

# QuaSi

## Quaderni di SiJIS

Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies

- 3 -



*Irishless*

*Samuel Beckett  
e la cultura europea*

**Tommaso Gennaro**

Cover Marco Vanchetti



FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2018



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE  
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI  
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

QuaSi  
Quaderni di SiJIS  
Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies

– 3 –

FIRENZE UNIVERSITY PRESS  
2018

QuaSi - Quaderni di SiJIS, 3  
Supplemento di Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies, 8-2018

General Editor: Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Journal Manager and Assistant Editor: Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

Review Editor: Samuele Grassi, Università degli Studi di Firenze

Advisory Board:

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze; Donatella Abbate Badin, Università degli Studi di Torino; Rosangela Barone, Istituto Italiano di Cultura, Dublin; Trinity College Dublin; Zied Ben Amor, Université de Sousse; Melita Cataldi, Università degli Studi di Torino; Richard Allen Cave, University of London; Manuela Ceretta, Università degli Studi di Torino; Carla De Petris, Università degli Studi di Roma III; Emma Donoghue, Novelist and Literary Historian; Giulio Giorello, Università degli Studi di Milano; Rosa Gonzales, Universitat de Barcelona; Klaus P.S. Jochum, Universität Bamberg; Jennifer Johnston, Novelist; Thomas Kinsella, Poet; Shahriyar Mansouri, Shahid Beheshti University, Tehran; W.J. McCormack, Dublin, Ireland; Frank McGuinness, University College Dublin, Playwright; Sylvie Mikowski, Université de Reims Champagne Ardenne; Rareș Moldovan, Universitatea Babeș Bolyai, Cluj Napoca; Eiléan Ní Chuilleanáin, Trinity College Dublin, Poet; Éilís Ní Dhuibhne, Writer; Francesca Romana Paci, Università degli Studi del Piemonte Orientale; Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze; Paola Pugliatti, Università degli Studi di Firenze; Anne Saddlemyer, University of Toronto; Loredana Salis, Università degli Studi di Sassari; Gino Scatasta, Università degli Studi di Bologna; Hedwig Schwall, Katholieke Universiteit Leuven, Leuven Centre for Irish Studies (LCIS); Giuseppe Serpillo, Università degli Studi di Sassari; Frank Sewell, University of Ulster, Coleraine; Colin Smythe, Gerrards Cross, Publisher

Editorial Board:

Andrea Binelli, Università degli Studi di Trento; Vito Carrassi, Università degli Studi della Basilicata; Elena Cotta Ramusino, Università degli Studi di Pavia; Donato Di Sanzo, Università degli Studi di Salerno; Fabio Luppi, Università degli Studi Roma Tre; Riccardo Michelucci, Firenze; Ilaria Natali, Università degli Studi di Firenze; Maurizio Pasquero, Varese; Monica Randaccio, Università degli Studi di Trieste; Dieter Reinisch, European University Institute, Firenze; Giovanna Tallone, Milano

***Irishless***  
***Samuel Beckett e la cultura europea***

Tommaso Gennaro

Irishless. Samuel Beckett e la cultura europea - Tommaso Gennaro  
Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies. -  
n. 8, 2018 -  
Supplemento, 3  
ISSN 2239-3978  
ISBN 978-88-6453-775-7 (online)  
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/SIJS-2239-3978-24136>  
Direttore Responsabile: Beatrice Töttössy  
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5819 del 21/02/2011

Il supplemento è pubblicato on-line ad accesso aperto al seguente indirizzo: [www.fupress.com/bsfm-sijis](http://www.fupress.com/bsfm-sijis)

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.liisi.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>) are published with financial support from the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop's publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. *SiJIS* employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<[www.fupress.com/bsfm-sijis](http://www.fupress.com/bsfm-sijis)>).

Editing and composition (Laboratorio editoriale Open Access, <[laboa@liisi.unifi.it](mailto:laboa@liisi.unifi.it)>): Arianna Antonielli with editorial trainees Giuseppe Dibenedetto, Federico Giubbolini, Elisabetta Tomasi

Cover graphics by Marco Vanchetti

SiJIS has been included by Clarivate Analytics (Thomson Reuters) to ESCI (Emerging Sources Citation Index) and accepted for indexing in ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences).

The current issue of SiJIS is licensed under Creative Commons Attribution - Non Commercial - No derivatives 4.0 International, <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/it/legalcode>>.

CC 2018 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com/](http://www.fupress.com/)

*A Sergio,  
per l'“inannullabile minimo”*

“L'île, je suis dans l'île, je n'ai jamais quitté l'île”  
Samuel Beckett, *L'Innommable*







# Indice

Ringraziamenti	9
Siglarlo	11
Introduzione	13
1. Verso l' <i>Everyman</i> . Beckett e Dante (via Botticelli e Gončarov)	23
1.1 "The essential"	23
1.2 "Dante revelation"	24
1.3 Aria di famiglia	31
1.4 Murphy O'Blomov	34
1.5 EveryMan	38
1.6 "L'humanité c'est nous"	40
1.7 "What's in a name?"	44
1.8 Il cilindro e la scala	47
1.9 "fulgurazioni figurative"	51
2. <i>Ars Combinatoria</i> . Beckett e Sade (fra Leibniz e Gould)	55
2.1 Tegole dal cielo	55
2.2 "Twopence five biscuits": ovvero una meravigliosa apparecchiatura spirituale	57
2.3 "A kind of metaphysical ecstasy"	59
2.4 Permutazioni sadiane	64
2.5 "Risus purus"	69
2.6 "Pierres à sucer"	73
Appendice al Capitolo 2	83
2.7 "An ideal insomnia"	83
2.8 "Contrapuntal radio"	86
2.9 "Creatively dishonest"	90
2.10 "The realm of technical transcendence"	91

2.11 L'intreccio di voci: Beckett e Gould	95
3. Alla lettera. Beckett e Kafka (con Celan e Adorno)	105
3.1 "Chez moi, trop"	105
3.2 Alla lettera	115
3.3 Il senso della guerra	118
4. "Another home". Beckett e la letteratura sovranazionale	131
4.1 "Seulement l'île"	131
4.2 Irishless	133
4.3 Identità culturali	138
4.4 Le lingue dell'opera	143
4.5 Letteratura sovranazionale	145
4.6 "Another home"	148
Conclusione	151
Bibliografia	153
Indice dei nomi	169



## Ringraziamenti

Questo lavoro deve molto a quanti, negli ultimi anni, mi hanno aiutato dimostrandomi una generosità emozionante – senza mancare mai di rendere meravigliosamente divertente il tragitto in ogni sua svolta; in particolare, e in ordine di apparizione, devo un grazie assai sentito a: Corrado Bologna e Mira Mocan, per il contagio inesauribile; Maurizio Fiorilla, che mi presentò Murphy quando ancora aspettavo Godot; Andrea Cortellessa, che mi ha indicato l'ora del presente; Gabriele Frasca, “l'ostacolo e l'intermediario”; Luigi Marinelli, che ha reso di carne l'uomo di carta; Camilla Miglio, per l'esempio della passione doverosa; e tutto il gruppo di Studi interculturali della Sapienza. Se poi il lavoro ha preso forma è per la generosa ospitalità di Fiorenzo Fantaccini, che lo ha accolto nei *Quaderni di SijIS*, e per le cure attente e scrupolose di Arianna Antonielli e della redazione della rivista. Non meno merito hanno oltretutto quanti, da tempo, hanno sentito ricorrere il nome del soggetto di queste pagine con una frequenza tale da poter essere sembrata in certi momenti l'unica parola possibile: fra questi, in specie, i cinque dei sei, la compagnia ideale, che come sempre ci sono sempre. E, infine, grazie a Lucia: l'urto di luce e il senso pieno della voce.





## Siglarior<sup>1</sup>

- ATF = *All That Fall*, in Beckett 1986.  
C = *Company*, in Beckett 2009d.  
CaG = *Come and Go*, in Beckett 1986.  
Cas = *Cascando*, in Beckett 2012.  
Cas2 = *Cascando* (versione inglese), in Beckett 1986.  
CCE = *Comment c'est*, in Beckett 1961.  
CotR = *The Capital of the Ruins*, in Beckett 1995.  
D = *Le Dépeupleur*, in Beckett 2011b.  
Di = *Disjecta*, in Beckett 1984.  
DFMW = *Dream of Fair to Middling Women*, in Beckett 2011a.  
EAG = *En attendant Godot*, in Beckett 2009b.  
FDP = *Fin de partie*, in Beckett 2013a.  
I = *L'Innommable*, in Beckett 1971c.  
KLT = *Krapp's Last Tape*, in Beckett 1986.  
L1 = *The Letters of Samuel Beckett. 1929-1940*, in Beckett 2009e.  
L2 = *The Letters of Samuel Beckett. 1941-1956*, in Beckett 2009c.  
L3 = *The Letters of Samuel Beckett. 1957-1965*, in Beckett 2014.  
L4 = *The Letters of Samuel Beckett. 1966-1989*, in Beckett 2016.  
M = *Molloy*, in Beckett 1971a.  
MC = *Mercier et Camier*, in Beckett 1970.  
MM = *Malone meurt*, in Beckett 1971b.  
MPTK = *More Pricks than Kicks*, in Beckett 1972.  
Mu = *Murphy*, in Beckett 2009a.  
NTPR = *Nouvelles et Textes pour rien*, in Beckett 2013b.  
W = *Watt*, in Beckett 2009c.

<sup>1</sup> Riprendo qui le abbreviazioni presenti nel siglarior di Frasca 2014, 14-17.





## Introduzione

L'itinerario giovanile di Beckett, la sua erranza per l'Europa, traccia sulla cartina del vecchio continente l'immagine che riprodurrebbe il sismografo interiore di un inquieto; la linea spezzata fatta di partenze e rientri mostra al contempo un andamento progressivo che, dai margini, tende sempre di più verso il centro: sicché dai sobborghi dublinesi di Foxrock, dove nacque (1906), e dai banchi del Trinity College, dove si formò (1923-1927), passando per la Firenze di quel paese oramai destituito del suo primato letterario nella quale lo studente universitario imparò la lingua di Dante (1927), dopo una sosta a Londra in cura dallo psicanalista Bion (1934-1935), durante la quale entrò anche in contatto con l'opera di Jung (1935), e attraverso un viaggio per la Germania già calda dei furori hitleriani in cerca dell'arte degenerata (1936-1937), l'autore irlandese ritornò finalmente, appena prima dello scoppio della Seconda guerra mondiale, a Parigi, il cuore nevralgico della cultura europea nel quale alcuni anni prima aveva insegnato (1928-1930) e fatto l'incontro che gli avrebbe cambiato per sempre la vita (e l'opera): quello con James Joyce. Né certo da quel momento in poi Beckett rimarrà incuneato per sempre nella capitale francese: tornerà infatti a più riprese in Irlanda, dalla madre (mantenendo la tradizione di strappi e ricuciture che caratterizzò sempre il loro rapporto); si rifugerà in Valchiusa durante il conflitto globale (sfuggito alla Gestapo dopo la sua partecipazione alla Resistenza francese); e si muoverà non poco negli anni a venire (fra Stati Uniti, dove girerà un film; e sempre più spesso Germania, che divenne la terza patria d'adozione, scelta – anche linguisticamente – per la direzione delle sue opere teatrali e televisive; e Ussy-sur-Marne, dove comprò una casa eletta a *buen retiro* e sede ideativa di molti dei capolavori a venire). La traiettoria di una simile parabola, di respiro pienamente europeo, segna anche, evidentemente, un tentativo di fuoriuscita dall'Irlanda mai pienamente realizzato; anzi: ogni qualvolta Beckett tendeva ai margini più estremi della sua orbita ibernica, distanziandosi (non solo geograficamente) da Dublino alla volta di Parigi, la sua opera risentiva di una spinta propulsiva che lo riavvicinava in qualche modo alla madrepatria.

