*En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Krapp's Last Tape*, *Happy Days*, fino ai tardi *That time*, *Ohio impromptu*, *Quoi où*); o, meglio, il tempo che resta da finire, declinato nell'apparente forma di una circolarità ossessiva che in realtà si spezza mostrando la sua natura spiraliforme, di una spirale a lungo raggio in cui, approssimandosi al polo, la curva si avvolge sempre più vorticosamente fino all'esito estremo, adombrato dal finale dell'ultimo dramma, di una possibile fine. Ma è nella traduzione inglese di quest'opera, *What Where*, come nel caso di *Comment dire/What is the word*, che si trova il gesto estremo e terminale che spegne il congengo (solo fino alla successiva replica) e placa quel medium che in-tratteneva da anni, opponendo all'intraducibile *on* di tante accensioni dei dispositivi beckettiani lo speculare monosillabo di ogni disattivazione che spopola la scena.

Time passes.
That's all.
Make sense who may.
I switch off.¹²⁷⁷

¹²⁷⁶ ID., *Quoi où*, in *Catastrophe et autre dramatiques* [1986], Minuit, Paris 2006, pp. 83-97, pp. 93-4 e ID., *What where*, in ID., *The Complete Dramatic Works* cit., pp. 467-76, pp. 474-5.

¹²⁷⁷ *Ibidem*, p. 476.

BIBLIOGRAFIA

- C. ACKERLEY, *The Uncertainty of Self: Samuel Beckett and the Location of the Voice*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 14, 2004, pp. 39-51
- C.J. ACKERLEY, *Demented Particulars: The Annotated Murphy*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010
- C.J. ACKERLEY AND S.E. GONTARSKI, *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, Grove Press, New York 2004
- T. W. ADORNO, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. C. Mainoldi, M. Bertolini Peruzzi, E. Zolla, E. Filippini, G. Manzoni, A. Burger Cori, Einaudi, Torino 1972
- T. W. ADORNO – M. HORKHEIMER, *Industria culturale*, Einaudi, Torino 1966
- T. W. ADORNO, *Note per la letteratura*, 2 voll., trad. it. E. De Angelis e G. Manzoni, Einaudi, Torino 1979
- T. W. ADORNO, *Dialettica negativa* [1966], introduzione e cura di S. Petrucciani, trad. it. P. Lauro, Einaudi, Torino 2004
- T. W. ADORNO, *Parole chiave. Modelli critici*, trad. it. M. Agrati, Sugar, Milano 1974
- T. W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, trad. it. E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975
- T. W. ADORNO, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, trad. it. E. Franchetti, Feltrinelli, Milano 1979
- T. W. ADORNO, *Notes sur Beckett*, traduit par C. David et présenté par R. Tiedemann, Nous, Caen 2008
- T. W. ADORNO – P. CELAN, *Solo, con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968*, a cura di J. Seng, trad. it. R. Di Vanni, Archinto, Milano 2011
- T.W. ADORNO, *Essere ottimisti è da criminali. Una conversazione televisiva su Beckett*, a cura di G. Frasca, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2012
- G. AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* [1995], Einaudi, Torino 2005
- G. AGAMBEN, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura* [1996] postafazione di A. Cortellessa, Laterza, Roma-Bari 2010
- G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998
- G. AGAMBEN, *Profanazioni*, nottetempo, Roma 2005
- G. AGAMBEN, *Nudità*, nottetempo, Roma 2009
- AGOSTINO, *Confessiones*, a cura di M. Bettini, trad. it. C. Carena, Einaudi, Torino 2000
- E.J. AITON, *Leibniz* [1985], a cura di M. Mugnai, trad. it. G. Pacini Mugnai, Il Saggiatore, Milano 1991
- P. ALBANI E B. BUONARROTI (a cura di), *Aga magère difúra- Dizionario delle lingue immaginarie*, Zanichelli, Bologna 1994
- G. ALFANO, *Gli effetti della guerra. Su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Sossella, Roma 2000
- G. ALFANO E A. CORTELLESA (a cura di), *Tegole dal cielo*, volume I, L'«effetto Beckett» nella cultura italiana e volume II, *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, Edup, Roma 2006
- G. ALFANO, *Lo scriba indigente. Gianni Celati attraverso Samuel Beckett*, in *Tegole dal cielo*, vol. I, L'«effetto Beckett» nella cultura italiana cit., pp. 117-32
- G. ALFANO, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Franco Cesati, Firenze 2014

- A. ANEDDA, *Una musica diversa*, in *Ritmologia*, a cura di F. BUFFONI, *Ritmologia. Il rimo del linguaggio: poesia e traduzione*, Atti del convegno dell'Università degli studi di Cassino, Dipartimento di linguistica e letterature comparate, 22-24 marzo 2001, a cura di F. BUFFONI, Marcos y Marcos, Milano 2002, pp. 325-31
- M. ANISSIMOV, *Primo Levi o la tragedia di un ottimista*, trad. it. A. Giardina e A. Zucchetti, Baldini e Castoldi, Milano 1999
- R. ANTONELLI, *Filologia romanza e letteratura comparata, fra spazio e tempo*, in «Eudossia», 2 (2004)
- A. APPADURAI, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione* [1996], trad. it. P. Vereni, Raffaello Cortina, Milano 2012
- G. AQUILECCHIA, *Da Bruno a Marino: Postilla all'Adone*, X, 45, in «Studi secenteschi», 20 (1980), pp. 89-95
- R. ARNHEIM, *La radio e l'arte dell'ascolto* [1979], trad. it. K. Rölin, Editori riuniti, Roma 1987
- E. ASENSIO, *El erasmismo y las corrientes espirituales afines*, SEMYR, Salamanca 2000
- I. ASIMOV, *Nota dell'Autore a Cultura microbiotica* [1951], in ID., *Antologia personale 2* [1969], trad. it. H. Brins, Mondadori, Milano 1971, pp. 4-5
- A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamento della memoria culturale*, trad. it. S. Paparelli, Il Mulino, Bologna 2002
- A. ATIK, *Com'era. Un ricordo di Samuel Beckett* [2001], trad. it. di G. Baglieri, con nove ritratti di Samuel Beckett di A. Arikha, Archinto, Milano 2007
- M. AUGÉ, *Rovine e macerie* [2003], trad. it. A. Serafini, Bollati Boringhieri, Torino 2004
- M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. D. Rolland, Elèuthera, Trento 2010
- M. BACIGALUPO, *The Forméd Trace: The Later Poetry of Ezra Pound*, Columbia University Press, New York 1980
- M. BACIGALUPO, *L'ultimo Pound*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1981
- A. BADIOU, *Beckett. L'inestinguibile desiderio* [1995], trad. S. Crapiz, il Melangolo, Genova 2008
- D. BAIR, *Samuel Beckett. A Biography*, Simon & Schuster, New York 1990
- A. BALDACCI, *Fra tragico e assurdo: Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Cassino 2006
- I. BALDELLI, *La letteratura dell'Italia mediana dalle Origini al XIII secolo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, *Storia e geografia*, volume I, *L'età medievale*, Einaudi, Torino 1987, pp. 27-63
- É. BALIBAR, *Cittadinanza*, trad. it. F. Grillenzoni, Bollati Boringhieri, Torino 2012
- M. BARBANERA E A. CAPODIFERRO (a cura di), *La forza delle rovine*, Electa, Milano 2015
- F. BARONE, *Introduzione*, in G.W. LEIBNIZ, *Scritti di logica* cit., pp. XI-LXXXIV
- R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola* [1971], seguito da *Lezione* [1978], trad. it. L. Lonzi, introduzione di G. Marrone, Einaudi, Torino 2001
- M. BATAILLON, *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1991
- G. BATESON, *Verso un'ecologia della mente*, nuova edizione ampliata, trad. it. G. Longo e G. Tratteur, Adelphi, Milano 2011
- J. BAUDRILLARD, *La sparizione dell'arte*, trad. it. E. Grazioli, Politi, Milano 1988
- Z. BAUMAN, *Modernità e Olocausto* [1989], trad. it. M. Baldini, il Mulino, Bologna 2010
- M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di M.P. e P. Dragone, Einaudi, Torino 2001
- A. BAZIN, *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica* [1958-62], trad. it. parz. a cura di A. Aprà, Garzanti, Milano 1986
- K. BAZZANA, *Wondrous Strange. The Life and Art of Glenn Gould*, Oxford University Press, New York 2004

- E. BECKETT, *Foreword*, in *Samuel Beckett and Music*, edited by M. BRYDEN, Clarendon Press, Oxford 1998, pp. V-VI
- J. BEDIER, *La tradition manuscrite du Lai de l'Ombre. Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes* [1928], Champion, Paris 1970
- H.K. BEECHER, *A definition of irreversible coma: report of the Harvard Medical School Comm to examine the definition of brain death*, in «Journal of the American Medical Association», 205 (1968), pp. 85-88
- M. BELPOLITI, *Terribile mitezza di Bartleby, lo scrivano che sa dire di «no»*, in *Gianni Celati*, a cura di M. BELPOLITI E M. SIRONI, Riga, 28, Marcos y Marcos, Milano 2008, pp. 201-3
- W. BENJAMIN, *Opere*, a cura di G. Agamben, vol. XI, Einaudi, Torino 1986
- W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, trad. it. R. Solmi, A. Moscati e al., Einaudi, Torino 2000
- W. BENJAMIN, *Opere complete. Scritti 1923-1927*, vol. II, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, edizione italiana a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001
- W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 2006
- S. BENSON, *Beckett, Feldman, Joe and Bob: Speaking of Music in Words and Music*, in *Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field*, edited by S.M. LODATO AND D.F. URROWS, Rodopi, Amsterdam 2005, pp. 165-180
- E. BENTLEY, *Thinking about the Playwright: Comments from Four Decades* [1952], Northwestern University Press, Evanston 1987
- É. BENVENISTE, *Problemi di linguistica generale* [1966], il Saggiatore, Milano 1971
- A. BENVENUTI (a cura di), *K.Z. Disegni degli internati nei campi di concentramento nazifascisti*, prefazione di P. Levi, BeccoGiallo, Roma 2015
- E. BERNARDI, *Una messinscena del pensiero*, in F. DÜRRENMATT, *I dinosauri e la legge* cit., pp. IX-XXII
- A. BERNOLD, *L'amitié de Beckett. 1979-1989* [1992], Hermann, Paris 2006
- P. BERTINETTI, *Fino all'ultimo respiro*, in S. BECKETT, *Racconti e prose brevi*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2010, pp. V-XXVII
- M. BLANCHOT, *Lautréamont e Sade* [1963], trad. it. M. Bianchi e R. Spinella, introduzione di T. Perlini, Dedalo, Bari 1974
- M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris 1959
- M. BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris 1969
- J. BLACKMAN, *Beckett's Theatre "After Auschwitz"*, in *Samuel Beckett. History, Memory, Archive*, edited by S. KENNEDY – K. WEISS, Palgrave Macmillan, New York 2009, pp. 71-87
- E. BLOCK, *Geographica*, a cura di L. Boella, Marietti, Genova 1992
- E. BLOCH, *Eredità del nostro tempo* [1935], a cura di L. Boella, Il Saggiatore, Milano 1992
- H. BLOOM, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo* [1998], trad. it. R. Zuppet, Rizzoli, Milano 2013
- H. BLUMENBERG, *Paradigmi per una metaforologia* [1969], trad. it. M.V. Serra Hansberg, Cortina, Milano 2009
- H. BLUMENBERG, *Pensosità* [1980], trad. it. L. Ritter Santini, Elitropia, Reggio Emilia 1981
- H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo* [1981], trad. it. B. Argenton, il Mulino, Bologna 2009
- H. BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza* [1985], trad. it. B. Argenton, Il Mulino, Bologna 1991
- H. BLUMENBERG, *Storia dello spirito della tecnica*, a cura di A. Schmitz e B. Stiegler, trad. it. R. Scolari e B. Simona, Mimesis, Milano 2014
- R. BODEI, *Il libro come metafora del mondo*, in H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo* cit., pp. IX-XXV
- J. BOLLACK, *«Eden» dopo Szondi*, in P. SZONDI, *L'ora che non ha più sorelle* cit., pp. 179-206