Eppure c'è qualcosa nel disegno che emerge inseguendo gli spostamenti giovanili del futuro autore di *Godot*, in quella spirale che ricongiunge alcuni dei luoghi nevralgici dell'Europa centrale, saldando fra loro in un compatto nucleo continentale cinque nazioni (Irlanda, Italia, Inghilterra, Germania, Francia); affiora cioè la sintesi estrema e al contempo molto nitida di un progetto poetologico e culturale operato da Beckett allorquando le sue modalità compositive tendevano ancora in qualche modo a emulare le pratiche *in progress* del maestro Joyce. All'indomani della svolta bellica, tuttavia, maturerà in Beckett un cambiamento radicale nelle sue strategie artistico-letterarie, al punto da far scegliere all'autore irlandese di caratterizzare la sua opera in direzione diametralmente opposta a quella fino a quel momento perseguita, ovvero di andare all'inseguimento di quello che, per sua stessa ammissione (e con evidente intento oppositivo nei confronti dell'autore del *Finnegans Wake*), definirà un *work in regress*.

Quella sineddoche d'Europa evidenziata tanto dai suoi viaggi quanto dalle lettere più importanti, che ridefinirono gradualmente la sua traiettoria artistica aiutandolo a mettere a fuoco via via l'intenzione della sua opera, il senso della sua consegna, quella parte del vecchio continente che ne costituisce il cuore pulsante (a partire da Parigi, che ne è il nucleo), isolata dai suoi margini (quello occidentale della penisola iberica e quello orientale della Slavia), rappresenta per Beckett il territorio sul quale ricostruire un'idea di letteratura all'indomani della Seconda guerra mondiale – di quell'evento che, ai suoi occhi, aveva compromesso ineluttabilmente il senso stesso del concetto di nazione e la tenuta di ogni possibile confine, ideale quanto fittizio. Venivano a cedere così in un colpo solo le ambizioni del nazionalismo e le frontiere della letteratura, riconosciuta quest'ultima in quanto letteralmente sconfinata e, per questo, praticata da Beckett attraverso delle modalità che ne facessero saltare l'identificabilità<sup>1</sup>.

L'interesse di questo libro è anzitutto quello di ricostruire il panorama della geografia letteraria di Beckett, mostrando come alcuni dei grandi autori del suo canone (quelli con i quali il confronto ha provocato dei cambiamenti significativi nella sua scrittura) rispecchino dapprincipio un'idea di Europa la cui identità era ancora rappresentata da fenomeni culturali facilmente distinguibili all'interno dei confini delle nazioni di appartenenza. In un secondo momento, e a ridosso dell'evento storico più significativo nella biografia dell'autore irlandese, vale a

<sup>1</sup> Sull'intera questione si veda *infra*, cap. 4, e Frasca 2014, 2015 e 2016.



dire la Seconda guerra mondiale, è parso rilevante osservare come sia maturato in Beckett un ripensamento radicale della sua opera su tutti i livelli (linguistico, poetologico, formale, ecc.) a fronte dell'insorgenza della frattura irrisarcibile del concetto di letteratura nazionale. Il lavoro di Beckett, all'indomani del 1945, si trasformerà in un'opera intermediale (per stampa, teatro, radio, cinema e televisione) composta in una lingua mai univoca quale quella che si offre nel suo equilinguismo franco-inglese, al fine di non irrigidirsi all'interno di un confine pre-costituito che possa offrire l'occasione per rivendicazioni di paternità.

Samuel Beckett è stato fra gli autori più voraci del Novecento: famelico, apparentemente insaziabile e concretamente onnivoro, si è cibato – spesso in originale, senza limitazioni geografiche o cronologiche – di testi letterari, filosofici, sull'arte, il cinema, la musica, la mitologia e di biografie, saggi critici, trattati scientifici, dizionari e manuali (con spiccata predilezione per quelli scacchistici). Per farsi un'idea di questa golosità intellettuale, basta sfogliare il catalogo della sua biblioteca (Van Hulle, Nixon 2013); o, meglio, di quello che ne resta, perché, nei suoi ultimi anni di vita, lo scrittore irlandese prese l'abitudine di regalare i propri libri ad amici e parenti.

L'esito di una simile insaziabilità è stata un'opera che, alla sua nascita, si è contraddistinta immediatamente per l'elevatissimo coefficiente di letterarietà: citazioni esibite o reimpastate che, stratificate una dopo l'altra, accrescevano ogni pagina dei suoi romanzi, ogni verso delle sue poesie, delineando i tratti di "an intertextual writer of impressive magnitude and erudition" (Feldman 2008, 33). Il timbro più nitido nel coro di coloro che arricchirono la voce del giovane Beckett fu senza dubbio quello di Joyce. La scrittura di quest'ultimo, d'altronde, al più giovane dei due era ben chiaro, procedeva per addizioni progressive – "he was always adding to it" (Knowlson 1997 [1996], 352), integrando la sua opera con la sterminata mole di conoscenze che aveva accumulato nel tempo (e grazie anche all'aiuto dei suoi collaboratori, fra quali brillò il giovane Beckett), fino a creare una nuova Babele alla quale Beckett guardava con inquieta ammirazione. Formato su queste modalità assimilatorie e dopo anni di studio intensivo al Trinity, il giovane studioso, ben prima dell'ideazione di *Godot* e della *Trilogia*, si avvicinava alla letteratura già sovraccarico di erudizione.

La linea frastagliata che ritaglia sull'Europa i contorni del continente beckettiano risalta ulteriormente mettendo a fuoco gli scrittori con i quali, negli anni (a partire da quelli giovanili della sua formazione intellettuale), l'autore irlandese ha intessuto i rapporti più importanti. Si è scelto di individuare in queste pagine tre grandi scrittori con i

quali Beckett si è confrontato attivamente: Dante (capitolo 1), de Sade (capitolo 2) e Kafka (capitolo 3); il quarto assente, che però aleggia inconfondibile, è Joyce<sup>2</sup>. Proprio da queste letture Beckett mutuerà quelle che si definiranno poi come caratteristiche strutturali e formali decisive per la sua opera negli anni a venire.

La scelta di questi autori non è casuale, né di comodo. A sfogliare le biografie di Beckett (Bair 1990; Cronin 1996; Knowlson 1997), quanto affiora dalla mole sterminata delle sue letture è la presenza di alcune costanti. Oltre a Dante, l'“amatissimo padre”, e a Joyce e Proust, sui quali il giovane Beckett si esercitò quando ancora coltivava ambizioni accademiche, tornano con regolarità sintomatica i nomi di Shakespeare, Goethe, Racine e Yeats; scrittori il cui debito è riconosciuto apertamente da Beckett, e spesso citati senza nascondere le tracce – se non nelle opere, nelle serate passate con gli amici: come emerge dai ricordi e dagli aneddoti rimasti su di lui (Atik 2005 [2001]). L'Europa di Beckett, in apparenza, è già tutta qui. Tuttavia, accanto a questo canone esposto, che insiste sul versante espressivo-tonale e lirico-elegiaco (nel quale primeggiano per l'appunto la lingua radicale di Shakespeare, il Goethe più musicale e le armoniche dell'amatissimo Yeats), corre su un binario parallelo ma nascosto un contro-canone, occulto quanto fondativo. Da questa parte – che vanta ancora vaste zone inesplorate dalla critica – presenziano autori esplicitamente celati da Beckett: mai riconosciuti apertamente, se non addirittura rimossi o negati. Due casi emblematici sono quelli del marchese de Sade e di Franz Kafka; a questi si è voluto affiancare, facendolo precedere, quello di Dante (per cui ai riconoscimenti di inconfondibile discendenza si intrecciano i tentativi dissimulatori).

L'intenzione soggiacente alla selezione di questo trio è mostrare la ragione profonda di una simile dissimulazione e, al contempo, evidenziare l'importanza di questi rapporti con uno sguardo finora intentato. Le opere di Dante, Sade e Kafka – per quanto diversissime fra loro – sono le fondamenta di altrettanti nuclei concettuali che sostanziano l'intero lavoro di Beckett. L'elaborazione di un personaggio ideale per incarnare le sorti dell'entità assoluta che animerà tutte le opere di Beckett è impensabile senza la rilettura attenta di una ben precisa terzina dantesca; parimenti, la struttura permutativa in virtù della quale l'autore irlandese rappresenta la propria visione della realtà

<sup>2</sup> Sul tema, fra i numerosi lavori, si veda perlomeno il recente volume di Jaurrette 2005 (e in particolare gli interventi di Van Hulle 2005 e Rabaté 2005b).

(che sia in prosa o a teatro o in televisione) deriva, al pari del concetto costitutivo di “*risus purus*” beckettiano, da una lettura delle *Cent Vingt Journées de Sodome* capace di andare più a fondo dell’oscenità posta in superficie; e, allo stesso modo, la falsa nomea di “assurdo” con la quale si è ammantata irresponsabilmente l’opera beckettiana, che altro non è se non la trasposizione letterale dell’esistenza post-bellica (ovvero, con la lingua che resta dopo Auschwitz e Hiroshima), vale a dire – per non usare le parole di Beckett – la questione decisiva del “realismo”, trova ragion d’essere nello sforzo dell’autore irlandese di leggere Kafka alla lettera, prendendolo per vero parola per parola<sup>3</sup>.

Dante, Sade e Kafka, in questo senso, sono i protagonisti di un anticano fondativo che ha offerto a Beckett ben più di un repertorio di ispirazioni e citazioni; si tratta qui di autori con i quali Beckett ha interagito a un livello più profondo, si direbbe sistematico e sostanziale.

Ciò che lega fra loro gli scrittori che maggiormente salarono il sangue al futuro autore di *Godot*, quando quest’ultimo seguiva ancora le modalità scritte *in progress* del suo più anziano connazionale, fu il costante tentativo di occultamento delle tracce. I sintomi di una simile patologia, diffusissima e oramai notoria, sono quelli descritti da Harold Bloom, che l’ha diagnosticata come “*anxiety of influence*” (Bloom 2014; ma si veda anche 2011): sicché a stupire non è lo sforzo operato da Beckett di smarcarsi da un predecessore particolarmente ingombrante (e ne ha avuti), quanto semmai la tendenza sistematica a dissimulare quella peculiare costellazione di scrittori sotto il cui influsso si è riformato. E così nel suo *Whoroscope Notebook*, utilizzato fra gli anni 1932 e 1937 (ora Ms 3000 della Beckett Collection alla University of Reading), fitto di appunti e schemi della *Commedia*, che serviranno come impianto per il suo primo romanzo edito, *Murphy*, Beckett dichiarava programmaticamente, a scanso d’equivoci: “*keep whole Dantesque analogy out of sight*” (citato da Caselli 2005, 83). Parimenti con Sade, amatissimo fin dalla prima lettura e però subito allontanato allorquando, ventilata l’ipotesi di una sua traduzione in inglese per l’Obelisk Press, si palesò il rischio di accostare il proprio nome a quello del marchese; la principale preoccupazione di Beckett fu infatti quella di “*what effect it wd. have on my lit. situation in En-*

<sup>3</sup> Per quanto la critica beckettiana abbondi di studi che inseguono i rapporti fra l’autore irlandese e i tre autori (Dante, Sade e Kafka) e le questioni poste siano oramai notorie (i rimandi bibliografici si possono trovare nei rispettivi capitoli), questo lavoro intende offrire un’analisi originale dei temi trattati, presentando risultati finora ignorati.

gland or how it might prejudice future publications of my own there” (L1, 604). Stessa sorte per Kafka: liquidato in una lettera responsiva a chi gli chiedeva le ragioni di una loro presumibile consanguineità con la dichiarazione di averne letto pochissimo e la motivazione, lapidaria quanto comica, che “Je m’y suis senti chez moi, trop” (L2, 462)<sup>4</sup>.