- C. BOLOGNA, *Flatus vocis. Antropologia e metafisica della voce*, prefazione di P. Zumthor, Il Mulino, Bologna 2000
- C. BOLOGNA, *La mano en la meilla*, in «CRITICÓN», 87-88-89 (2003), pp. 79-96
- C. BOLOGNA, *PetrArca petroso*, in *L'Io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei Rerum Vulgarium Fragmenta*, numero monografico a cura di G. DESIDERI, A. LANDOLFI, S. MARINETTI di «Critica del testo», premessa di R. Antonelli, VI, 2003, 1, pp. 367-420
- C. BOLOGNA, *Per una filologia degli scarti, dei dislivelli, delle fratture*, in *Testi e tradizioni. Le prospettive delle filologie*, Atti del seminario, Alghero, 7 giugno 2003 ("Centro di studi filologici sardi – Studi", 1), a cura di P. MANICCHEDDA, CUEC, Cagliari 2004, pp. 49-79
- C. BOLOGNA, *Un'ipotesi sulla ricezione del De vulgari eloquentia: il codice Berlinese*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca*, a cura di F. BRUGNOLO E Z.L. VERLATO, Il Poligrafo, Padova 2006, pp. 205-56
- C. BOLOGNA, *La contrainte e la poetica medievale*, in *Raymond Queneau. La scrittura e i suoi multipli*, a cura di C. DE CAROLIS – D. GAMBELLI, Bulzoni, Roma 2009, pp. 45-68
- C. BOLOGNA, *Il "clic" del "connaissance". Spitzer, Longhi, Contini e la critica delle affinità*, in *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, Atti del XXXVI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 10-13 luglio 2008), a cura di I. PACCAGNELLA E E. GREGORI, Esedra, Padova 2010, pp. 85-103
- C. BOLOGNA, *Introduzione a L. ARIOSTO, Orlando furioso*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Treccani, Roma 2011, pp. XV–LXXX
- C. BOLOGNA E L. FABIANI, *Il «Dante» di Ezra Pound: breve storia di un libro sognato*, in E. POUND, *Dante*, a cura di C. Bologna e L. Fabiani, Marsilio, Venezia 2015, pp. VII-XLIII
- Y. BONNEFOY, *Alberto Giacometti. Biographie d'une œuvre* [1991], Flammarion, Paris 2012
- D. BORSO, *Nota introduttiva a P. CELAN, Oscurato* [2006], a cura di D. Borso, con un saggio di G. Orelli, Einaudi, Torino 2010, pp. V-XV
- J. BOSWELL AND C. HIBBERT (edited by), *The Life of Samuel Johnson*, Penguin Classics, New York 1986
- D. BRADBY, *Beckett's Production of Waitin for Godot (Warten auf Godot)*, in *A Companion to Samuel Beckett*, edited by S.E. GONTARSKI, Wiley-Blackwell, London 2010, pp. 329-45
- A. BRANDALISE, *Categorie e figure. Metafore e scrittura nel pensiero politico*, Unipress, Padova 2003
- E. BRATER, *Dada, Surrealism, and the Genesis of "Not I"*, in «Modern Drama», XVIII (Spring 1975), pp. 49-59
- F. BREVINI, *Eterni lavori e lingue materne*, in *Poeti della malinconia*, a cura di B. FRABOTTA, Donzelli, Roma 2001, pp. 199-209
- M. BRODA, *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan et autres essais*, Nouvelle édition augmentée, Editions du Cerf, Paris 2002
- F. BRUGNOLO, *Letteratura italiana "fuori d'Italia". Fra eteroglossia, plurilinguismo e autotraduzione: alcuni casi esemplari del Novecento*, in *L'Italia fuori d'Italia. Tradizione e presenza della lingua e della cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno di Roma 7-10 ottobre 2002, Salerno, Roma 2003, pp. 223-84
- J. BRUNER, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*, trad. it. M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari 2002
- M. BRYDEN, *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*, Barnes & Noble Books, Lanham 1993
- M. BRYDEN, *Introduction*, in *Samuel Beckett and Music*, edited by EAD., Clarendon Press, Oxford 1998, pp. 1-5
- M. BRYDEN, J. GARFORTH AND P. MILLS (edited by), *Beckett at Reading. Catalogue of the Beckett Manuscript Collection at the University of Reading*, Whiteknights Press and the Beckett International Foundation, Reading 1998
- P. BUCARELLI, *Jean Fautrier, pittura e materia*, prefazione di G. Ungaretti, Il Saggiatore, Milano 1960

- G. BURGIO, *Sporcarsi le mani con l'intercultura: diasfore, nazionalismo e violenza*, in *Oltre la nazione. Conflitti postcoloniali e pratiche interculturali. Il caso della diaspora tamil*, a cura di ID., Ediesse, Roma 2014, pp. 11-24
- R. BUSH, *Late Cantos LXXII-CXVII*, in *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, edited by I.B. NADEL, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 109-38
- J. BUTT, *'A mind unconscious that is calculating?'. Bach and the rationalist philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza*, in *The Cambridge Companion to Bach*, edited by J.BUTT, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 60-71
- M. CACCIARI, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano 1980
- A. CALAPRICE AND T. LIPSCOMBE, *Albert Einstein: a biography*, Greenwood Publishing Group, Westport 2005
- G. CALLIGARIS, *Un medico e la guerra*, Istituto editoriale scientifico, Milano 1922
- I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano 1995
- F. CAMERA, *Paul Celan. Poesia e religione*, Il melangolo, Genova 2003
- C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 2012
- E. CANETTI, *Potere e sopravvivenza. Saggi [1972]*, a cura di F. Jesi, Adelphi, Milano 2004
- F. CARBOGNIN – G. MOTT, *Intervista a Andrea Zanzotto*, in «Poetiche», fasc. 3 (2004), pp. 443-57
- F. CARBOGNIN, *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna 2008
- A. CASADEI, *Romanzi di Finisterre. Narrazioni della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000
- D. CASELLI, *The "Florentine Edition in the Ignoble Salani Collection": a Textual Comparision*, in «Journal of Beckett Studies», 9, 2 (Spring 2000), pp. 1-20
- D. CASELLI, *Beckett's Dantes. Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester University Press, Manchester 2005
- D. CASELLI, *The promise of Dante in the Beckett manuscripts*, in *Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui. Notes diverse holo. Catalogues of Beckett's reading notes and other manuscripts at Trinity College Dublin, with supporting essays*, 16 (2006), edited by M. ENGELBERTS AND E. FROST, with J. MAXWELL, Rodopi, Amsterdam-New York 2006, pp. 237-57
- F. CASSANO, *Approssimazione. Esercizi di esperienza dell'altro*, Il Mulino, Bologna 1989
- E. CASSIRER, *Cartesio e Leibniz [1902]*, trad. it. G.A. De Toni, Laterza, Roma-Bari 1986
- A. CECCHERELLI, G.E. IMPOSTI, M. PERROTTO (a cura di), *Autotradizione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna 2013
- A. CECCHERELLI, L. MARINELLI, M. PIACENTINI, *Szyborska. Un alfabeto del mondo*, Donzelli, Roma 2016
- P. CELAN, *Poesie*, a cura di M. Kahn e M. Bagnasco, Mondadori, Milano 1976
- P. CELAN, *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998
- P. CELAN – G. CELAN-LASTRANGE, *Correspondance*, 2 voll., editée par B. Badiou avec le concours d'Eric Celan, Seuil, Paris 2001
- P. CELAN, *Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969*, traduzione e cura di M. Ranchetti e J. Leskien, Einaudi, Torino 2001
- P. CELAN, *Microliti*, a cura di D. Borso, Zandonai, Milano 2005
- P. CELAN, *La verità della poesia. «Il meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 2008
- P. CELAN, *La sabbia delle urne*, a cura di D. Borso, Einaudi, Torino 2016
- B. CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Seuil, Paris 1989
- M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes 1605-2005, dirigida por F. Rico, 2 voll., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 2004

- R. CESERANI, *Storicizzare*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di M. Lavagetto, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 79-102
- A. CHASTEL, *Il gesto nell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2002
- M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* [1990], trad. it. B. Buzzolan, Lindau, Torino 1997
- C. CIERI VIA, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di M. Bertozzi, Panini, Ferrara 2002, pp. 114-40
- C. CIERI VIA, *Introduzione a Aby Warburg*, Laterza, Roma-Bari 2011
- B. CLÉMENT, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, préface de M. Deguy, Seuil, Paris 1994
- B. CLÉMENT, F. NOUDELMANN, *Samuel Beckett*, Ministère des Affaires étrangères, Paris 2006
- B. CLÉMENT, *La voix verticale*, Belin, Paris 2012
- J.M. COETZEE, *Spiagge straniere* [2001], a cura di P. Splendore, Einaudi, Torino 2006
- R. COHN, *Watt in the Light Of The Castle*, in «Comparative Literature», XIII, 2 (Spring 1962), pp. 154-66
- R. COHN, *A Beckett Canon*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2001
- C. COLAIACOMO, *Camera obscura: studio di due canti leopardiani*, Liguori, Napoli 1992
- M. COMETA, *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Coglitore e F. Mazzara, Meltemi, Roma 2004
- A. COMPAGNON, *Un été avec Montaigne, Équateurs*, Sainte-Marguerite-sur-Mer 2013
- G. CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino 1989, pp. 107-22
- G. CONTINI, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino 2001
- B. CORÀ, *Claudio Parmiggiani: l'artista seduto davanti alle rive segrete dell'eternità*, in *Parmiggiani cit.*, pp. 95-129
- A. CORTELLESA (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, prefazione di M. Isnenghi, Bruno Mondadori, Milano 1998
- A. CORTELLESA, *Per una parola liminare. Alcune direzioni di operatività nell'ultimo quarto di secolo*, in *Verso l'inizio. Percorsi della Ricerca poetica oltre il Novecento*, a cura di A. CORTELLESA, F. ERMINI, G. FERRI, premessa di E. Sanguineti, Anterem, Verona 2000, pp. 239-85
- A. CORTELLESA, *Amelia Rosselli. La figlia della guerra*, in «Poesia», maggio 2006, XIX, 205, pp. 44-6
- A. CORTELLESA, *"E fango è il mondo". Beckett e Leopardi*, in *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, a cura di G. Alfano e A. Cortellesa, Edup, Roma 2006, pp. 111-20
- A. CORTELLESA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006
- A. CORTELLESA, *Una vita esposta*, in *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, a cura di ID., Le Lettere, Firenze 2007, pp. V-XII
- A. CORTELLESA, *L'ombra, l'opera*, in C. PARMIGGIANI, *Una fede in niente ma totale cit.*, pp. 397-415
- A. CORTELLESA, *L'impero invisibile*, in *Enciclopedia delle arti contemporanee*, a cura di A. BONITO OLIVA, vol. III, *Il tempo inclinato*, Electa, Mondadori, Milano 2015, pp. 306-37
- M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978
- M. CORTI, *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Einaudi, Torino 1983
- R. COULTER, *Introduction to Exhibition: part 2*, in F. CROKE, *Samuel Beckett: A Passion for Paintings*, National Gallery of Ireland, Dublin 2006, pp. 22-33
- J. COTT, *Conversations with Glenn Gould* [1984], University of Chicago Press, Chicago 2005
- L. COUTURAT, *La logique de Leibniz. D'après des documents inédits* [1901], Georg Olms, Hildesheim 1969
- V. CRESCENZI, *Linguaggio scientifico e terminologia giuridica nei glossatori bolognesi: "interpretari", "interpretatio"*, in *Vocabulaire des écoles et des méthodes d'enseignement au moyen âge*, Actes du colloque, Rome 21-22 octobre 1989, édités par O. WEIJERS, Brepols, Turnhout 1992, pp. 111-29
- F. CROKE, *Introduction to the exhibition: part I*, in *Samuel Beckett. A Passion for Paintings*, edited by F. Croke, National Gallery of Ireland, Dublin 2006, pp. 10-21
- A. CRONIN, *Samuel Beckett. The Last Modernist*, Flamingo, London 1996

- B. CUMINGS, *Guerra e televisione. Il ruolo dell'informazione televisiva nelle nuove strategie di guerra* [1992]. trad. it. P. Cairolì e F. Pece Venturi, Baskerville, Bologna 1993
- E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 2006
- S. DAL BIANCO, *La religio di Zanzotto fra scienza e poesia*, in *Atti di Incontro Testo. Ciclo di incontri su e con scrittori italiani del Novecento e contemporanei. Siena, ottobre – novembre 2011*, a cura del comitato internazionale di Incontrotesto, Pacini, Pisa 2011, pp. 29-38
- S. DALÍ, *Obra Completa*, vol. 2, *Textos Autobiograficos*, edicio i proleg de M. Aguer, Destino, Fundación Gala-Salvador Dalí, Barcellona 2003
- M. DAVIS, *Città morte. Storie di inferno metropolitano* [2002], trad. it. G. Carlotti, Feltrinelli, Milano 2004
- M. DAVIS, *Il calcolatore universale. Da Leibniz a Turing* [2000], trad. it. G. Rigamonti, Adelphi, Milano 2012
- R.J. DAVIS, M.J. FRIEDMAN, J.R. BRYER, P.C. HOY, *Samuel Beckett: œuvres et critique franco-anglaise*, Calépins de bibliographie, Minard, Paris 1972
- R. DAWKINS, *L'orologiaio cieco* [1986], trad. it. L. Sosio, Mondadori, Milano 2003
- G. DELANTY, *L'identità europea come costruzione sociale*, in *Identità culturale europea. Idee, sentimenti, relazioni*, a cura di L. PASSERINI, La Nuova Italia, Firenze 1998
- G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], trad. it. A. Serra, Quodlibet, Macerata 1996
- G. DELEUZE, *Bartleby o la formula* [1989], trad. it. S. Verdicchio, in ID. E G. AGAMBEN, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Roma 2012, pp. 11-44
- G. DELEUZE – F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980] a cura di M. Carboni, trad. it. G. Passerone, Castelvecchi, Roma 2014
- G. DELEUZE, *L'esausto* [1992], a cura di G. Bompiani, Cronopio, Napoli 2005
- G. DELEUZE, *Critica e clinica* [1993], trad. it. A. Panaro, Cortina, Milano 1996
- G. DELEUZE, *L'intruso* [2000], a cura di V. Piazza, Cronopio, Napoli 2008
- N. DELMES UND S. ZANDER (herausgegeben von) *Foma Jaremtschuk*, mit einem Beitrag von C. Lorch, Salon, Köln 2008
- G. DE LUNA, *La passione e la ragione. Il mestiere dello storico contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano 2004
- G. DE LUNA, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006
- S. DE MARCH, *L'eloquenza della fisicità*, in A. ROSSELLI, *È vostra la lingua che ho perso cit.*, pp. 361-6
- C. DEMARIA E S. NERGAARD (a cura di) *Studi culturali. Temi e prospettive a confronto*, McGraw-Hill, Milano 2008
- D.C. DENNET, *Brainstorms. Saggi filosofici sulla mente e la psicologia*, trad. ti. L. Colasanti, Adelphi, Milano 1991
- D.C. DENNET, *L'evoluzione della libertà* [2003], trad. it. M. Pagani, Cortina, Milano 2004
- D. D'EREDITÀ, C. MIGLIO E F. ZIMARRI (a cura di), *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*, Sapienza Università Editrice, Roma 2015
- D. DE ROUGEMONT, *L'amore e l'Occidente. Eros morte abbandono nella letteratura europea* [1939], trad. it. L. Santucci introduzione A. Guiducci, Rizzoli, Milano 1993
- L. DETTI, *In una notte protettiva* [1993], in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso cit.*, pp. 150-3
- J. DIAMOND, *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni* [1997], trad. it. L. Civalleri, introduzione di L. e F. Cavalli Sforza, Einaudi, Torino 2014
- E. DICKINSON, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di M. Bulgheroni, Mondadori, Milano 1997
- G. DIMENT, *Goncharov's Oblomov: A Critical Companion*, Northwestern University Press, Evanston 1998

- F. DÜRRENMATT, *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, trad. it. B. Baumbusch e G. Ciabatti, Einaudi, Torino 1982
- F. DÜRRENMATT, *I dinosauri e la legge. Una drammaturgia della politica*, a cura di E. Bernardi, Einaudi, Torino 1995
- U. ECO, *Dell'impossibilità di costruire la carta dell'Impero 1 a 1*, in *Hic sunt leones: Geografia fantastica e viaggi straordinari*, a cura di O. CALABRESE, R. GIOVANDOLI, I. PEZZINI, Electa, Venezia 1983, pp. 84-7
- A. EINSTEIN, *Relatività. Esposizione divulgativa e scritti classici su Spazio Geometria Fisica*, a cura di B. Cermignani, Bollati Boringhieri, Torino 2011
- R. ELLMANN, *James Joyce*, New and Revised Edition, Oxford University Press, Oxford 1983
- H.M. ENZENSBERGER, *Questioni di dettaglio*, trad. it. G. Piana, Feltrinelli, Milano 1965
- L. ESPOSITO, *Scene sonore. I radiodrammi di Samuel Beckett*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2005
- R. ESPOSITO, *Bios. Biopolitica e filosofia*, Einaudi, Torino 2004
- M. ESSLIN, *Il teatro dell'assurdo* [1961], Edizioni Abete, Roma 1980
- M.W. ESTRIN, *Introduzione a O. WELLES, It's All True. Interviste sull'arte del cinema* [2002], trad. it. S. Murri, a cura di M.W. Estrin, minimum fax, Roma 2010, pp. 3-32
- A. FACCIOLE, *Il cinema italiano e la Grande Guerra: rovine, eroi, fantasmi*, in ID. E A. SCANDOLA (a cura di), *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, Persiani, Bologna 2014 pp. 14-31
- F. FARINELLI, *La crisi della ragione cartografica*, Einaudi, Torino 2009
- L. FEBVRE, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais* [1942], A. Michel, Paris 1968
- M. FELDMAN, *Beckett's Books. A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*, Continuum, London-New York 2008
- J. FELSTINER, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew* [1995], Yale University Press, New Haven-London 2001
- J. FELSTINER, *Paul Celan Meets Samuel Beckett*, in «The American Poetry Review», XXXIII, 4 (July-August 2004), p. 38
- J.-P. FERRINI, *Dante et Beckett*, préface de Jacqueline Risset, Hermann, Paris 2003
- J.-P. FERRINI, *Dante, Pétrarque, Leopardi, Beckett. Une divine perspective*, in *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, édité par S. HOPPERMANS, 17 (2006), pp. 53-66
- R.P. FEYNMAN, *Il piacere di scoprire*, a cura di J. Robbins, trad. it. G. Giberti, Adelphi, Milano 2002
- R.P. FEYNMAN, «*Sta scherzando, Mr. Feynman!*». *Vita e avventure di uno scienziato curioso* [1985], conversazioni con R. Leighton a cura di E. Hutchings, trad. it. S. Coyaud, Zanichelli, Bologna 2008
- R.P. FEYNMAN, «*Che t'importa di cosa dice la gente?*». *Altre avventure di uno scienziato curioso raccolte da Ralph Leighton* [1988], trad. it. S. Coyaud, Zanichelli, Bologna 2008
- S. FINZI, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Dedalo, Bari 1989
- M. FOUCAULT, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 3. 1978-1985: estetica dell'esistenza, etica, politica*, a cura di A. Pandolfi, trad. it. S. Loriga, Feltrinelli, Milano 1998
- M. FOUCAULT, *Biopolitica e liberalismo. Detti e scritti su potere ed etica 1975-1984*, a cura di O. Marzocca, Medusa, Milano 2001
- M. FOUCAULT, *Dits et écrits*, 2 voll., Gallimard, Paris 2001
- M. FOUCAULT, *Œuvres*, édition publiée sous la direction de F. Gros, 2 voll., Gallimard, Paris 2015
- L. FRANK, *L'uomo è buono*, trad. it. P. del Zoppo, Del Vecchio, Avellino 2014
- M.S. FRANKEL, *Beckett et Proust: le triomphe de la parole*, in *Cahiers de l'Herne. Samuel Beckett* [1976], dirigé par T. BISHOP ET R. FEDERMAN, Herne/Fayard, Paris 1997, pp. 281-94
- G. FRASCA, *Le voci della radio*, in «Il piccolo Hans», LXVIII (1991), pp. 105-36
- G. FRASCA, *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra mediale*, Costa & Nolan, Genova 1996
- G. FRASCA *Introduzione*, in S. BECKETT, *Watt*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 1998, pp. VII-LIII