D'altra parte, l'autore di *Godot* accentuava se possibile ancor di più i suoi debiti omissi, esibendo quale principe dei predecessori John Millington Synge – autore per lui importante, ma sicuramente non decisivo; e non sfugga il dettaglio significativo: in questo caso Beckett scelse un conterraneo (ma certo non Joyce), “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” (Knowlson 1980, 260). È nota la tendenza degli scrittori a dissimulare costantemente le tracce dei rapporti con i loro antenati più impegnativi. Una simile dichiarazione, infatti, pur non del tutto menzognera (si avrà modo di vedere il ruolo non marginale di Synge nelle strategie beckettiane), offrendo senza indugi un progenitore illustre all'attenzione del critico, sempre a caccia di possibili fonti, tenta di adombrare i precursori con i quali si è giocato veramente il suo agone letterario.

A Beckett, tuttavia, erano ben chiari i debiti contratti con gli scrittori che avevano influenzato in modo radicale il suo pensiero. Su tutti, il principale: “Of course it stinks of Joyce” (L1, 81), ammetteva – in una lettera del 15 agosto 1931 a Charles Prentice della Chatto & Windus a proposito della sua breve prosa *Sedendo et quiescendo* – un quantomai seccato, giovanissimo Beckett. Il legame con l'opera del suo più anziano connazionale era ben evidente, anzitutto nelle modalità di scrittura progressiva e accumulativa che contraddistinguono l'iniziale produzione beckettiana (*Dream of Fair to Middling Women, More Pricks than Kicks, Murphy*). Subito dopo il 1945 però, per ragioni che si chiariranno meglio in seguito, Beckett cambierà drasticamente la sua maniera, inaugurando così una scrittura che rivoluzionerà radicalmente la letteratura e l'arte secondo novecentesca.

<sup>4</sup> Dante, Sade e Kafka non sono d'altronde i soli autori ad essere stati occultati: dal Gončarov di *Obломov* (“Have begun Goncharov's [sic] *Obломov*”, scrisse all'amico McGreevy nel gennaio del 1938, per poi aggiungere: “Pe-reant qui ante nos nostra dixerunt!”, L1, 590) a Pirandello, a proposito del quale Beckett dichiarò candidamente ad Aldo Tagliaferri di essere “not conscious of any Pirandellian influence on my work” (citato da Pilling 2009, 14).

Beckett era consapevole già dalla metà degli anni Trenta tanto della portata innovativa del lavoro del suo maestro e connazionale Joyce quanto del desiderio di iscriversi a suo modo, e con le dovute variazioni, nel solco lasciato dallo *Ulysses* e dal *Finnegans Wake*; e aveva forse addirittura già in mente, *in nuce*, le implicazioni che avrebbe avuto per la sua opera una simile svolta retorico-compositiva (Frasca 2015, 144-164). A lungo andare, continuando a perseguire una strada fatta di sottrazioni, si sarebbe giunti a dover ridurre i minimi termini non più della lingua (l'inglese, il francese), ma del linguaggio.

In questo senso – ed è il bilancio dell'ultimo capitolo del libro – la cultura di mezza Europa accumulata negli anni a partire dalle peregrinazioni di gioventù diverrà, nel Beckett della seconda maniera (post-1945), la base sulla quale operare una revisione artistica e, al contempo, storico-politica di radicale importanza. Non si tratta solo della scelta del francese a dispetto dell'inglese (ovvero di quella lingua che aveva ceduto il passo a un nuovo idioma, impostosi nel giro di cinquant'anni a livello globale – e la diplomazia ne offriva solo l'esempio più evidente), ma di un equilinguismo che non abbandona mai definitivamente l'una o l'altra versione di un'opera, che vive così nel salto perenne, nel costante superamento dei confini.

Questa svolta attuata dall'autore di *Godot* coincide sostanzialmente con l'inversione di senso rispetto alla maniera accumulativa joyciana (Van Hulle 2005; Rabaté 2005b). E non è un caso se lo stesso Beckett, che soleva appunto definire la propria pratica un “work in regress” (L4, 32 e 279), 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 un'intervista a Israel Shenker, 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. (Shenker 1956, 3; cors. mio)

Al suo biografo, invece, chiarì 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.* (Knowlson 1996, 352; cors. 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. (Juliet 1995, 158; cors. mio)

E, ancora, 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*" (citato da Van Hulle 2009, 119; cors. mio).

La fuoriuscita dall'orbita dello *Ulysses* e del *Finnegans Wake* era difatti anche una fuoriuscita dalla loro lingua: ovvero da *una* lingua; e, in qualche modo, dalla madrepatria; e si era prospettata a Beckett con sconcertante chiarezza; d'altronde "fra i due scrittori irlandesi fu sempre Joyce a indicare al giovane 'allievo' le linee di fuga dalla trappola del suo stesso magistero (basti pensare che Beckett si autorizzò a scrivere per la prima volta in francese proprio su commissione del 'maestro')" (Frasca 2018, XX).

Il futuro autore di *Godot*, d'altra parte, l'aveva detto chiaramente – scrivendolo in una lettera a Samuel Putnam il 28 giugno 1932; ovvero negli stessi anni in cui, a Parigi, trascorreva le giornate a leggere libri a un Joyce la cui vista andava sempre più affievolendosi (Knowlson 2001, 119), in visione di quel *Work in Progress* contro il quale, senza ancora sospettarlo, avrebbe lavorato una vita intera per rovesciarlo *in regress* –: "I vow I will get over J. J. ere I die. Yessir" (L1, 108)<sup>5</sup>.

E dopo la Seconda guerra mondiale, a causa della rivoluzione epistemologica provocata da quel catastrofico conflitto (Gennaro 2017), Beckett adempirà finalmente al suo giuramento, emancipandosi dall'or-

<sup>5</sup> Il cap. 3 rielabora parte dei paragrafi 3.8 e 3.9 di Gennaro 2017; il cap. 4 parte dei paragrafi 3.4, 3.5 e 3.7.

bita joyciana per trovare una strada propria. E così, dopo più di un quarto di secolo dalla lettera a Putnam, quando l'autore irlandese si trovava nel bel mezzo di una impasse artistica, scriverà stavolta all'amico e editore Barney Rosset (il 20 novembre 1958) per comunicargli una quanto mai inaspettata nostalgia per lo "state of mind" provato proprio in quel capitale 1945:

I feel I'm getting more and more entangled in professionalism and self-exploitation and that it would be really better to stop altogether than to go on with that. *What I need is to get back into the state of mind of 1945 when it was write or perish.* But I suppose no chance of that. (L2, 177; cors. mio)

Rincarando poi la dose, tre giorni dopo, in una seconda lettera a Rosset:

The only chance for me now as a writer is to go into retreat and put a stop to all this fucking élan acquis [momentum] and get back down to the bottom of all the hills again, grimmer hills that [*for than*] in [19]45 cherished memory and far less than then to climb with, i.e. nice proportions. It's not going to be easy, but it's definitely the only last gasp worth trying to pant as far as I'm concerned. So if all goes well no new work for a long time now, if ever. (L2, 181)

A dar credito all'intervista a Tom F. Driver, ritenuta da alcuni inattendibile, e pubblicata sul "Columbia University Forum", tre anni dopo, nell'estate del 1961, Beckett avrebbe dichiarato:

The confusion is not my invention. We cannot listen to a conversation for five minutes without being acutely aware of the confusion. It is all around us and our only chance now is to let it in. *The only chance of renovation is to open our eyes and see the mess.* It is not a mess you can make sense of.

E ancora:

What is more true than anything else? To swim is true, and to sink is true. One is not more true than the other. One cannot speak anymore of being, one must speak only of the mess. When Heidegger and Sartre speak of a contrast between being and existence, they may be right, I don't know, but their language is too philosophical for me. I am not a philosopher. *One can only speak of what is in front of him, and that now is simply the mess.*

Per poi aggiungere:

What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be new form, and that this form will be of

such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. The form and the chaos remain separate. The latter is not reduced to the former [...]. *To find a form that accomodates the mess, that is the task of the artist, now.* (Graver, Federman 1979, 219; cors. mio)<sup>6</sup>

E dunque ciò che deve fare lo scrittore, o, ancor meglio, l'artista, sarebbe accettare il disordine, dargli forma, sistemarlo, proprio ora: vale a dire dopo la guerra, dopo gli orrori di ciò che è stato. E chi potrà farlo meglio di un uomo che, proveniendo dai margini del vecchio continente, è giunto nel cuore di un'Europa sempre più continentale (schiacciata com'era, dopo il 1945, a Est e Ovest, dalle superpotenze americana e sovietica e dunque bisognosa di una letteratura capace di vincere le logiche confinarie monolinguistiche) pronto per dare scacco – giusta la lezione terminale del *Finnegans* – all'idea opprimente di nazione? Un esule, un espatriato che non abbia però rinnegato del tutto la sua terra di origine ma che, parimenti, non nutra verso il suo paese natale una venerazione incantata, una nostalgia carica di rimpianti. Occorre, insomma, qualcuno capace di restare nel salto fra la sponda nativa e quella elettiva: queste pagine cercano di raccontare la storia di quel balzo, attraverso il passaggio dall'Italia alla Francia alla Germania e di come, in volo, Samuel Beckett abbia maturato lo sguardo con il quale sarà capace di saldare la tradizione culturale europea a quella visione del mondo che, all'indomani della guerra, si dimostrerà potenzialmente in grado di comprometterla – salvando al contempo l'Irlanda, dalla quale cercò per tutta la vita di separarsi per poterla traghettare nel futuro del continente. Quel qualcuno dunque, per dirla con le parole che lo stesso Beckett riservò a un suo connazionale malato che sarebbe dovuto andare a trovare giustappunto a Dublino nel dicembre del 1958, non poteva essere che lui: l'"usual Irish errand" (L2, 176).

<sup>6</sup> Circa la contraddittorietà delle dichiarazioni, spesso fuorvianti, dello stesso Beckett (che nelle interviste si è sempre smarcato dall'attribuzione di letture filosofiche, in special modo quella a lui contemporanee) si veda ora Feldman 2015, 89-103.



# 1. Verso l'*Everyman* Beckett e Dante (via Botticelli e Gončarov)

## 1.1 “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. (W, 20)

*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 irlandese (Parrot 2004): gli elementi forniti da Beckett nelle opere teatrali non consentono un'ermeneutica complessiva e intratestuale dei nomi dell'intero *corpus* drammaturgico, bensì solo la possibilità di desumere il loro senso all'interno di una singola opera; questo per quanto 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” (Frasca 2014, 138). Nella produzione in prosa, al contrario, si ravvisa una costante che accomuna collegandoli fra loro tutti i protagonisti dei romanzi.

Il denominatore comune è di immediata evidenza (Janvier 1966, 271-273 e 1969, 120-122): Murphy, Watt, Mercier, Molloy, Moran, Malone, Mahood, Macmann, Worm e gli altri, fino (e oltre) all'*Innommable*, che riassume efficacemente i suoi predecessori ricordandoli come i vari “Murphy, Molloy et autres Malone” (I, 28), e poi, ancora, in *Comment c'est*, con “Bem Pem une syllabe un m à la fin le reste égal” (CCE, 169). 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 psicoanalitica: si tratta della lettera di *mother* e *mère*, nonché di Maria o May, il nome della madre di Beckett. Una simile interpretazione – che, ancora oggi, risulta tenacemente prioritaria (Ackerley, Gontarski 2004, 332; Jamoussi 2007, 162) – si attestò sulla scorta di alcuni passi esibitamente allusivi:

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, 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 [...].* 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.* (M, 24-25; cors. mio)

La tredicesima lettera dell'alfabeto sarebbe in questo senso il germe generatore di ogni personaggio: la traccia genetica d'una discendenza inevitabile. Una simile lettura non può essere esclusa a priori – stante la predilezione, semmai, per un “approche freudienne non psychanalytique de la littérature” (Aron 1983, sulla scorta di Francesco Orlando). Non è infondato supporre però che sia 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 difatti ancora nel tardo *Company*, dove “hearer” verrà chiamato, con estrema riduzione nominale, “M”, e “himself” si battezzerà con un “other character”, “W” (C, 28).