- G. FRASCA, *Come usare la macchina di Murphy*, in S. BECKETT, *Murphy* [1938], trad. it. G. Frasca, Einaudi, Torino 2003, pp. 201-29
- G. FRASCA, *Dante in Beckett*, in *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, a cura di G. ALFANO e A. CORTELLESA, Edup, Roma 2006, pp.21-90
- G. FRASCA, *Radioactivity*, in *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, a cura di ID., Pacini, Pisa 2007, pp. 105-58
- G. FRASCA, *Prefazione* a S. BECKETT, *In nessun modo ancora*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2008, pp. XXVIII-XXIX
- G. FRASCA, *Beckett nel paradiso di Cantor*, in *Beckett ultimo atto*, a cura di R. COLOMBO e G. DI GIACOMO, Albo Versorio, Milano 2009, pp. 53-89
- G. FRASCA, *Introduzione*, in S. BECKETT, *Le poesie cit.*, pp. V-LX
- G. FRASCA, *Tout se tient, tout vous tient*, in S. BECKETT, *Malone muore*, trad. it. A. Tagliaferri, prefazione di G. Frasca, Einaudi, Torino 2011
- G. FRASCA, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Edizioni d'if, Napoli 2011
- G. FRASCA, *La ricerca del nulla positivo*, in T. W. ADORNO, *Essere ottimisti è da criminali cit.*, pp. 65-87
- G. FRASCA, *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*, Edizioni d'if, Napoli 2013
- G. FRASCA, *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor*, Edizioni d'if, Napoli 2014
- G. FRASCA, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, seconda edizione, Sossella, Roma 2015
- G. FRASCA, *Il rovescio d'autore. Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*, Edizioni d'If, Napoli 2016
- S. FREUD – A. EINSTEIN, *Perché la guerra?*, trad. it. C.L. Musatti, S. Daniele, S. Candreva, E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2012
- E. FROST e J. MAXWELL (edited by), *Samuel Beckett Today/ Anjourd'hui. Notes diverse holo. Catalogues of Beckett's reading notes and other manuscripts at Trinity College Dublin, with supporting essays*, 16 (2006), edited by M. ENGELBERTS AND E. FROST, with J. MAXWELL, Rodopi, Amsterdam-New York 2006
- C. FUENTES, *L'ingegnoso don Chisciotte. Cervantes, o la critica della lettura* [1976], trad. it. U. Castaldi e D. D'Amiano, Donzelli, Roma 2005
- N. FUSINI, *B & B. Beckett & Bacon*, Garzanti, Milano 1995
- N. FUSINI, *Poco o niente. Il tutto di Beckett*, in *Beckett ultimo atto*, a cura di R. COLOMBO e G. DI GIACOMO, AlboVersorio, Milano 2009, pp. 27-33
- H.G. GADAMER, *Interpretazioni di poeti. 1. W. Goethe, F. Hölderlin, H.v. Kleist, J.S. Bach*, a cura di G. Bonola e M. Bonola, Marietti, Genova 1990
- C.E. GADDA, *Scritti vari e postumi*, 5 voll., a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti ,V, Garzanti, Milano 1993
- F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura*, Bulzoni, Roma 1994
- Y. GAMPEL, *The Interminable Uncanniness*, in *Psychoanalysis at the Political Border*, edited by L. RANGELL AND R. MOSES-HRUSHOVSKI, International Universities Press, Madison 1996, pp. 85-98
- N. GARDINI, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino 2014
- D. GARLAND, *La pena di morte in America. Un'anomalia nell'era dell'abolizionismo*, Il Saggiatore, Milano 2013
- O. Y GASSET, *Scritti politici*, a cura di L. Pallicani e A. Cavicchia Scalamonti, UTET, Torino 1979
- J. ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, III (1917-1925), Taurus, Madrid 2005
- A. GELLHAUS, *Marginalia: Paul Celan as Reader*, in *Variants – The Journal of the European Society for Textual Scholarship*, 2/ 3 Reading Notes, edited by D. VAN HULLE AND W. VAN MIERLO, Rodopi, Amsterdam 2004, pp. 207-19

- S. GENSINI, *Vulgaris opinio babelica*. Sui fondamenti storico teorici della pluralità delle lingue nel pensiero di Leibniz, in *Leibniz, Humboldt and the Origins of Comparativism*, edited by T. DE MAURO AND L. FORMIGARI, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1990 («Studies in the History of Language Sciences», 49), pp. 61-83
- S. GENSINI, *Leibniz e le lingue storico-naturali*, in G.W. LEIBNIZ, *L'armonia delle lingue*, a cura di S. Gensini, prefazione di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari 1995, pp. 3-44
- E. GENTILE, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori, Milano 2008
- D. GIGLIOLI, *Il pedagogo e il libertino. Sul personaggio manipolatore nel romanzo del Settecento francese*, Edizioni Sestante – Bergamo University Press, Bergamo 2002
- S. GILBERT AND R. ELLMANN (edited by), *The Letters of James Joyce*, 3 voll., Virking, New York 1966
- S. GILMAN, *The Death of 'Lazarillo de Tormes'*, in «Publications of the Modern Languages Association of America», LXXXI (1966), pp. 149-66
- C. GINZBURG, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1989
- C. GINZBURG, *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano 2015
- G. GIUDICI, *Per Amelia: l'ora infinita*, prefazione a A. ROSSELLI, *Le poesie*, a cura di E. Tandelio Garzanti, Milano 1997, pp. V-XIII
- E. GIUSTI (a cura di), *La disputa Leibniz-Newton sull'analisi*, Bollati Boringhieri, Torino 2006
- P. GLEASON, *Identifying Identity: A Semantic History*, in «Journal of American History», LXIX, 4 (1983), pp. 910-31
- É. GLISSANT, *Poetica della relazione. Poetica III*, trad. it. E. Restori, Quodlibet, Macerata 2007
- P. GNANI, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, La Giuntina, Firenze 2010
- P. GNANI, *Tra pietre e stelle. Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz*, in D. D'EREDITÀ, C. MIGLIO E F. ZIMARRI, *Paul Celan in Italia* cit., pp. 121-33
- E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 1983
- I. GONČAROV, *Oblomov*, con uno scritto di G. Manganelli, trad. E. Lo Gatto, Einaudi, Torino 2000
- P. GONNELLA, *La tortura in Italia. Parole, luoghi e pratiche della violenza pubblica*, prefazione di E. Resta, DeriveApprodi, Roma 2013
- G. GORGA, *El mundo a través del libro. A propósito de Cervantes, Canetti y Hrabal*, Espuela de Plata, Salamanca 2007
- G. GOULD, *The Glenn Gould Reader*, edited and with an introduction by T. PAGE, Vintage-Random, New York 1984
- G. GOULD, *No, non sono un eccentrico*, interviste e montaggio a cura di B. Monsaingeon, trad. it. C. Boschi, EDT, Torino 2012
- S.J. GOULD, *Il pollice del panda. Riflessioni sulla storia naturale* [1980], trad. it. S. Cabib, Il Saggiatore, Milano 2009
- L. GRAVER AND R. FEDERMAN (edited by), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1979
- C. GRENIER, *Claudio Parmiggiani, una violenza contemplativa*, in *Parmiggiani* cit., pp. 131-49
- D. GRIBBEN, *Beckett's Other Revelation: The Capital of the Ruins*, in «Irish University Review», XXXVIII, 2 (2008), pp. 263-73
- D. GROSSMAN, *Che tu sia per me il coltello* [1998], trad. it. A. Shomroni, Mondadori, Milano 2000
- E. GROSSMAN, *L'esthétique de Beckett*, Sedes, Paris 1998
- R. GRUTMAN, *Beckett e oltre: autotraduzioni orizzontali e verticali*, in A. CECCHERELLI, G.E. IMPOSTI, M. PERROTTO (a cura di), *Autotradizione e riscrittura* cit., pp. 45-61
- G. GUAN-HIN YEOH, *The Persistence of Ethics: Ethical Readings of Samuel Beckett, Primo Levi and J.M. Coetzee*, UMI, Ann Arbor 2004

- P. GUGGENHEIM, *Out of This Century: The informal Memoirs of Peggy Guggenheim*, Dial Press, New York, 1946
- J. HABERMAS, *Il futuro della natura umana. I rischi di una genetica liberale*, a cura di L. Ceppa, Einaudi, Torino 2002
- M. HACHIYA, *Diario di Hiroshima: 6 agosto-30 settembre 1945* [1955], a cura di W. Wells, trad. it. F. Saba Sardi, con uno scritto di E. Canetti, SE, Milano 2005
- K. HAFNER, *Glenn Gould e la ricerca del pianoforte perfetto* [2008], trad. it. A. Fiabane, F. Tassini e P. Schenone, Einaudi, Torino 2009
- R. HARVEY, *Witnessness: Beckett, Dante, Levi, and the Foundation of Responsibility*, Continuum, New York 2010
- C. HEATHCOTE, *When Beckett commissioned Giacometti*, in «Quadrant», LVII, 1/2 (2013), pp. 68-76
- G. HERREN, *Samuel Beckett's Plays in Film and Television*, Palgrave Macmillan, New York 2007
- J. HILLMAN, *Healing Fiction*, Spring, Putnam 2009
- T. HOBBS, *The English Works of Thomas Hobbes*, vol. I, now first collected and edited by W. Molesworth, John Bohn, London 1839
- T. HOBBS, *Leviatano*, a cura di A. Pacchi con la collaborazione di A. Lupoli, Laterza, Roma-Bari 2010
- E.J. HOBSBAWM, *Il secolo breve 1914-1991* [1994], trad. it. B. Lotti, Rizzoli, Milano 2014
- E.J. HOBSBAWM, *La fine dello stato*, trad. it. D. Didero, Rizzoli, Milano 2007
- D. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: un'Eterna Ghirlanda Brillante* [1979], a cura di G. Trautteur, trad. it. B. Veit, G. Longo, G. Trautteur, S. Termini, B. Garofalo, Adelphi, Milano 2008
- S. HUDHOMME, *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Brill, Leiden 2015
- R. HURWITZ, *Towards a Contrapuntal Radio*, in *Glenn Gould: By Himself and His Friends*, edited by J. McGREEVY, Doubleday, Toronto 1983, pp. 253-63
- A. IANNOTTA, *Lo sguardo sottratto. Samuel Beckett e i media*, Liguori, Napoli 2006
- A. INGLESE, *Kafka, Beckett e il principio di inerzia narrativa*, in «il Verri», XLVII, 18 (2002), pp. 109-25
- N. IRTI E E. SEVERINO, *Dialogo su diritto e tecnica*, Laterza, Roma-Bari 2001
- N. IRTI, *Il diritto nell'età della tecnica*, Editoriale Scientifica, Napoli 2007
- N. IRTI, *Introduzione ai lavori in Il Diritto governa la Tecnica? Focus sulla dematerializzazione dei documenti: stato dell'arte e prospettive*, Atti del seminario CNEL (Roma 16 dicembre 2008), a cura di E. BROGI e M. POTENTE, Documenti CNEL n. 12, Roma 2009, pp. 10-4
- L. IRVING – J. HARRIS, *Biobanking*, in *The Oxford Handbook of Bioethics*, edited by B. Steinbock, Oxford University Press, New York 2007, pp. 240-57
- L. JAMOSSI, *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett. Approche poétique de la chose*, Sud Éditions / Presses Universitaires de Bordeaux, Tunis 2007
- L. JANVIER, *Pour Samuel Beckett*, Minuit, Paris 1966
- L. JANVIER, *Beckett*, Seuil, Paris 1969
- J. JOYCE, *Ulysses. The 1922 text*, Edited with an Introduction and Notes by J. Johnson, Oxford University Press, Oxford 2008
- J. JOYCE, *Finnegans Wake*, edited by R.-J. Henkes, E. Bindervoet and F. Fordham, Oxford University Press, Oxford 2012
- C. JULIET, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, Montpellier 1986
- C. JULIET, *Conversation with Samuel Beckett and Bram van Velde*, translated by J. Tucker, Academic Press Leiden, Leiden 1995
- E. JÜNGER, *Foglie e pietre* [1934], trad. it. F. Cuniberto, Adelphi, Milano 1997
- F. KAFKA, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, a cura di A. Lavagetto, Feltrinelli, Milano 1991
- J. KAFKA, *Lettera al padre. Gli otto quaderni in ottavo*, trad. it. A. Rho e I.A. Chiusano, Mondadori, Milano 2009

- J. KAFKA, *Il processo*, trad. it. P. Levi, Einaudi, Torino 2014
- J. KALB, *The mediated Quixote: the radio and television plays, and Film*, in *The Cambridge Companion to Beckett*, edited by J. PILLING, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp.124-44
- F. KAPLAN, *1959. The Year Everything Changed*, John Wiley & Sons, Hoboken 2009
- H. Kelsen, *Il problema della sovranità e la teoria del diritto internazionale. Contributo per una dottrina pura del diritto*, a cura di A. Carrino, Giuffrè, Milano 1989
- S. KENNEDY, 'Humanity in Ruins'. *Beckett and History*, in *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett* cit., pp. 185-99
- H. KENNER, *The Pound Era*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1971
- S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo fra Otto e Novecento* [1983], trad. it. B. Maj, Il Mulino, Bologna 1988
- P. KIEDAISCH (herausgegeben von), *Lirik nach Auschwitz*, Reclam, Stuttgart 1995
- A. KOYRÈ, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione* [1948], trad. it. P. Zambelli, Einaudi, Torino 2000
- J. KNOWLSON AND J. PILLING, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Grove Press, New York 1980
- J. KNOWLSON, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London 1996
- J. KNOWLSON, *Samuel Beckett. Una vita* [1996], trad. it. G. Alfano, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2001
- J. KNOWLSON, *Beckett in the Musée Condé 1934*, in «Journal of Beckett Studies», 11, 1 (2002), pp. 73-83
- J. KNOWLSON, *Samuel Beckett's Happy Days Revisited*, in *Re-reading/La relecture: Essays in honour of Graham Falconer*, edited by R. FALCONER AND A. OLIVER, Cambridge Scholar Publishing, Cambridge 2012, 111-29
- J. AND E. KNOWLSON (edite by), *Beckett Remembering Remembering Beckett. Uncollected Interviews with Samuel Beckett and Memories of Those Who Knew Him*, Bloomsbury, London 2006
- R. KOSELLECK, *Future past: On the Semantics of Historical Time* [1979], translated and with an introduction by K. Tribe, Colombia University Press, New York 2004
- C. KRANCE, *Samuel Beckett's Company/Compagnie and A Piece of Monologue/Solo, A Variorum Edition*, Garland, New York 1993
- J. KRISTEVA, *Stranieri a se stessi* [1988], trad. it. A. Serra, Feltrinelli, Milano 1990
- D. LA CAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014
- E. LA MOTTE, *The Backwash of War. The Human Wreckage of the Battelfield as Witnessed by an American Hospital Nurse*, The Knickerbocker Press, New York-London 1916
- D. LA PENNA, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma 2013
- B. LATOUR, *Sei lettere sull'umanesimo scientifico* [2010], trad. it. R. Ferrara, il Mulino, Bologna 2013
- E. LECALDANO, *Bioetica. Le scelte morali* [1999], Nuova edizione riveduta e aggiornata, Laterza, Roma-Bari 2005
- E.J. LEED, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale* [1979], trad. it. R. Falcioni, il Mulino, Bologna 1985
- J. LE GOFF, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, direzione R. Romano, Einaudi, Torino 1978, V, pp. 38-48
- G.W. LEIBNIZ, *Scritti filosofici*, a cura di D.O. Bianca, UTET, Torino 1968
- G.W. LEIBNIZ, *Scritti di logica*, a cura di F. Barone, 2 voll., Laterza, Roma-Bari 1992
- B. LE JOUEZ, *Beckett avant la lettre*, Grasset & Fasquelle, Paris 2007

- F. LE LIONNAIS, *A proposito della letteratura sperimentale* [1973], in *La letteratura potenziale (Creazioni Riconcrezioni Ri-creazioni)*, a cura di R. CAMPAGNOLI – Y. HERSANT, Clueb, Bologna 1985, p. 238
- G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, 3 voll., ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991
- G. LEOPARDI, *Canti*, a cura di N. Gallo e C. Garboli, Einaudi, Torino 2006
- P. LEVI, *Opere*, a cura di M. Belpoliti, Introduzione di D. Del Giudice, 2 voll., Einaudi, Torino 1997
- P. LEVI, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, a cura di M. Belpoliti, Einaudi, Torino 1997
- R.I. LEVY, *Tabitiens. Mind and Experience in the Society Islands*, University of Chicago Press, Chicago 1973
- C. LÉVY, *Territoires postmodernes. Géogritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, préface de B. Westphal, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2014
- LEONARDO, *Trattato della pittura*, a cura di E. Camesasca, Neri Pozza, Milano 2000
- S. LINDQVIST, *Sei morto! Il secolo delle bombe* [1999], trad. it. C. Giogetti Cima, Ponte alle Grazie, Milano 2001
- R. LOPEZ, *La nascita dell'Europa. Secoli V-XIV*, Einaudi, Torino 1966
- J.M. LOTMAN, *La semiosfera. La simmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985
- A. LOWEN, *Il tradimento del corpo. La coscienza del proprio «io» nel rapporto tra corpo e mente* [1967], trad. it. C. Mingione, Edizioni Mediterranee, Roma 1997
- N. LUHMANN, *Osservazioni sul moderno* [1992], trad. it. F. Pistolato, Armando, Roma 1995
- S. LUZZATTO, *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Einaudi, Torino 1998
- E. MAGRELLI (a cura di), *Con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni, Roma 1977
- B. MAJ, *Der Meridian. Paul Celan e la poetica del creaturale*, in «Studi di estetica», 3 serie 26 (1998), 17, pp. 73-118
- B. MAJ, *Idea del tragico e coscienza storica nelle «fratture» del Moderno*, Quodlibet, Macerata 2003
- B. MAJ, *Il volto e l'allegoria della storia. L'angolo d'inclinazione del creaturale*, Quodlibet, Macerata 2007
- B. MAJ, *Il cerchio e la freccia. Tempo storico e tempo mitico*, in «Discipline filosofiche», XXII, 1, (2012): *Tempo e temporalità storica*, a cura di B. Maj, pp. 197-204
- B. MAJ, «durch... den Büßerschnee...». *L'ultima poesia del ciclo Atemkristall*, in D. D'EREDITÀ, C. MIGLIO E F. ZIMARRI (a cura di), *Paul Celan in Italia cit.*, pp. 275-84
- M. MAKARIUS, *Ruines* [2004], Champs arts, Barcelone 2011
- F. MANTOVANI, *Problematiche biogiuridiche di fine della vita*, in C.M. MAZZONI (a cura di), *Per uno statuto del corpo cit.*, pp. 197-213
- C. MARAZZINI, *L'ordine delle parole. Storia dei vocabolari italiani*, Il Mulino, Bologna 2009
- G. MARIANI, «Curious anesthetics»: *Ellen La Motte and the Wounds of the Great War*, in *Letterature d'America*, XXVI, nn. 113-114 (2007), pp. 67-94
- J. MARÍAS, *Mañana en la batalla piensa en mí* [1994], Dedosillo, Barcellona 2014
- L. MARINELLI, *Fra Oriente europeo e Occidente slavo. Russia e Polonia*, Lithos, Roma 2008
- L. MARINELLI, *Tra canone e molteplicità: letterature e minoranze*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. CANETTIERI E A. PUNZI, 2 voll., Viella, Roma 2014, tomo I, pp. 1041-56
- G.B. MARINO, *L'Adone*, a cura di G. Pozzi, Mondadori, Milano 1988
- F. MARTEL, *Jeux formels dans Watt*, in «Poétique», vol. III n. 10 (1972), pp. 153-75
- P. MATTHIAE, *Distruzioni, saccheggi e rinascite. Gli attacchi al patrimonio artistico dall'antichità all'Isis*, Electa, Milano 2015
- C.M. MAZZONI (a cura di), *Per uno statuto del corpo*, Giuffrè, Milano 2008
- F. MAZZUCHELLI, *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bononia University Press, Bologna 2010