È nota l'insofferenza di Beckett per i tentativi d'interpretazione della propria opera, come quello azzardato da Adorno – giustappunto per un'indagine onomastica di *Fin de partie* – che fece spazientire non poco lo scrittore, senza però che quest'episodio compromettesse il rapporto fra i due (Frasca 2012); ma soffermarsi sull'origine dei nomi dell'opera beckettiana (perlomeno quella in prosa) permette di riconoscere un nodo di straordinario interesse per la piena comprensione dell'intento artistico e insieme metatestuale dell'autore irlandese. Così facendo sarà forse possibile decrittare il senso profondo della lettera M, ossessivamente ricercata ed esposta, all'interno della quale è possibile che Beckett abbia voluto inscrivere un significato che, transcendendo il valore del singolo testo, accordi uniformemente tutta la sua produzione in prosa veicolando un plesso concettuale sostanziale per la sua poetologia.

## 1.2 “Dante revelation”

Al momento dell'ideazione di *Murphy*, il primo degli *m-named*, prim'ancora cioè che il personaggio e il libro fossero battezzati in questo mo-

do dall'autore, è probabile che Beckett avesse in mente un connotato preciso con il quale caratterizzare il futuro protagonista del suo romanzo e che questa caratteristica potesse essere veicolata anzitutto attraverso il suo nome (il quale, è importante ricordarlo, avrebbe in un secondo momento coinciso con il titolo del romanzo); e, in particolare modo, dalla sua iniziale. È altresì possibile che 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 collocare tutti i protagonisti dei suoi libri all'interno del medesimo insieme. E che, soprattutto, Beckett abbia scelto questa lettera perché ai suoi occhi (sia pure in una maniera volatile, tutta teoretica e, diciamo pure, letteraria) permettesse 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 cioè concorrere alla realizzazione di un'immedesimazione il più possibile assoluta per i suoi lettori. È possibile sostenere che queste motivazioni siano state elaborate da Beckett sulla scorta di quello che fu per lui il libro della vita, letto e riletto negli anni direttamente in originale: la *Commedia* dantesca (Ferrini 2003; Atik 2005, 79-80; Caselli 2005 e 2006; Frasca 2014).

Quella che Beckett stesso definì la “Dante revelation”<sup>1</sup> iniziò probabilmente addirittura nel semestre 1923-1924 (se non, al più tardi, fra la primavera e l'autunno del 1926), allorquando – iscritto dall'ottobre del 1923 al corso di laurea in Lettere del Trinity College di Dublino (materie curriculari: francese e italiano) – l'autore irlandese incominciò a prendere lezioni private di italiano da Bianca Esposito, che diventerà la signorina Adriana Ottolenghi in *More Pricks than Kicks* (Knowlson 1997, 51-54). Il giovane Beckett studiò sulla “Florentia edition in the

<sup>1</sup> Si veda Engelberts, Frost 2006, 39-65, in particolare i riferimenti 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” (39), TCD Ms 10963a, “three pages of quotations, in Italian with comments in English” dell'*Inferno*, *Convivio* e *Purgatorio* (51), TCD Ms 10964, un altro “canto by canto the summary of the *Paradiso* (Cantos XI – XXVIII)” (53), e TCD Ms 10966 (63-65), gruppo di note che rappresentano “a more advanced and more cursory study of the *Inferno* than those in TCD Ms 10963” (63) e probabilmente più tarde.

ignoble Salani collection, horrid, beslubbered with grotesque notes, looking like a bank-book in white cardboard and a pale gold title, very distasteful” (DFMW, 51), ovvero *La Divina Commedia* curata da Enrico Bianchi, primo volume della “Collezione dei Classici, edizione Florentina”, 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. Il futuro autore di *Godot* era in possesso dell’edizione del 1921 o della ristampa del 1922 o del 1925<sup>2</sup>, e quel volume gli rimase accanto fino alla morte, nonostante l’abitudine, mutuata negli ultimi anni di vita, di regalare ad amici e parenti molti dei suoi libri (Atik 2005, 78). Beckett “had a constant and apt reminder of his debt to Signorina Esposito. When, following a serious fall in his eighties, he had to live in an old people’s home in the rue Rémy-Dumoncel, he took with him the little edition of Dante’s *Divina Commedia* that he had underlined and annotated in classes with her. Inside the book, he kept a card with a faded, miniature reproduction of a painting by Giotto of Saint Francis feeding the birds. On it is a message in Italian from his teacher wishing him a speedy recovery from an illness that had put him to bed at Cooldrinagh a few days before his twentieth birthday. Beckett had been using the card as his Dante bookmark for sixty-three years” (Knowlson 1997, 53). 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 antipurgatorie e belacquiane della “marina” e del “petrone”), fino alle vette estreme del *Paradiso*, quelle del Dante onomaturgo, immaginifico e afasico, gradualmente impegnato nella guerra della lingua per una progressiva regressione del linguaggio (Frasca 2014, 135-244).

Ecco il passo che ritengo essere alla base della scelta onomastica beckettiana: durante il suo viaggio ultramondano, Dante, giunto in *Purgatorio*, si

<sup>2</sup> Cfr. Caselli 2000 e 2006, 41. Altre copie di Dante possedute da Beckett sono: *The Vision of Hell, Purgatory and Paradis* (1869), trans. by H. Cary, London, Bell and Daldy; *The Divine Comedy* (1908), ed. by E. Gardner, trans. by H. Cary, London, Dent; *La divina Commedia* (1957), a cura di N. Sapegno, Milano, Ricciardi; *La Divina Commedia* (1960), a cura di C.T. Dragone, Alba, Paoline; *The Divine Comedy* (1967), trans. by H. Cary, ed. by E. Gardner, London, ‘Everyman’; *La divine Comédie* (n.d.), trad. par A. de Montor, Paris, Collection des Grands Classique Français et Etrangers; inoltre i testi di Rand, Wilkins, White, *Dantis Alagherii Operum Latinorum Concordantiae* (1912) e *A Concordance to the Divine Comedy of Dante Alighieri* (1965), a cura di E.H. Wilkins, T.G. Bergin; e il volume *Le Vite di Dante, scritte da Giovanni e Filippo Villani, da Giovanni Boccaccio, Leonardo Aretino e Giannozzo Manetti* (1917), a cura di G.L. Passerini. Si veda per questo Van Hulle, Nixon 2013, 267 e 280.

imbatte nei golosi, puniti per contrappasso da un'estrema magrezza che scarifica 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; cors. mio)

Nella sesta cornice del Purgatorio i golosi vengono presentati come uomini macilenti, erosi da magrezza inumana e ridotti a un'essenziale, giacomettiana "buccia strema". "Parean l'occhiaie anella senza gemme", chiosa Dante, tanto i volti dei penitenti sono scavati dall'inedia che li affligge; e aggiunge: "chi nel viso de li uomini legge 'omo' / ben avria quivi conosciuta l'emme" (Pg, XXIII, 34-36). Secondo una "diffusa opinione del [...] tempo" fatta propria dal poeta fiorentino (Dante a cura di Chiavacci Leonardi 1994, 677), ogni uomo porta inscritta geneticamente sulla propria faccia 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"; tanto più "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*). Solo la magrezza estrema degli spiriti puniti in questo luogo mostra questo tratto altrimenti occultato della *persona* (che è qui, quanto mai alla lettera, una maschera): ed ecco come la lettera M 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 definisce<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Propone una diversa interpretazione (sempre in chiave dantesca) Clément 1994, 213-214; concorde invece Frasca 2014, 69-70.

Occorre senz'altro ricordare come nella succitata edizione Salani di Enrico Bianchi della *Commedia* studiata da Beckett ai tempi in cui iniziò la sua "lifetime of devotion to the 'divine Florentine' for the 'Dante revelation'" (Engelberts, Frost 2006, 44), databile all'incirca alla metà degli anni Venti, siano del tutto assenti sottolineature o note di alcun tipo che evidenzino l'importanza del passo purgatoriale in questione. Ma, allo stesso modo, va fatto notare come d'altronde le annotazioni che impreziosiscono quest'edizione siano in effetti tutte di natura eminentemente scolastica: Beckett studiava su questo libro in preparazione degli esami universitari.

Si aggiunga un ulteriore dettaglio, assai rilevante: "there is no indication here [in quest'edizione] that Belacqua has yet acquired any special significance for Beckett" (Engelberts, Frost 2006, 45). Si fa riferimento qui a quel Belacqua dantesco che compare nel quarto canto del *Purgatorio*:

[...] 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 neghienza a star si pone.

E un di lor, che mi semiava lasso,  
sedeva e abbracciava le ginocchia,  
tenendo 'l viso giù tra esse basso.

"O dolce signor mio", diss'io, "adocchia  
colui che mostra sé più negligente  
che se pigrazia fosse sua serocchia". (*Pg*, IV, 98-111; cors. mio)

La figura dell'indolente amico di Dante fu un vero e proprio nume tutelare per Beckett: come scrisse in una lettera a Con Leventhal il 21 aprile 1958, si tratterebbe del "most tenacious" fra tutti gli "Italian elements" all'interno della sua opera (L3, 136). L'evoluzione diacronica dell'onomastica dei testi in prosa di Beckett in questo senso è sufficientemente eloquente: nelle sue due prime prove narrative, *Dream of Fair to Middling Women*, il romanzo scritto fra il febbraio e il giugno del 1932 e che, in una lettera a Thomas MacGreevy del 29 maggio 1931, lo stesso autore definiva una "German Comedy" (L1, 78), e la raccolta di racconti *More Pricks than Kicks*, databile agli anni 1932-1934, il protagonista si chiama Belacqua Shuah (Caselli 2005, 35-36; Frasca 2014, 19-60). Beckett rico-

nobbe 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”), ovvero all’incirca nel 1931-1932, gli anni immediatamente precedenti alla composizione del *Dream* (L3, 136). A risultare determinante, inoltre, fu la mediazione iconografica delle illustrazioni di Botticelli della *Commedia*: qui, infatti, l’autore irlandese poté visualizzare con estrema precisione la postura del personaggio dantesco (che stimolò immediatamente la fantasia beckettiana) che sarebbe stata trasferita in un secondo momento 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” (*ibidem*). Beckett era in possesso di una copia degli *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie*, herausgegeben von F. Lippmann, Grote, Berlin 1896 (Van Hulle, Nixon 2013, 219 e 265), dalla quale poté ammirare il Belacqua botticelliano.

La postura dell’indolente personaggio dantesco, già in grado di suscitare in *Murphy* (il romanzo che segue al *Dream* e precede *Watt*) quella “Belacqua fantasy” che si irraderà in tutta l’opera dello scrittore irlandese (Ackerley, Gontarski 2004, 47-48), tocca anche le pagine di *Watt*, nelle quali il protagonista è ritratto in quella medesima posa che tanto impressionò Beckett e che sarà marca caratteristica dei suoi personaggi. Nel passo di *Watt* citato in apertura, quello nel quale cioè si denuncia l’importanza del nome (“the essential”), ovvero allorquando Beckett mostra discretamente una tanto minima quanto rara indicazione o chiave di lettura della propria opera, è possibile ritrovare un’ulteriore allusione a Dante, mediata proprio da Belacqua. Subito 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 del suo romanzo, la *postura* e il *sorriso*: vale a dire quei tratti legati alla figura di Belacqua e che, fin dalla giovinezza, Beckett aveva colto quali sue peculiarità caratterizzanti. La postura: “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*” (W, 2; cors. mio). 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, 103-108).