- R. McDONALD, *Tragedy and Irish Literature: Synge, O'Casey, Beckett*, Palgrave, Basingstoke 2002
- D. MC MILLAN – M. FEHSENFELD, *Beckett in the Theatre. The Author as Practical Playwright and Director*, vol. 1: *From "Waiting for Godot" to "Krapp's Last Tape"*, Calder, London 1988
- M. MEGGED, *Dialogo nel vuoto. Beckett e Giacometti* [1985], trad. it. M. Ghezzi, Hestia, Como 1993
- M. MENGONI, *Epifania di un mestiere. La corrispondenza etnografica tra Primo Levi e Claude Lévi-Struss*, in «Italianistica», XLIV, 1 (2015), pp. 111-31
- V. MERCIER, *Beckett/Beckett*, Oxford University Press, Oxford 1977
- R. MERCURI, *Il metodo intertestuale nella lettura della Commedia*, in «Critica del testo», XIV/1 (2011), pp. 111-51
- C. MIGLIO, *Quello che Heidegger non disse mai a Celan. Cronaca di un incontro mancato*, «MicroMega», IV, 1997, pp. 213-23
- C. MIGLIO, *Celan e Valéry. Poesia, traduzione di una distanza*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997
- C. MIGLIO, *Metastoria*, in M. COMETA, *Dizionario degli studi culturali* cit., pp. 272-82
- C. MIGLIO, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005
- C. MIGLIO, *Romania celaniana*, in Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi, edizione 2005, «Letteratura della Romania», vol. VI, pp. 114-28
- C. MIGLIO E I. FANTAPPIÈ (a cura di), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del convegno, Napoli, 22-23 gennaio 2007, a cura di, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Napoli 2008
- C. MIGLIO – I. FANTAPPIÈ, *Introduzione*, in C. MIGLIO E I. FANTAPPIÈ (a cura di), *L'opera e la vita* cit., pp. 9-28
- C. MIGLIO, *L'est di Paul Celan. Uno spazio-altro pieno di tempi*, in C. MIGLIO E I. FANTAPPIÈ (a cura di), *L'opera e la vita* cit., pp. 255-93
- C. MIGLIO, *L'insostenibile sicurezza della neutralità*, in «LiMes, rivista italiana di geopolitica», quaderno speciale *L'Importanza di essere Svizzera*, (dicembre/2011), pp. 95-120
- C. MIGLIO, *Il lirico e l'oscuro. Gottfried Benne e Paul Celan sulla scena letterario-editoriale italiana*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: Campi, polisistemi, transfer. Deutsche und italienische Literatur 1945-1970: Felder, Polysysteme, Transfer*, a cura di I. FANTAPPIÈ E M. SISTO, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2013, pp. 237-54
- C. MIGLIO, Microliti, Oscurato, Poesie sparse: *la svolta di Dario Borso*, in D. D'EREDITÀ, C. MIGLIO, F. ZIMARRI (a cura di), *Paul Celan in Italia* cit., pp. 353-9
- C. MIGLIO, «A Nord del futuro», *con sotto braccio il «libro di Tarussa». Una mappa per Paul Celan*, in D. D'EREDITÀ, C. MIGLIO E F. ZIMARRI (a cura di), *Paul Celan in Italia* cit., pp. 57-65
- C. MIŁOSZ, *Prefazione* a A. WAT, *Il mio secolo* cit., pp. 11-33
- M. MOCAN, *Un cuore così illuminato. Etica e armonia del canto nella poesia dei trovatori (Bernart de Ventadorn, Marcabru, Raimbaut d'Aurenga)*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. CANETTIERI E A. PUNZI, 2 voll., Viella, Roma 2014, II, pp. 1155-1175
- B. MONSANGEON, *Premessa*, in G. GOULD, *No, non sono un eccentrico*, interviste e montaggio a cura di B. Monsaingeon, trad. it. C. Boschi, EDT, Torino 2012, pp. 1-5
- M. DE MONTAIGNE, *Apologie de Raymond Sebond*, in ID., *Saggi*, con testo francese a fronte, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Bompiani, Milano 2012
- C. MONTINI, *La bataille du soliloque. Genèse de la poésie bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, Brill, Leiden 2007
- C. MONTINI, *Tradurre un testo autotradotto: Mercier et/and/e Camier*, in A. CECCHERELLI, G.E. IMPOSTI, M. PEROTTO (a cura di), *Autotradizione e riscrittura* cit., pp. 141-51

- G.L. MOSSE, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità* [1982], trad. it. A. Zorzi, Laterza, Roma-Bari 1996
- R. MUNSON, *Organ Transplantation*, in *The Oxford Handbook of Bioethics*, edited by B. STEINBOCK, Oxford University Press, New York 2007, pp. 211-39
- R. MUSIL, *L'Europa inerme: ovvero viaggio di palo in frasca* [1922], trad. it. F. Valagussa, con riflessioni di V. Vitiello, F. Valagussa e A. Brandalise, Moretti&Vitali, Bergamo 2015
- R. MUSIL, *L'uomo tedesco come sintomo* [1923], trad. it. F. Valagussa, Pendragon, Bologna 2014
- R. MUSIL, *Pagine postume pubblicate in vita* [1936], a cura di A. Rho, Einaudi, Torino 1981
- R. MUSIL, *Saggi e lettere*, a cura e con un'introduzione di B. Cetti Marinoni, trad. it. di A. Casalegno, B. Cetti Marinoni, L. Mannarini, R. Malagoli, M. Olivetti, 2 voll., Einaudi, Torino 1995
- R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, edizione italiana a cura di A. Frisé, introduzione di B. Cetti Marinoni, traduzione di A. Rho, G. Benedetti e L. Castoldi, 2 voll., Einaudi, Torino 1996
- V. NABOKOV, *Lectures on Literature*, edited by F. Bowers, introduction by J. Updike, A Harvest/HBJ book, San Diego – New York – London 1982
- R. NAMAIZANO, *Il ritorno*, a cura di A. Fo, Einaudi, Torino 1992
- M. NADEAU, *Samuel Beckett ou: En avant, vers nulle part!*, in «Combat», 12 aprile 1951, p. 4
- M. NADEAU, *Samuel Beckett, l'humour et le néant*, in «Mercure de France», CCCXII (agosto 1951), pp. 423-5
- M. NADEAU, *Samuel Beckett ou le droit au silence*, in «Les Temps Modernes», VII (gennaio 1952), pp. 1273-82
- M. NADEAU, *La 'Dernière' Tentative de Samuel Beckett*, in «Les Lettres Nouvelles», I, 7 (settembre 1953), 860-4
- M. NADEAU, *Review of Comment c'est (1961)*, translated by L. Mykyta and M. Schumacher, in *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, edited by L. GRAVER AND R. FEDERMAN, Routledge & Kegan Paul, London 1979, pp. 224-9
- J.-L. NANCY, *Corpus* [1992], a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 1995
- J.-L. NANCY, *L'intruso* [1999], a cura di V. Piazza, Cronopio, Napoli 2000
- J.L. NANCY, *L'Altro Ritratto*, in *L'altro ritratto*, a cura di ID., Electa, Milano 2013, pp. 13-50
- F. NIETZSCHE, *Frammenti Postumi 1885-1887*, trad. it. e cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1975
- M. NIXON, *'Text-void': silent words in Paul Celan and Samuel Beckett*, in *Beckett's literary legacies*, edited by M. FELDMAN – M. NIXON, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2007, pp. 152-68
- M. NIXON, *"Writing Myself into the Ground": Textual Existence and Death in Beckett*, in *Beckett and Death*, edited by S. BARFIELD, M. FELDMAN AND P. TEW, Continuum, London 2009
- M. NIXON, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, Bloomsbury, New York 2011
- P. NORA, *Les Lieux de mémoire*, 3 voll., Gallimard, Paris 1984-1986-1992
- E. O'BRIEN, *The Beckett Century*, Black Cat Press, Dublin 1986
- K. ŌE, *Note su Hiroshima* [1965], trad. it. G. Coci, Alet, Padova 2008
- H.-U. OLBRICH, *L'indicizzazione di Babele. Conversazione con Julius Assange*, trad. it. M. Bisanti, in «alfabeta2», 16, febbraio 2012
- W. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* [1982], il Mulino, Bologna 1986
- C. OSSOLA, *Erasmus nel notturno d'Europa*, Vita e Pensiero, Milano 2015
- P. OSTWALD, *Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius*, Norton, New York 1997
- D.D. PAIGE (edited by), *Selected Letters of Ezra Pound*, New Directions, New York 1971
- R. PALAZZI, *Kantor. La materia e l'anima*, Titivillus, Corazzano 2010

- Parmiggiani*, 23 gennaio-30 marzo 2003, Galleria d'Arte Moderna, a cura di P. WEIERMAIR, Silvana Editoriale, Milano 2003
- G. PALLI BARONI, *La "casa buia" di Amelia Rosselli: peso di realtà e "fantastiche imprese" della poesia*, in «Trasparenze», 17-19, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, numero monografico su Amelia Rosselli, a cura di E. TANDELLO E G. DEVOTO, pp. 343-52
- B. PAPÀSOGLI, *Dimore dell'assenza e dell'attesa*, Bulzoni, Roma 1988
- C. PARMIGGIANI, *Una fede in niente ma totale*, a cura di A. Cortellessa, prefazione di J.-L. Nancy, Le Lettere, Firenze 2010
- J. PARROT, *Change All the Names: A Samuel Beckett Onomasticon*, Kakapo Press, Szeged 2004
- P.P. PASOLINI, *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, a cura di G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1996
- P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999
- M.M. PASQUINO, *Il confine della cittadinanza europea*, in *Percorsi di genere. Letteratura filosofia studi postcoloniali*, a cura di S. PLASTINA, Mimesis, Milano 2012, pp. 61-77
- D. PATTIE, *Beckett and Obsessional Ireland*, in *A Companion to Samuel Beckett*, edited by S.E. GONTARSKI, Wiley-Blackwell, Oxford 2010, pp. 182-95
- M. PEPPIAT, *Alberto Giacometti in Postwar Paris*, Yale University Press in association with The Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, Norwich, New Heaven-London 2001
- S. PESATORI, *L'Illocazione. Lo spazio della poesia in Emily Dickinson e Amelia Rosselli*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari* cit., pp. 267-71
- F. PETRARCA, *Canzoniere*, introduzione di U. Foscolo, note di G. Leopardi, a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 1992
- F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 1996
- F. PETRARCA, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, 2 voll., a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005
- A. PETRUCCI, *Le scritture esposte. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Einaudi, Torino 1995
- J. PILLING, *From a (W)horoscope to Murphy*, in *The Ideal Core of the Onion. Reading Beckett Archives*, edited by ID. AND M. BRYDEN, Beckett International Foundation, Bristol 1992, pp. 1-20
- J. PILLING, *Beckett Before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge 1997
- J. PILLING (edited by), *Beckett's Dream Notebook*, Beckett Estate Foundation, Reading 1999
- J. PILLING, *A Samuel Beckett Chronology*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006
- A. PINOTTI, *Soltanto l'essenziale. Beckett e Giacometti*, in *Tra le lingue tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, a cura di M. CAVECCHI – C. PATEY, Cisalpino, Milano 2007, pp. 263-80
- E. PIRAZZOLI, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Bologna 2010
- A. PLACANICA, *La storia dell'inquietudine. Metafore del destino dall'Odissea alla guerra del Golfo*, Donzelli, Roma 1993
- PLUTARCO, *Vite parallele*, trad. it. C. Carena, Mondadori, Milano 1974
- A. PORTELLI, *The Battle of Valle Giulia: Oral History and the Art of Dialogue*, University of Wisconsin Press, Madison 1997
- E. POUND, *I Cantos*, a cura di M. de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1985
- E. POUND, *The Spirit of Romance*, Forgotten Books, London 2013
- E. POUND, *Dante*, a cura di C. Bologna e L. Fabiani, Marsilio, Venezia 2015
- M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, saggio introduttivo di F. Orlando, Rizzoli, Milano 2008

- P. PRESTON, *La guerra civile spagnola 1936-1939* [1986], trad. it. C. Lazzari, Mondadori, Milano 1999
- A. PRETE, *Trattato della lontananza*, Bollati Boringhieri, Torino 2008
- A. PRETE, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*, Bollati Boringhieri, Torino 2016
- R. QUENEAU, *Œuvres complètes*, 2 voll., a cura di C. Debon, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1989
- R. QUENEAU, *Journaux 1914-1965*, édité par A.I. Queneau, Gallimard, Paris 1996
- J.-M. RABATÉ, *Unbreakable B's. From Beckett and Badiou to the Bitter End of Affirmative Ethics*, in *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, edited by G. RIERA, State University of New York Press, Albany 2005, pp. 87-108
- J.-M. RABATÉ, *Joyce's Negative Esthetics*, in *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*, edited by C. JAURRETCHE, in *European Joyce Studies*, 16, Rodopi, Amsterdam – New York 2005, pp. 181-96
- J.-M. RABATÉ, *Philosophizing with Beckett: Adorno and Badiou*, in *A Companion to Samuel Beckett*, edited by S.E. GONTARSKI, Wiley-Blackwell, London 2010, pp. 97-117
- J.-M. RABATÉ, *Paris, Roussillon, Ussy*, in *Samuel Beckett in Context*, edited by A. UHLMANN, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 53-62
- J.-M. Rabaté, *Think, Pig!': Beckett's Animal Philosophies*, in *Beckett and Animals*, edited by M. BRYDEN, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 109-25
- E. REMONDINO, *La televisione va alla guerra*, Sperling e Kupfer, Milano 2002
- F. REMOTTI, *Contro l'identità* [1996], Laterza, Roma-Bari 2012
- E. RESTA, *Le stelle e le masserizie. Paradigmi dell'osservatore*, Laterza, Roma-Bari 1997
- E. RESTA, *Contrattempi*, in *È il futuro già dato*, a cura di V. VITTORIA, Alfredo Guida Editore, Napoli 2000, pp. 89-108
- E. RESTA, *Demos, ethos. Sull'identità dell'Europa*, in *Una costituzione senza Stato. Ricerca della Fondazione Lelio e Lisli Basso - Issoco*, a cura di G. BONACCHI, il Mulino, Bologna 2001, pp. 167-91
- E. RESTA, *La certezza e la speranza. Saggio su diritto e violenza*, Laterza, Roma-Bari 2007
- E. RESTA, *Diritto vivente*, Laterza, Roma-Bari 2008
- E. RESTA, *Poter fare*, in *Il Diritto governa la Tecnica? Focus sulla dematerializzazione dei documenti: stato dell'arte e prospettive*, Atti del seminario CNEL (Roma 16 dicembre 2008), a cura di E. BROGI E M. POTENTE, Documenti CNEL n. 12, Roma 2009, pp. 25-37
- E. RESTA, *Biodiritto*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, Treccani, Roma 2009, pp. 43-53
- E. RESTA, *L'identità nel corpo*, in *Trattato di biodiritto*, diretto da S. RODOTÀ – P. ZATTI, *Il governo del corpo*, a cura di S. Canestrari, G. Ferrando, C.M. Mazzoni, S. Rodotà, P. Zatti, tomo I, Giuffrè, Roma 2011, pp. 3-27
- A. RIEGL, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* [1903], a cura di S. Scarrocchia, trad. it. R. Trost, Abscondita, Milano 2011
- R. RIEMEN, *La cultura come invito*, prologo a G. STEINER, *Una certa idea di Europa* cit., pp. 13-24
- S. RODOTÀ, *Trasformazioni del corpo*, in C.M. MAZZONI (a cura di), *Per uno statuto del corpo* cit., pp. 43-67
- S. RODOTÀ, *La vita e le regole. Tra diritto e non diritto*, edizione ampliata, Feltrinelli, Milano 2009
- S. RODOTÀ, *Il diritto di avere diritti*, Laterza, Roma-Bari 2013
- S. RODOTÀ, *Tra solidarietà e dignità: tornare ai principî*, in *Il diritto alla lingua. Tre lectiones magistrales e una non-lectio alumnaris. Premio Napoli 2013*, Edizioni d'If, Napoli 2015, pp. 103-30
- R. RORTY, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*, trad. it. G. Boringhieri, Laterza, Roma-Bari 1989
- S. ROSIGNOLI, *Dreaming through the Confessions: On the Intertextuality of the Augustinian Excerpts in Samuel Beckett's 'Dream' Notebook*, in *Journal of Beckett Studies*, 25, 1 (2016), pp. 39-55

- A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*, Conversazioni e interviste 1964-1995, a cura di M. Venturini e S. De March, Le Lettere, Firenze 2010
- A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, saggio introduttivo di E. Tandello, Mondadori, Milano 2012
- P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, il Mulino, Bologna 1983
- S. ROSSI, *Corpo (Atto di disposizione sul)*, in *Digesto delle discipline privatistiche, sezione civile*, Appendice di aggiornamento, VII, Utet, Torino 2012, pp. 216-51
- V. RUGGIERI, *L'identità in psicologia e teatro. Analisi psicofisiologica della struttura dell'Io*, Magi, Roma 2012
- C. RUIZ, *Salvador Dalí y la ciencia, más allá de una simple curiosidad*, in «Pasaje a la Ciencia», 13 (2010), pp. 4-13
- F. SABATINI, «It can't be all in one language»: Poetry and «Verbivocovisual» Language in Joyce and Pound, in «RiLUnE», VIII (2008), pp. 97-114
- G. SACERDOTI, *Nuovo cielo, nuova terra. La rivoluzione copernicana di Antonio e Cleopatra di Shakespeare*, Storia e Letteratura, Roma 2008
- G. SACERDOTI, *Sacrificio e sovranità: teologia e politica nell'Europa di Shakespeare e Bruno*, Quodlibet, Macerata 2014
- D.A.F. DE SADE, *Œuvres*, 3 voll., édition établie par M. Delon, Gallimard, Paris 1990
- E.W. SAID, *The Music Itself: Glenn Gould's Contrapuntal Vision*, in *Glenn Gould: By Himself and His Friends*, edited by J. MCGREEVY, Doubleday, Toronto 1983, pp. 45-54
- C. SANDRIN, *Celan e Kafka. Un'escatologia occidentale*, in *Stella errante*, a cura di G. MASSINO E G. SCHIAVONI, Il mulino, Bologna 2000, pp. 237-56
- P. SARDIN-DAMESTOY, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'«empêchement»*, Artois Presses Université, Arras 2002
- E. SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York-Oxford 1987
- C. SCHAEFER, *Lens, Laboratory, Landscape: Observing Modern Spain*, State University of New York Press, Albany 2014
- I. SCHMUELI, *Di' che Gerusalemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, a cura di J. Leskien e M. Ranchetti, Quodlibet, Macerata 2002
- M. SCHNEIDER, *Glenn Gould. Piano solo. Aria e trenta variazioni* [1989], trad. it. S. Toffetti, Einaudi, Torino 1991
- W.G. SEBALD, *Gli emigrati* [1992], trad. it. A. Vigliani, Adelphi, Milano 2007
- W.G. SEBALD, *Austerlitz* [2001], trad. it. A. Vigliani, Adelphi, Milano 2013
- W.G. SEBALD, *Storia naturale della distruzione* [2001], trad. it. A. Vigliani, Adelphi, Milano 2004
- J. SENG, «L'autentico messaggio in bottiglia». *Sul rapporto tra Theodor W. Adorno e Paul Celan*, in T. W. ADORNO – P. CELAN, *Solo, con me stesso e le mie poesie cit.*, pp. 5-40
- L. SERIANNI, *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Il Mulino, Bologna 1989
- M. SERRES, *Hermes. Literature, Science, Philosophy*, edited by J.V. Harari and D.F. Bell, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1982
- S. SETTIS, *Bill Viola: i conti con l'arte*, in *Bill Viola. Visioni interiori*, a cura di K. PEROV, catalogo della mostra tenuta a Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 ottobre 2008-6 gennaio 2009, Giunti, Firenze 2008, pp. 14-35
- L. SHAINBERG, *Samuel Beckett*, a cura di C. Di Giacomo, minimum fax, Roma 1996