## Il sorriso:

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 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.* (W, 20-21; cors. mio)

Belacqua è sempre, 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" (C, 40). "Li atti suoi pigri e le corte parole", dirà di lui il poeta fiorentino, "mosser le labbra mie un poco a riso" (*Pg*, IV, 121-122). E lo "smile" di Watt, provocato dalle parole di Spiro, è infatti analizzato con la stessa attenzione che Beckett ha dedicato ai sorrisi del Dante *viator*.

Se dunque nella *Commedia* studiata dal giovane Beckett "there is no indication here that Belacqua has yet acquired any special significance" (Engelberts, Frost 2006, 45), dacché l'interesse per quest'ultimo in-sorge come si diceva fra il 1931 e il 1932, non può stupire l'assenza di rilievi posti intorno al passo del *Purgatorio* inerente alla lettera M, che assumerà valenza poetica perlomeno a partire dall'agosto del 1935, ovvero quando verrà posta quale iniziale del protagonista del suo primo romanzo edito, *Murphy*; la mancanza di annotazioni intorno alla M nella *Commedia* Salani, quindi, non rappresenta un'indicazione documentaria dirimente per sciogliere negativamente l'individuazione di questo passo quale luogo di origine dell'intuizione di Beckett.

Una ragione in più che certifichi la discendenza dantesca dei personaggi *m-named* di Beckett si trova nel passaggio di testimone onomastico che avviene fra i protagonisti dei suoi primi libri (*Dream* e *More Pricks than Kicks*) con quelli dei successivi romanzi (da *Murphy* in poi): è probabile infatti che la sempre ponderata scelta dei nomi rappresenti significativamente, da parte dell'autore, un segno di precisa ma occultata continuità con l'ipoteso dantesco, dapprima esibito (Belacqua) e, in seguito, più attenuato (M). Una simile operazione, si vedrà, svolge per Beckett la funzione di costituire per le proprie pagine un personaggio che sia anzitutto un *everyman*.



Il 20 agosto 1935 Beckett inizia a scrivere *Sasha Murphy* (Knowlson 1997, 203), 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, a partire dalle sue prime prove narrative, Beckett per i suoi protagonisti scelga dapprincipio un nome (Belacqua Shuah) che è l'esito dell'inversione delle proprie iniziali; col tempo si giungerà a un altro nome (Sasha Murphy, poi solo Murphy) che, seppure privo di implicazioni autobiografiche evidenti, si rivelerà caratterizzato da una funzione (quella appunto 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 collegamento autobiografico; anzi, se possibile questo si intensificherà proprio a partire da quest'ultimo personaggio.

### 1.3 Aria di famiglia

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" (Hudhomme 2015, 48): vale a dire che le pareti materiali che separano un testo dall'altro (le copertine, che 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 in questo modo l'intratestualità programmaticamente operante di quest'opera. Il capostipite di questa congrega è naturalmente *Murphy*: "à commencer par Murphy", ribadirà l'*Innommable*, "qui n'était pas le premier", certo, ma fu il primo degli *m-named* (I, 174-175); 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"<sup>4</sup> esplicitamente identificata con l'iniziale connotativa M. Questa

<sup>4</sup> 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" (L2, 55); indicazione tanto più rilevante se si

trafila si conclude idealmente con il romanzo che cancella tutti i nomi, *L'Innommable*, nel quale però (pur nella riconvocazione dei precedenti personaggi beckettiani) si gioca un ripensamento complessivo della postura e delle funzioni di Belacqua (Frasca 2018, XXX-XL).

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" (MC, 193; cfr. Hudhomme 2015, 46-50), e lo paragonano immediatamente giustappunto 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" (MC, 194). Molloy, invece, pochi anni dopo ricorderà "Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, Yerk, Mercier et tant d'autres" (M, 187), 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" (MM, 103); e dell'*Innommable*: "Murphy, Molloy et autres Malone" (I, 28).

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*. 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 personne" (Frankel 1997, 286). 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

constata che "the series" è la correzione della precedente versione, emendata, "a series" (56). E a proposito del primo libro della *Trilogia* Beckett 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" (L2, 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" (Nixon 2009, 22).

l'autore della *Recherche*, la coppia di *auctoritates* emblematicamente individuate da Beckett quali vertici indiscussi del XX secolo, ovvero sia 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" (Gilbert, Ellmann 1966, vol. II, 219)<sup>5</sup>. E non potrebbe dirsi lo stesso di Beckett?

Di più: proprio 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 séquencée, 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" (2015, 7-8).

L'œuvre serait à considérer dans cette optique dans une perspective antropomorphique: 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 cronologie pour les nouvelles d'après-

<sup>5</sup> Non si trascuri però un ulteriore dettaglio, proveniente in questo caso dall'opera di Dante (altro autore cardinale nel canone beckettiano). A proposito del legame che unisce la *Vita nova* alla *Commedia*, intendendo quest'ultima l'opera di una vita, Beckett trascrisse su un quaderno una nota di Eugenio Camerini sul poema dantesco: "[Dante] scrisse la D.C. dal 1302 al 1321. L'I. fu compito [sic] alla fine del 1308, ma non pubblicato che al principio del 1309. Il Pu. fu compito [sic] ... nel settembre del 1315; il Pa. fu compito [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, 21). Degna di rilievo non è tanto la raccolta 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.

guerre, du “printemps de la vie”, “*Prime*” (*L’Expulsé*), 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. (*Ibidem*)

E dunque se “una lettura omogeneizzante 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” (*ibidem*) – una temporalità in progressivo declino, che porta i corpi ad una vecchiaia estrema fino a scomporne la fisicità in una pura voce.

#### 1.4 Murphy O’Blomov

Durante la stesura di *Murphy* assistiamo al passaggio da Belacqua al primo degli *m-named*: in questo romanzo, infatti, “Belacqua is not a character but a structured presence in Murphy’s mind: Belacqua is a state to which Murphy aspires” (Caselli 2005, 87). Il personaggio dantesco rappresenta un ideale in grado di suscitare “the Belacqua bliss” (Mu, 71) o l’ancor più nitida “Belacqua fantasy” (50):

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. (Mu, 50-51)

A questa stessa altezza cronologica però l’autore irlandese riconosce nitidamente la discendenza del suo Murphy, probabilmente il più autobiografico dei protagonisti beckettiani, con un altro personaggio della letteratura: non dantesco ma fortemente implicato con il proprio vissuto e dunque esemplare *trait d’union* fra il personaggio 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*).

È vero che quasi tutti i personaggi beckettiani sono vittime di una indomabile indolenza che trova la sua matrice in Belacqua, ma lo è altrettanto il fatto che tutti loro hanno proprio nello stesso Beckett il progenitore e capostipite. Egli, infatti, durante la breve relazione che ebbe nel 1937 con Peggy Guggenheim, venne da lei ribattezzato col soprannome di Oblomov:

Since he [Beckett] enjoyed 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. (Cronin 1996, 292; cfr. anche Knowlson 1997, 295)

Racconta Guggenheim che fu lei a far conoscere a Beckett “the book by Goncharov [*sic*] that Djuna [Barnes] had given me to read long before”, “and of course he immediately saw a resemblance between himself and the strange inactive hero who finally did not even have the willpower to get out of bed” (citato in Bair 1990, 276). Beckett era molto orgoglioso di questo soprannome (312): probabilmente perché Oblomov gli ricordava da vicino un altro personaggio – già noto sin dai tempi del Trinity –, amatissimo e trasposto 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 per trovarsi un impiego e, insomma, *fare*. Questo paragone risulta rilevante (se non altro per i personaggi beckettiani a venire): seppure la redazione di *Murphy* iniziò il 20 agosto del 1935 e “by the third week of June [1936], it was finished” perlomeno nella sua prima stesura (Knowlson 1997, 226), e la lettura da parte di Beckett del romanzo di Gončarov risulta risalire solo al 1938 (anche se presumibilmente ne sentì parlare già nel 1937 da Guggenheim), lo scrittore irlandese riconobbe immediatamente nella descrizione di Oblomov un ipotesto di Murphy (e dei suoi precedenti Belacqua) altamente significativo e fino a quel momento ignorato. La parentela stretta fra questi due antieroi la denunciò peraltro lo stesso

Beckett in due lettere del 1938. Nella prima (del 21 gennaio), l'autore irlandese dichiarò esplicitamente a Thomas McGreevy: "Have begun Goncharov's [*sic*] Oblomov. Pereant qui ante nos nostra dixerunt!" (L1, 590); qui 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 [...]" (L1, 592)<sup>6</sup>. Il romanzo di Beckett venne pubblicato nel 1938: "On 9 December 1937, Beckett received a telegram from George Reavey telling him that, at long last, Murphy was to be published [...]. The publication of Murphy straddled Beckett's stabbing [5 September 1938]: the contract was signed before Christmas and the page proofs arrived on 17 January, while he was still recovering in the Hôpital Broussais" (Knowlson 1997, 292). Beckett oramai aveva sicuramente conosciuto il personaggio gončaroviano, vicino a Murphy quanto il Belacqua dantesco (che rimase però l'esplicito e costante richiamo letterario 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); ma più simile a Beckett (e dunque a Murphy), 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 Oblomov.

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 Beckett si dirige verso un *everyman* sempre più aperto alla de-soggettivizzazione, operata per agevolare al massimo l'identificazione del lettore con il protagonista (pratica questa a cui si somma, fra le altre,

<sup>6</sup> La grafia scorretta ("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" (L1, 595).

il caratteristico *no when, no where* delle opere beckettiane, in questo modo riconoscibili da chiunque). Si sovrapponga a ciò un'operazione progressivamente detrattiva dei tratti dei personaggi, una vera e propria scarnificazione dei soggetti messi in scena nei suoi romanzi. Questo anche in concomitanza con il passaggio dalla terza alla prima persona (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 Bryden in un libro che rileva con pregio la progressiva corrosione dei caratteri femminili nel *corpus* beckettiano, analizzando con precisione la produzione beckettiana più tarda, 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* (Bryden 1993). "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" (NTPR, 162-163; cors. mio). 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 différence entre un homme et une femme, je veux dire entre les miens" (MM, 10).

Il passaggio dal Belacqua del *Dream* e di *More Pricks* ai protagonisti omonimi dei successivi *Murphy*, *Watt*, *Molloy*, *Malone* eccetera, non rappresenta insomma – perlomeno onomasticamente – una cesura netta: si rimane infatti sempre nei pressi di Dante, ovvero si mantiene con la *Commedia* un legame giocato nella caratterizzazione del protagonista, che se inizialmente risultava essere mutuato dalla sterminata compagine di comparse del poema dantesco e promosso a ideale del personaggio tipo (grazie anche alla traccia autobiografica); successivamente, con l'approfondimento della materia della *Commedia*, questo rapporto 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.*

### 1.5 “EveryMan”

A questo punto è possibile ventilare l'ipotesi, non accertata però da alcun dato documentario, di una possibile lettura da parte di Beckett del saggio di Ezra Pound *The Spirit of Romance*, pubblicato nel 1910: Beckett frequentò a Parigi il circolo joyciano, dove il poeta americano era molto conosciuto, e nutrì sempre un grande interesse riguardo agli studi danteschi; quest'ultimo dato è testimoniato peraltro dalla sua recensione (tutt'altro che lusinghiera) al *Dante vivo* di Papini, apparsa sul numero di *The Bookman* del Natale 1934 (Di, 80-81) e da una lettera a Thomas McGreevy del 4 agosto 1937 nella quale si parla dell'“Eliot's Dante [...] unsufferably condescending, restrained & professorial” (L1, 531). Pound era conosciuto e ammirato da Beckett, che nel 1934 (sullo stesso numero di *The Bookman* nel quale stroncò Papini) recensì favorevolmente il suo saggio *Make it New* (Di, 77-79); 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)” (Frasca 2014, 255). Nonostante uno “sgradevole episodio” avvenuto tra i due in margine a un pranzo parigino nel 1929 organizzato da Joyce (*ibidem*; Kenner 1971, 583), ricordato dallo stesso Beckett in una lettera a Patricia Hutchins Greacen del 18 dicembre 1953 – “The only time I remember having met Pound was one evening at dinner with the Joyces in the Trianons, Place de Rennes. He was having great trouble with a fond d'artichaud [*sic*] and was very aggressive and disdainful” (L2, 437) –, Beckett rincontrò ancora Pound, il 18 settembre 1968 a Parigi, stavolta in circostanze ben diverse. Così ne scrisse a Hugh Kenner il 19 settembre: “Ezra Pound honoured me with a sign, having seen *Fin de Partie* at the ex-Grand Guignol, and I saw him yesterday in Montparnasse with Mrs or Miss Ridge or Rudge [Olga Rudge]. He was unhappy with his mouth and throat and hastening back same evening to his Venetian stomatologist. I was so affected by his mien, face and silence that to my confusion ever since I embraced him on departure. I had at least that contact. He hardly spoke, but suddenly got up from where he was sitting and came to sit beside me” (L4, 132); ancora, rievocò l'accaduto quattro giorni dopo a Jocelyn Herbert: “Had a (for me) touching conversation with Ezra Pound, last time 30 yrs. ago”; e a John Kobler, il 26 di quello stesso mese: “Saw Ezra Pound, 1st time since 1930 approx. A very moving shade” (L4, 133).

Ma è nello *Spirit of Romance* che, come farà in altri suoi formidabili saggi danteschi, con imprevedibile lungimiranza e “fulminanti intui-



zioni che anticipano e 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" (Bologna, Fabiani 2015, VIII), 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, some while 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. (Pound 2013, 116-117; cors. mio)

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 (Gennaro 2016). 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' ". Il personaggio-Dante, secondo Pound, stando (*iuxta* la lezione dell'epistola a Cangrande) al terzo senso di lettura del poema, quello anagogico<sup>7</sup>, rappresenterebbe dunque l'*Ognuno*, l'*Everyman*, o l'*Umanità*, *Mankind*. La dantistica di metà Novecento ha saputo spiegare con chiarezza la

<sup>7</sup> Pound qui confonde i quattro sensi indicandoli, nell'ordine, quali letterale, allegorico, anagogico ed etico, mentre l'ordine corretto è letterale, allegorico, morale e anagogico.

funzione del “doppio ‘io’ ” dantesco (Contini 2001, 39), 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*, I, 1-2; cors. mio; “dentro da sé, del suo colore stesso, / *mi* parve pinta de la *nostra* effigie: / per che ‘l *mio* viso in lei tutto era messo”, *Pd*, XXXIII, 130-132; cors. mio); ma l’intuizione di Pound potrebbe considerarsi in via ipotetica (in mancanza di un riscontro documentario dirimente)<sup>8</sup> 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.

## 1.6 “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 età (Atik 2005, 117-119). Numerosi i 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

<sup>8</sup> 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” (Van Hulle, Nixon 2013, 41).

in 1905 visiting Connemara and Mayo, illustrated Synge's *The Aran Island*, and whom Beckett met several times from 1931 until Yeats' 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” (Knowlson 1980, 259-260); inoltre condivisero alcune passioni letterarie, come quelle per Dante e Petrarca, e frequentarono entrambi il Trinity College per poi trascorrere un periodo a Parigi, dove conobbero in tempi diversi Joyce. Al netto di tutti questi contatti, è possibile individuare un legame diretto e un'influenza particolare dell'opera di Synge su quella di Beckett, non solo per la sua già ricordata ammissione: “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” (Knowlson 1980, 260).

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” (Ackerley, Gontarski 2004, 552). Si pensi, per esempio, alla desolata valle di *The Well of Saints* di Synge, che ricorderebbe l'ambientazione di *Godot*; in aggiunta, ad aumentare le coincidenze, in quest'opera si trova una coppia di ciechi dai nomi caratteristici (si tratta cioè, ancora una volta, degli appartenenti alla stirpe degli *m-named*): Martin e Mary Doul. Che siano ciechi, sulla scorta di Dante e Cervantes, l'istituzione di quella che chiamava “pseudo-couple” (I, 17) – e che siano caratterizzati dalla stessa iniziale del nome comune fa pensare che possa trattarsi di qualcosa di più di una semplice coincidenza. La figura del cieco, infatti, tornerà con insistenza in alcune opere di Beckett dello stesso torno d'anni: Pozzo nel secondo atto di *En attendant Godot*; Hamm in *Fin de partie*; il personaggio chiamato A in *Fragment de théâtre*; Mr Rooney in *All that fall* (a puro scopo di completezza, si aggiunga che 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*, del 1890). Fu però l'opera più celebre di Synge, *The Playboy of the Western World* (1907), a suscitare un interesse particolare per Beckett; a partire dall'onomastica di buona parte dei personaggi dell'opera (e, fra tutti, dei principali) caratterizzata dalla medesima iniziale: a partire dal protagonista Christy Mahon, infatti, si incontrano molti altri *m-named* come suo padre, Old Mahon, e poi Michael James Flaherty, il

gestore di un pub, e Margaret Flaherty, chiamata Pegeen Mike, figlia di Michael e giovane ostessa. Senza soffermarsi oltre sulle convergenze fra quest'opera e i testi beckettiani, e su tutti *Godot* (senza però che Beckett assumesse passivamente il modello di Synge), mostrate per la prima volta da Vivian Mercier (1977, 20-23; inoltre Knowlson 1980 e Van Hulle, Nixon 2013, 38)<sup>9</sup>, 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 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 è visto, l'autore irlandese si recò come volontario nell'epicentro delle macerie belliche, Saint-Lô, la "capitale des ruines" (si veda *infra*, 4.2).

D'altronde, un'operazione per certi versi analoga, nell'ambito però 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" (EAG, 109). Per Vladimir, infatti, è perfettamente chiaro come "à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non" (103; cors. mio). Nel teatro è la coralità dei personaggi, e su tutti la *pseudo-couple* dei protagonisti, che si compenetra (da Vladimir e Estragon a Hamm e Clov, fino ai tardi Reader e Listener di *Ohio Impromptu*) a fare l'umanità, ovvero a costituire, con le loro proprietà antinomiche e perciò totalizzanti e assolute se combinate fra loro, l'insieme inte-

<sup>9</sup> Sappiamo che nella libreria di Beckett è rimasto il libro di Synge, *My Wallet of Photographs: The Photographs of J.M. Synge Arranged and Introduced by Lilo Stephens*, 1971 (Van Hulle, Nixon 2013, 285); altri libri di Synge erano però presenti in passato: 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* "are in his personal library" (Knowlson 1980, 259); inoltre Anne Atik ricorda di come Beckett "had given us Synge's *In Wicklow, West Kerry and Connemara* di Synge, published in 1919, which he'd bought in 1926" (Atik 2005, 117-118).

ro dei caratteri umani. La riprova della centralità dell'idea di coppia emerge dagli aggiustamenti scenici approntati dallo stesso Beckett in corso d'opera: "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" (Bradby 2010, 330).

La "pseudo-couple Mercier-Camier" 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 nei suoi romanzi un soggetto unico e assoluto; tanto più se, come gli altri, 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 si tratta al contempo del narratore della storia (come sarà con il passaggio alla narrazione in soggettiva a partire dal secondo dopoguerra). Ma, nel caso di *Mercier et Camier*, il personaggio *m-named* non è il narratore della 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" (MC, 7; cors. mio); e per di più Mercier divide equamente la sorte con Camier, di cui è una 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, l'"io", 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, vale a dire il teatro, nel quale la coppia di protagonisti presenza 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 M<sup>10</sup>.

Ecco che dunque il lettore incarnato nel personaggio che si fa dire "io" si ritrova nei panni di un *everyman* assoluto predisposto all'innesco: 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 volto<sup>11</sup>.

### 1.7 "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 leggendola o dell'opera che 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 quel suono che riecheggia. 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" (Cas, 47), dove, in una "sfacciata omofonia ipersoggettivante" (Frasca 2014, 347) che nella resa inglese schiude con maggiore ambiguità una

<sup>10</sup> 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 clouds...* (M e W) e *Rockaby* (W, la "Woman in chair" e V, la sua "recorded voice").

<sup>11</sup> 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.

traccia di autobiografismo con un "It is the month of May... for me" (Cas2, 297)<sup>12</sup>, la voce che emerge si avvinghia all'ascoltatore possedendolo.

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*" (Joyce 2008, 578; cors. mio)<sup>13</sup>: nomi comuni per personaggi comuni, dunque, quali appunto i "Murphy, Molloy et autres Malone". Personaggi che magari non hanno segni particolari d'alcun genere, poiché spesso 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). Proprio di Murphy, per esempio, in tutto il libro "we never learn [...] what Murphy himself actually looks like" (Knowlson 1997, 205); questo personaggio 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 [of 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 truly said not to resemble the Christ supposed by Bosch, then hanging in Trafalgar Square, I flatter myself it was I). (W, 136; cors. mio)<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Non sfugga qui la sovrapposizione fra il mese di maggio e il nome della madre di Beckett, May.

<sup>13</sup> Ackerley 2010, 28, lo ipotizza come possibile fonte per la scelta del nome Murphy per il romanzo omonimo; si veda in proposito Melchiori 1995.

<sup>14</sup> 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" (EAG, 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 the Station of the Cross" (Ackerley, Gontarski 2004, 115). E già in *Murphy* il protagonista

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 giustappunto 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 circunspecta, / 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,116-117 e 127-132; cors. mio)<sup>15</sup>.

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 *everymen* 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" (I, 10), il primo degli *m-named*, dacché "un personaggio scalza l'altro, nell'opera beckettiana, perlomeno a partire da *Murphy*" (Frasca 2014, 269). 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 shakespeareana): "What's in a name?" (Joyce 2008, 578)<sup>16</sup>.

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", "in the crucified position" (Mu, 20; cors. mio): slegandolo dalla sua sedia a dondolo (sorta di croce personalissima, perché insomma, come sentenziava Vladimir, "A chacun sa petite croix", EAG, 80), la donna compone con Murphy, nel tipico stile da *tableau vivant* delle prime opere di Beckett, una sorta di deposizione.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Si ripensi alle celebri battute shakespeareane: "What's in a name? That which we call a rose By any other name would smell as sweet" (*Romeo and Juliet*, II, 2).



## 1.8 Il cilindro e la scala

Cambiando decisamente versante, si prenda ora il caso della breve prosa *Le dépeupleur* (1970). È possibile rintracciare quale fonte ispirativa dell'impianto di questo testo ancora una volta la *Commedia* dantesca mediata dalle illustrazioni di Botticelli, a riprova della variegata e multiforme pervasività dell'opera del poeta italiano. In questo caso, come per Belacqua, la fonte dantesca va letta in stretta connessione con le modalità compositive beckettiane: l'ispirazione nasce quasi sempre dall'osservazione di un'immagine (o dal suo ricordo), a cui segue il consequenziale riuso attraverso una pratica risemantizzante (Oppenheim 2000; Croke 2006; Knowlson 2012; Frasca 2014, 71). Il lettore si trova, nel testo di Beckett, nell'"intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie" (D, 7): qui si respira un'aria infernale (come conferma il titolo scelto da Beckett per la traduzione inglese, *The Lost Ones*, la "perduta gente" di *If*, III, 3); mentre l'atmosfera che aleggia fra i corpi rinchiusi in questo spazio è quella purgatoriale di chi resta in attesa – "Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur" –; e certi aspetti dell'opera non possono non richiamare l'ambiente da ospedale psichiatrico con le stanze dalle mura imbottite – "Sol et mur sont en caoutchouc dur ou similaire" (D, 7-8) –; eppure è altamente probabile che Beckett, senza allontanarsi dal testo di Dante, abbia attinto invece dal *Paradiso* per la caratterizzazione più particolare dello spazio dispiegato in questa sua opera, tanto più che, si vedrà, vi è almeno una citazione esplicita dall'ultimo canto del poema (Caselli 2005, 183-200). Sono due gli elementi che, nel testo beckettiano, costituiscono quello che sembra a tutti gli effetti 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 ogni 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 carica.