- S. SICARI, *Pound after Pisa: 1945-1972*, in *Ezra Pound in Context*, edited by I.B. NADEL, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 457-67
- G. SIMMEL, *La rovina* [1911], trad. it. G. Carchia, in «Rivista di estetica», XXI, 8 (1981), pp. 121-7
- F.N. SMITH, *Dating the Whoroscope Notebook*, in «Journal of Beckett Studies», n.s. 3.1 (1993), pp. 65-70
- G. SOAVI, *Il mio Giacometti*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1966
- S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri* [2003], trad. it. P. Dilonardo, Mondadori, Milano 2006
- A. SPEER, *Memorie del Terzo Reich* [1969], trad. it. E. e Q. Maffi, Mondadori, Milano 1997
- L. SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, saggi raccolti a cura e con presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Bari 1954
- L. SPITZER, *Études de style*, Gallimard, Paris 1970
- L. SPITZER, *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di A. Schiaffini, Laterza, Roma-Bari 1975
- G.C. SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, in *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: a Reader*, edited by P. WILLIAMS AND L. CHRISMAN, Columbia University Press, New York 1994, pp. 66-111
- G. STEINER, *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio* [1967], trad. it. R. Bianchi, Garzanti, Milano 2006
- G. STEINER, *Grammatiche della creazione* [2001], trad. it. F. Restine, Garzanti, Milano 2003
- G. STEINER, *Una certa idea di Europa* [2006], trad. it. O. Ponte di Pino, Garzanti, Milano 2010
- V. STOLCKE, *Le nuove frontiere e le nuove retoriche culturali dell'esclusione in Europa*, in *I confini della globalizzazione*, a cura di S. MEZZADRA, A. PETRILLO, Manifestolibri, Roma 2000, pp. 157-82
- I. SVEVO, *Romanzi*, a cura di M. Lavagetto, Einaudi-Gallimard, Torino-Paris 1993
- P. SZONDI, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, a cura di J. Bollack, Gallio, Ferrara 1990
- W. SZYMBORSKA, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2009
- E. TANDELLO, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Donzelli, Roma 2007
- A. TARPINO, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino 2008
- E. TATASCIORRE, *Leggendo Scholem. Il simbolico cabalistico al vaglio della storia nella poesia di Celan*, in C. MIGLIO – I. FANTAPPIÈ (a cura di), *L'opera e la vita cit.*, pp. 177-94
- A.-M. THIESSE, *La creazione delle identità nazionali in Europa* [1999], trad. it. A. Pasquali, il Mulino, Bologna 2001
- F. THOMAS, *Orson Welles' Trademark: Overlapping Film Dialogue*, in *Film Dialogue*, edited by J. JEACKLE, Columbia University Press, New York 2013, pp. 126-39
- I. THOMPSON, *Primo Levi*, Hutchinson, London 2002
- R. TIEDEMANN, *Contre le mensonge de la question du sens*, in T.W. ADORNO, *Notes sur Beckett cit.*, pp. 7-14
- E. TRAVERSO, *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, il Mulino, Bologna 2004
- D. TRUMBO, *Johnny got his gun* [1939], Bantam, New York 1976
- J.N. TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, a cura di G. Giudici e L. Kortikova, Il Saggiatore, Milano 1968
- D. VAN HULLE, *"Nichtsnichtsundnichts": Beckett's and Joyce's Transtextual Undoings*, in *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*, edited by C. JAURRETCHÉ, in *European Joyce Studies*, 16, Rodopi, Amsterdam – New York 2005, pp. 49-61
- D. VAN HULLE, *Manuscript Genetics, Joyce's Know-How, Beckett's Nohow*, University Press of Florida, Gainesville 2009
- D. VAN HULLE, *Adorno's Notes on Endgame*, «Journal of Beckett Studies», XIX, 2 (2010), pp. 196-217
- D. VAN HULLE AND M. NIXON, *Samuel Beckett's Library*, Cambridge University Press, Cambridge 2013

- D. VAN HULLE AND S. WELLER, *The Making of Samuel Beckett's L'Innommable/The Unnamable*, Bloomsbury, London 2014
- D. VAN HULLE (edited by), *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge 2015
- C. VASOLI, *L'enciclopedismo del Seicento*, Bibliopolis, Napoli 1978
- G. VATTIMO E P.A. ROVATTI (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 2010
- M. VENTURINI, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Aracne, Roma 2008
- P. VIOLI, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014
- P. VIRILIO, *Città panico. L'altrove comincia qui*, trad. it. L. Odello, Cortina, Milano 2004
- K. VONNEGUT, *Novels & Stories 1963-1973*, edited by S. Offit, The Library of America, New York 2011
- A. WARBURG, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di M. Warnke, con la collaborazione di C. Brink, ed. it. a cura di M. Ghelardi, Nino Aragno, Torino 2002
- A. WARBURG, *Opere*, cura di M. Ghelardi, vol. I: *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)* Nino Aragno, Torino 2004
- A. WAT, *Il mio secolo. Memorie e discorsi con Czesław Miłosz* [1977], a cura di L. Marinelli, Sellerio, Palermo 2013
- A. WAT, *Lume oscuro*, a cura di L. Marinelli, trad. it. M. Cutrera, F. Groggia, L. Marinelli, Lithos, Roma 2006
- P. WATZLAWICK, *Istruzioni per rendersi infelici* [1983], trad. it. F. Fusaro, Feltrinelli, Milano 2008
- D. WEAGEL, *Words and Music. Camus, Beckett, Cage, Gould*, Peter Lang, New York 2010
- G.L. WEINBERG, *A World of Arms. Global History of World War II*, Cambridge University Press, Cambridge 1994
- S. WELLER, *The Aesthetics of Desire: Beckett, Racine, Sade*, in *Beckett and Ethics*, edited by R. SMITH, Continuum, New York 2008, pp. 102-17
- S. WELLER, *Post-World War Two Paris*, in *Samuel Beckett in Context*, edited by A. UHLMANN, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 160-72
- O. WELLES, *It's All True. Interviste sull'arte del cinema* [2002], trad. it. S. Murri, a cura di M.W. Estrin, minimum fax, Roma 2010
- B. WIEDEMANN UND F. WURM (herausgegeben von), *Paul Celan / Franz Wurm. Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995
- L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logicus-philosophicus*, trad. it. A.G. Conte, Einaudi, Torino 1992
- C. WOODWARD, *Tra le rovine. Un viaggio attraverso la storia, l'arte e la letteratura* [2001], trad. it. L. Sosio, Guanda, Parma 2008
- M. XIE, *Pound as translator*, in *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, edited by I.B. NADEL, Cambridge University Press, Cambridge 2001, pp. 204-23
- F.A. YATES, *L'arte della memoria* [1966], con uno scritto di W. Gombrich, trad. it. A. Serafini, Einaudi, Torino 1993
- A. ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villata, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999
- A. ZANZOTTO, *Scritti sulla letteratura*, a cura di G.M. Villata, 2 voll., Mondadori, Milano 2001
- A. ZANZOTTO, *Eterna riabilitazione da un trauma di cui si ignora la natura*, a cura di L. Barile e G. Bompiani, nottetempo, Roma 2007
- P. ZATTI, *Il corpo e la nebulosa dell'appartenenza: dalla sovranità alla proprietà*, in C.M. MAZZONI (a cura di), *Per uno statuto del corpo cit.*, pp. 69-108

- P. ZUBLENA, *Temporalità psicotica e rappresentazione del tempo nel romanzo modernista*, «COMPAR(A)ISON», 1-2 (2006), pp. 97-103
- P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972
- P. ZUMTHOR, *La Lettre et la Voix. De la «littérature» médiévale*, Seuil, Paris 1987

BIBLIOGRAFIA BECKETTIANA

- S. BECKETT, *Murphy* [1938], edite by J.C.C. Mays, Faber and Faber, London 2009
- S. BECKETT, *Molloy* [1951], Minuit, Paris 2009
- S. BECKETT, *Malone meurt* [1951] Minuit, Paris 2007
- S. BECKETT, *En attendant Godot* [1952], Minuit, Paris 2009
- S. BECKETT, *Comédie et actes divers* [1972], Minuit, Paris 2012
- S. BECKETT, *Watt* [1953] edited by C.J. Ackerley Faber and Faber, London 2009
- S. BECKETT, *L'Innommable* [1953], Minuit, Paris 2011
- S. BECKETT, *Nouvelles et textes pour rien* [2013] Minuit, Paris 2013
- S. BECKETT, *Comment c'est*, Minuit, Paris 1961
- S. BECKETT, *Teatro completo*, edizione presentata e annotata da P. Bertinetti, a cura di C. Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino 1994
- S. BECKETT, *Fin de partie* [1957], Minuit, Paris 2013
- S. BECKETT, *Proust and Three Dialogues* [1965], Calder, London 1999
- S. BECKETT, *Le Monde et le pantalon*, Minuit, Paris 1991
- S. BECKETT, *Le dépeupleur* [1970], Minuit, Paris 2011
- S. BECKETT, *Premier amour* [1970], Minuit, Paris 2012
- S. BECKETT, *Mercier et Camier*, Minuit, Paris 1970
- S. BECKETT, *Pas suivi de Fragment de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Equisse radiophonique*, Minuit, Paris 1978
- S. BECKETT, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, edited with a foreword by R. Cohn, Grove Press, New York 1984
- S. BECKETT, *Catastrophe et autre dramaticules* [1986], Minuit, Paris 2006
- S. BECKETT, *Company. Ill Seen Ill Said. Worstward Ho, Stirrings Still*, edited by D. Van Hulle, Faber and Faber, London 2009
- S. BECKETT, *The Complete Short Prose 1929-1989*, edited and with an introduction and notes by S.E. Gontarski, Grove Press, New York 1995
- S. BECKETT, *Le poesie*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 1999
- S. BECKETT, *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London 2006
- S. BECKETT, *Dream of Fair to Middling Women*, edited by E. O'Brien and E. Fournier, Arcade Publishing, New York 2011
- S. BECKETT, *Pour finir encore et autre foirades*, Minuit, Paris 2013
- S. BECKETT, *Têtes-mortes*, Minuit, Paris 2013
- The Theatrical Notebook of Samuel Beckett*, vol. I, *Krapp's Last Tape*, edited by J. KNOWLSON, Grove Press, New York 1993
- The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III: *Waiting for Godot*, edited by J. KNOWLSON AND D. McMILLAN, Faber and Faber, London 1993

The Theatrical Notebook of Samuel Beckett, vol. IV, *The Shorter Plays*, edited by S.E. GONTARSKI, Grove Press, New York 1999

Ms 2901 (*'Sottisier' Notebook*), Beckett International Foundation Archive, University of Reading

Ms 3000 (*Whoroscope Notebook*), Beckett International Foundation Archive, University of Reading

The Letters of Samuel Beckett 1929-1940, edited by M.D. FEHSENFELD AND L.M. OVERBECK, Cambridge University Press, Cambridge 2009

The Letters of Samuel Beckett 1941-1956, edited by G. CRAIG, M.D. FEHSENFELD, D. GUNN AND L.M. OVERBECK, Cambridge University Press, Cambridge 2011

The Letters of Samuel Beckett 1957-1965, edited by G. CRAIG, M.D. FEHSENFELD, D. GUNN AND L.M. OVERBECK, Cambridge University Press, Cambridge 2014

The Letters of Samuel Beckett 1966-1989, edited by G. CRAIG, M.D. FEHSENFELD, D. GUNN AND L.M. OVERBECK, Cambridge University Press, Cambridge 2016