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 ria [...]. (Pd, XXII, vv. 61-78; cors. mio)

Compare in questi versi la figura della “scala” che “varca” le sfere giungendo fino all’ultimo cielo. Quest’immagine è però anticipata da Dante nel canto precedente: qui infatti, sin dall’incipit (“la bellezza mia”, dirà Beatrice, “per le scale / de l’eterno palazzo più s’accende”, Pd, XXI, vv. 7-8), e fino all’explicit (“vid’io più fiammelle / di grado in grado scendere e girarsi”, vv. 136-137), il XXI canto è tutto tramato dalla figura della scala, e viene presentato in questi versi “di color d’oro in che raggio traluce / [...] uno scaleo eretto in suso / tanto, che nol seguiva la mia luce” (vv. 28-30). La 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. 31-32 e 64-65). 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” i cieli “infino” a “l’ultima sfera”: stavolta di essa Dante non fa descrizione alcuna, ma, memore del canto precedente, il lettore può essere tentato di identificarla con la sontuosa scalinata dorata che sale verso l’Empireo, come peraltro è stata rappresentata la scala di Giacobbe da Raffaello e William Blake<sup>17</sup>. È però nella mediazione iconografica offerta da Botticelli ai versi danteschi che è possibile 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<sup>18</sup>, come quelle che compaiono nel cilindro de *Le dépeu-*

<sup>17</sup> Raffaello, *Scala di Giacobbe* (1511), Musei Vaticani, Stanza di Eliodoro; William Blake, *Jacob’s Dream* (1805), British Museum.

<sup>18</sup> 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 (1375-1378) 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

*pleur*: “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” (D, 9). Beckett, si ricordi, era in possesso di una copia del libro *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie*, che si era già rivelato prezioso allorché lo scrittore irlandese, nel 1958 (ovvero giusto qualche anno prima che iniziasse la composizione de *Le dépeupleur*, scritto fra il 1965 e il 1970), “discovered [...] in the Botticelli drawings for the Comedy” la postura di Belacqua (“his attitude”), rappresentato 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” (L3, 136). Il che vuol dire che già dalla fine degli anni Cinquanta Beckett conosceva bene le illustrazioni di Botticelli alla *Commedia* e dunque anche, presumibilmente, quelle relative a *Paradiso* XXI e XXII che ritengo siano base dell'ispirazione di *Le dépeupleur*. L'onnipotente Belacqua dantesco, d'altra parte, è rievocato non a caso anche in quest'opera: 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”: ovvero in una spezzata replica della postura del personaggio dantesco (D, 12-13 e 46).

Probabile d'altronde in questo caso anche la mediazione 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 descendign on it” (*Gen*, 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 objets [...]. 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

della Loggia di Raffaello, nel Palazzo Apostolico di Città del Vaticano, compare il *Sogno di Giacobbe* (1517-1519), questa volta con la presenza di una scala a pioli (realizzato da Raffaello e dalla sua scuola).

toucher le plafond du bout des doigt” (D, 8-9). “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 autre étoiles” (D, 15-16). Qui l'esplicita citazione di *Paradiso* XXXIII, 145 è impiegata per rappresentare “the impossible ‘way out’ of this infernal system” (Caselli 2005, 183): che sia impossibile la via di fuga, seppure “le besoin de grimper est trop répandu” e “Ne plus l'éprouver est une délivrance rare” (D, 9), 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. (D, 17-18)

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. 76-77 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” (D, 10)<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> 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

Occorre ricordarsi infine del contesto generale dell'opera: ci si trova all'interno di un cilindro, figura geometrica, come la sfera, cara all'autore e che si costruisce a partire da quella del cerchio: ora, proprio di viaggio fra sfere concentriche consta l'ascesa 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" (D, 24 e 35-36). Il fatto che nello stesso torno di versi paradisiaci ricorrano 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 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" (Corti 1983, 63).

### 1.9 "Fulgurazioni figurative"

Ma se, come si diceva, per Beckett il punto di partenza – o, per dirla pasolinianamente, la sua "fulgurazione figurativa" (Pasolini 1962)<sup>20</sup> – 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 essa va collocata e, a seguire, l'immediata circoscrizione 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*). Lo spazio chiuso è in questo senso 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. In Beckett, quindi, il riuso di immagini pittoriche 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. È que-

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" (D, 10-11).

<sup>20</sup> Questa infatti la dedica posta in esergo a *Mamma Roma* (1962) da Pier Paolo Pasolini: "A Roberto Longhi cui sono debitore della mia 'fulgurazione figurativa'".

sta la “Beckett’s tendency to turn his visual experiences into verbal narratives” (Nixon 2011, 152) che si affinerà negli anni, soprattutto a partire da quelli postbellici, fino ai lavori prodotti in seguito alla “svolta mediale” (Frasca 2015, 176-189). 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” (Frasca 2014, 236): e se pure il ventisettenne Beckett aveva fatto richiesta per diventare assistente della National Gallery di Londra (L1, 166-167), sappiamo però che il 2 marzo 1936 l’autore irlandese scrisse una lettera a Sergei Michajlovič Ėjzenštejn chiedendogli di essere “considered for admission to the Moscow State School of Cinematography” (L1, 317; cfr. anche 305, 324, 423 e Knowlson 1997, 226).

L’esplicita richiesta di Beckett rivolta al proprio lettore-ascoltatore-osservatore di “sottoporsi a un *tour de force* della virtù immaginativa” (Frasca 2014, 371), per via della sua radicalità senza mezzi termini, isola evidenziandola l’operazione artistica dell’autore irlandese, 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*” (Bologna 2010, 94 e 100). 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” (Galluzzi 1994, 16-

17), nella stessa circostanza in cui la pittura si rivela 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'" (Pasolini 1999, II, 1987).

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" (Galluzzi 1994, 85): "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" (citato da Magrelli 1977, 70-71). 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)<sup>21</sup> 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

<sup>21</sup> 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?" (Pasolini 1996, 230). Ricorda invece Francesco Galluzzi come "Carlo Di Carlo, autore regista di Pasolini nel film, rievocando in una intervista i tempi della lavorazione, pone l'ispirazione di *Mamma Roma* sotto un esplicito segno mantegnesco: 'Adesso facciamo un primo piano come il Mantegna: era una sua [di Pasolini] tipica battuta'" (Galluzzi 1994, 92).

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 “livello 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. (Galluzzi 1994, 90)

Caso emblematico è quello de *La ricotta* (1963), nel quale si assiste a una perfetta replica delle *Deposizioni* di Rosso Fiorentino e Pontormo. In questo cortometraggio, incluso nella pellicola collettiva *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 beckettiane (Gennaro, Marinelli 2018): 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 palco un'immagine rivelatrice, cosicché si possa mettere in moto la macchina memoriale e sensoriale con cui funziona il suo teatro.

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’” (Settis 2008, 20): Bill Viola. In lui rivivono le opere di Andrea di Bartolo, Masolino da Panicale, Pontormo: “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” (Settis 2008, 20 e 26).





## 2. *Ars combinatoria* Beckett e Sade (fra Leibniz e Gould)

### 2.1 Tegole dal cielo

“What would Leibnitz say?” (DFMW, 179) è la domanda, tra l’ironico e il meravigliato, che l’entità schiacciata fra autore e personaggio si pone nel primo romanzo di Beckett, scritto nei primi anni Trenta, inconcluso e pubblicato postumo nel 1992: *Dream of Fair to Middling Women*. “As Terence McQueeny 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” (Nixon 2011, 162). L’interesse di Beckett per il filosofo di Lipsia risalirebbe dunque ai tempi del suo saggio *Dante...Bruno. Vico.. Joyce* (1929) (dedicato al connazionale autore dello *Ulysses*) ed è difatti ben riscontrabile già nel coevo *Dream*, nel quale il personaggio di Lucien, modulato su Jean Beaufret, lo studente di filosofia all’École Normale nonché amico di Beckett, insieme con Belacqua, il protagonista del romanzo, dibatte di Galileo, Descartes e, per l’appunto, Leibniz, “just as Beaufret did with Beckett” (Knowlson 1997, 152). Ma, soprattutto, il pensiero del grande filosofo tedesco costituirà pochi anni più tardi l’epicentro fenomenologico del primo romanzo edito dello scrittore irlandese, *Murphy* e, parimenti, il nucleo culturale che, insieme a Descartes e Spinoza, anima il protagonista omonimo e il libro stesso. È da questo nocciolo concettuale che si emana inoltre l’idea d’un organismo filosofico complesso articolato con il farsi stesso della narrazione, il cui vertice è il capitolo sesto (che esibisce come epigrafe l’eloquente riformulazione spinoziana *Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat*), ed è interamente dedicato alla monadiana *Murphy’s mind*: “nothing ever had been, was or would be in the universe outside it but was already present as virtual, [...] in the universe inside it” (Mu, 63). “Leibniz”, ha puntualizzato Frasca, “non già Democrito, e nemmeno malgrado tutto i pur citatissimi Cartesio e Geulincx, è il vero Virgilio del romanzo” (2003, 208).

La *Dissertatio de Arte Combinatoria* di Gottfried Wilhelm von Leibniz è un trattato di logica datato 1666 con il quale il giovane filosofo, che per

l'occasione si proponeva fra l'altro di dimostrare l'esistenza di Dio, intendeva innestarsi in una linea di pensiero già avviata – e certo sulla scorta di Francis Bacon, Athanasius Kircher e delle mnemotecniche di Ramon Llull (Rossi 1983, 221-281; Yates 1993, 342-362) – concorrendo allo sviluppo di una delle idee portanti della modernità. Leibniz, che ai tempi “n'était pas encore mathématicien” (Couturat 1969, 35), tentò di istituire un “Alphabetum cogitationum humanarum” attraverso il quale porre le basi per una nuova espressione del pensiero (Couturat 1969; Aiton 1991, 25-26; Davis 2012, 21-41). Alla base di quest'ipotesi, l'idea di poter ridurre a fattori minimi le idee e i concetti per poterli combinare in sterminate variabili al fine di “obtenir progressivement toutes les idées complexes par un procédé infaillible” (Couturat 1969, 35). *Lars combinatoria*, in questo senso, è il motore del mondo. Il desiderio d'un “alfabeto dei pensieri umani”, peraltro, era debitore delle lezioni a Jena di Arhard Weigel – l'algebrista interessato all'aritmetica e alla teoria combinatoria (Cassirer 1986, 358) – e del pensiero di Johann Heinrich Bisterfeld, delle cui opere Leibniz possedeva ad Hannover un esemplare annotato, e del suo “alfabeto filosofico”, diretto anch'esso alla composizione d'un'enciclopedia definitiva, un *pictum mundi amphitheatrum* (Rossi 1983, 217-219 e 260-261); e quest'idea ben si alletta in un'epoca figlia dell'enciclopedismo.

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, Berkley permearono i suoi anni di studio più intensi, in Irlanda come a Londra e a Parigi. *Lopus magnum* del dottor Johnson, il grande lessicografo inglese (uno fra gli autori più amati dallo scrittore irlandese: cfr. Atik 2005, 76-79), introduce immediatamente una delle caratteristiche precipue e più significative di quell'epoca: lo slancio catalogatorio – successivo all'ambizione classificatoria dell'eclittico e del poliedrico seicentesca (Vasoli 1978) –, 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 enciclopedie, come anche dei numerosi e diffusi dizionari (Yates 1993, 356). 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 (Serrianni 1989, 63-85; Marazzini 2009).

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* prodotti da 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, il Settecento stempera questi impeti 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 (Koyré 2000, 87-111): 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". Nell'immaginario beckettiano l'arte combinatoria attecchirà per tempo, a partire dalla fascinazione giovanile per il pensiero leibniziano, per passare in seguito a una vera e propria elezione di questa pratica a paradigma di comprensione (della realtà) e composizione (dell'opera):

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 ains- si épuisés'. (Ferrini 2006, 54; cfr. Frasca 2014, 341-342)

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 leibniziani. 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" (A, 36).

## 2.2 "Twopence five biscuits": ovvero una meravigliosa apparecchiatura spirituale

E proprio alla combinatoria si rivolgerà Murphy allorquando si troverà a spiegare e spiegarsi la logica del 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 which, according to the Külpe school, the major torments of response are undergone. Then he applied the simulacrum proper.

'A cup of tea and a packet of assorted biscuits.' Twopence the tea, twopence the biscuits, a perfectly balanced meal [...]. (Mu, 49)

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 packet 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 which 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!* (Mu, 57; cors. mio)

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 plutomantic caterers, highly endowed with the ruthless cunning of the sane, having at their disposal all the most deadly weapons of the post-war recovery" e "a seedy solipsist and fourpence" (Mu, 50). Si tratta di un microcosmo, certo, ma Murphy, la cui vita d'altronde è rinchiusa in una "sixpence worth of sky" (Mu, 55), 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*. (Mu, 101)

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 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 Gilles Deleuze, che ha colto alla perfezione nel carattere di *Murphy* (che, si vedrà, ritornerà amplificato in *Watt* e smorzato in *Molloy*) una tendenza all'esaurimento *esaustivo*: Beckett, cioè, “*épuise ce qui ne se réalise pas dans le possible*” (Deleuze 1992, 57-58). “*La combinatoire est l'art ou la science de l'épuiser le possible, par disjonctions incluses [...]. Le grand apport de Beckett à la logique est de montrer que l'épuisement (exhaustivité) ne vas pas sans un certain épuisement physiologique [...]. La combinatoire épuise son objet, mais parce que son sujet est lui-même épuise*” (Deleuze 1992, 61-62).

Murphy, dunque, ragionando con quell'anticipo che gli faceva già pre-gustare il pasto – “*in what order he would eat the biscuits when the time came*” (Mu, 61) –, si arrovela ben prima di uscire dal ristorante, diretto verso Hyde Park, sulle modalità di consumo del suo banchetto, sulla strada di quello “*spinozisme acharné*” (Deleuze 1992, 57) che lo porta ad esaurire tutto il suo limitatissimo possibile, i *twopence five biscuits*. Aveva ragione Robert Musil, allora, avendo in mente proprio la combinatoria leibniziana, quando sosteneva che “*la matematica si può definire una meravigliosa apparecchiatura spirituale [eine geistige Idealapparatur] fatta per pensare in anticipo tutti i casi possibili*” (trad. it. di Casalegno, Cetti Marinoni, Mannarini in Musil 1995, 16; “*man die Mathematik eine geistige Idealapparatur nennen, mit dem Zweck und Erfolg, alle überhaupt möglichen Fälle prinzipiell vorzudenken*”, Musil 1978, 1005).

### 2.3 “A kind of metaphysical ecstasy”

Durante l'estate del 1940, due anni dopo la pubblicazione di *Murphy*, Beckett visse con la compagna Suzanne ad Arcachon, sulla costa atlantica, in fuga dalla guerra; lì, incontratosi con Mary Reynolds, trascorse le giornate giocando a scacchi con Marchel Duchamp e Jean Crotti. “*Once when Duchamp and Beckett were playing chess together, Du-*

champ pointed out, to Beckett's great excitement, that the world chess champion, Alexander Alekhin (a chess genius according to Beckett) had just walked in" (Knowlson 1997, 301). Lo scacchista russo, fiero antisemita, per via del suo gioco particolarmente aggressivo fu definito dallo psicoanalista Reuben Fine "the sadist of the chess world" (Fine 1967, 52-55). Per una convergenza irrilevante ma non del tutto priva di significato, di lì a poco, nel febbraio del 1941, a Parigi, Beckett iniziò a mettere mano a quello che di certo è il più sadiano (ma non il più sadico)<sup>1</sup> dei suoi romanzi, *Watt*. Ironicamente, in pieno conflitto mondiale, dopo essere stato braccato dalla Gestapo (che nell'estate del 1942 aveva già catturato l'amico Alfred Peron), Beckett riparò a Roussillon d'Apt, nella *transalpina solitudo* (forse non proprio *iocundissima*) di quella stessa Valchiusa che fu il fulcro della mitopoiesi petrarchesca (Bologna 2003), e nella quale lo scrittore irlandese abitò, per un'ulteriore e quantomai singolare coincidenza del caso, 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 marchese (Rabaté 2013a, 59)<sup>2</sup>. A voler inseguire questa scia di dettagli apparentemente sempre meno fortuiti, fu giustappunto nella Valchiusa sadiana che Beckett riprese, nel marzo del 1943 (fino al 28 dicembre 1948, quando congedò la prima stesura completa), il romanzo del suo "*uomo della guerra*" (Frasca 1998, XXI), rigidamente regolato da una meticolosa struttura atta a disciplinare

<sup>1</sup> 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*" (Rabaté 2005a, 95): 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 irrorà e vivifica l'intero romanzo. Più sadico che sadiano, ma altrettanto vicino allo spirito del marchese, sarà un altro, strepitoso, romanzo di Beckett, *Comment c'est* (Frasca 2009, 60-69), "per quanto [in *Comment c'est*] si tratti di un Sade se possibile ancora più algido, fino al ridicolo"; ma, 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" (Frasca 2014, 339 e 149).

<sup>2</sup> Ancor più bizzarro il fatto che quest'evento, questa inaspettata prosimità, racchiuda in sé gli elementi che, miscelati giusto 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.

gli eventi secondo quelle permutazioni combinatorie che, in letteratura, vennero celebrate proprio dalle *Cent Vingt Journées*. Non sembrerà più un caso allora se, quando 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*” (Rabaté 2005a, 95). Infatti quale poteva essere l’editore di un libro nato sotto simili auspici se non l’Olympia Press, noto per le sue pubblicazioni di libri erotici?

Il romanzo di Beckett, invero, pur non avendo niente a che spartire con l’incandescente materia squadernata nelle *Cent Vingt Journées de Sodome* (nonostante il poco equivocabile manifesto pubblicitario della casa editrice, diviso da Beckett con Henry Miller, Apollinaire e per l’appunto Sade), 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*)” (Weller 2008, 108; cfr. Pilling 1999): 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” (Weller 2008, 109)<sup>3</sup>. 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 già intuiva la grandezza.

Dopo una comparsa fugace in una lettera dell’8 settembre 1934 indirizzata a Thomas McGreevy (“could there be any more ludicrous ra-

<sup>3</sup> I riferimenti a Sade nel *Dream* sono quelli segnalati da Ackerley, Gontarski 2004, 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” (DFMW, 27) e “in her talons earnestly she clutches Sade’s *Hundred Days*” (DFMW, 179); “the casual error of the *Hundred Days* [...] is corrected in [...] ‘120 days’” in *A Wet Night* (MPTK, 50).

tionalisation 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”, L1, 223), che testimonia con l'esibita citazione da *Justine* una rapporto con l'opera sadiana di non ancora totale assimilazione (se non, addirittura, di conoscenza indiretta); il nome di Sade ricorrerà con maggiore 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 was very interested in Sade's book” (Knowlson 1997, 293; cfr. Cronin 1996, 291-292), che riteneva senza mezzi termini “one of the capital works of the 18th century”:

I wish very much you were here to advise me about a translation (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 18<sup>th</sup> 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. (L1, 604)

Quanto Beckett scrisse ancora all'amico McGreevy in data 21 febbraio 1938 risulta sorprendente perché dimostra la profonda penetrazione delle pagine sadiane operata da un lettore che si era accostato in prima istanza all'opera del marchese solo attraverso le dichiarazioni di Praz, che riconosceva certo l'importanza dell'opera sadiana negandone però 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” (Praz 2008, 84, 96, 103, 141); eccetera.



Insomma, se dagli anni Trenta in poi si assistette alla *renaissance* sadiana, inaugurata dalla celebre dichiarazione di Apollinaire del 1909, per la quale “Sade, cet esprit le plus libre qui ait encore existe” (Apollinaire 1966, vol. II, 231), Praz vi si oppose con ferocia, fronteggiando deliberatamente 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’” (Praz 2008, 5-6).

L’11 febbraio 1938 Beckett scrisse ancora a McGreevy: “I am interested in Sade & have been for a long time” (L1, 605); 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 decisivo nel rapporto con l’opera di Dante e che si riverbererà con successo nei propri lavori: “I have read 1<sup>st</sup> & 3<sup>rd</sup> 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” (L1, 607; cors. mio)<sup>4</sup> – per poi aggiungere, 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?” (L1, 607-608). Ancora, l’8 marzo 1938, in una lettera a George Reavey, Beckett gli comunica d’aver accettato la traduzione delle *Cent Vingt Journées* sadiane (L1, 610), mentre in un’altra, del 20 giugno, dichiara invece: “no further news of Sade” (L1, 634). Il progetto non andrà in porto.

Importante, infine, 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 comparso (L1, 622), ma che corrobora la tesi di un rapporto fra i due scrittori

<sup>4</sup> Beckett fa riferimento all’edizione in tre volumi di de Sade (1931-1935), *Les 120 Journées de Sodome*, ed. par M. Heine, Paris, Stendhal et Compagnie, aux dépens des bibliophilies souscripteurs.

che travalica il semplice interesse o la mera affinità elettiva; per la naufragata traduzione delle *Cent Vingt Journées*, d'altronde, era prevista un'introduzione a firma dello stesso Beckett (presumibilmente in buona parte corrispondente 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" (Cronin 1996, 291). Quello fra Sade e Beckett, insomma, è un legame duraturo, che trascende il mero incontro occasionale e che segnerà la produzione beckettiana a venire (in particolar modo *Watt*, che sarà il centro di quest'analisi, e *Comment c'est*).

## 2.4 Permutazioni sadiane

"C'est à cela particulièrement que nous travaillons" (de Sade 1990, vol. I, 102), sentenza, 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* dantesco<sup>5</sup>, 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'espediente 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

<sup>5</sup> Si ricordi la 106esima 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 (de Sade 1990, vol. I, 366); e non si dimentichi che l'ultima delle passioni ha titolo di *enfer* (376-379).

delle loro storie intrecciandole agli eventi che accadono all'interno di uno spazio ben delimitato (Barthes 1971, 21-23), questo accorgimento narrativo assume naturalmente una funzione metatestuale che all'autore era ben 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" (de Sade 1990, vol. I, 39). Quest'intenzione autoriale viene 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*" (de Sade 1990, vol. I, 40; cors. mio). È difficile pensare come Beckett, fresco di questa lettura (che fece, si è visto, nel 1938), non ne abbia risentito durante la composizione di *Watt*, il romanzo che avrebbe scritto di lì a poco (a partire dal 1941), nel quale si attua, rispetto al disciplinato racconto di *Murphy*, uno stravolgimento radicale degli ordini della narrazione tale da renderlo "acentrico e virtualmente illimitato" (Inglese 2002, 115): "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" (W, 186). Non solo: nel terzo capitolo di *Watt*, infatti, si sconvolgono i piani con l'introduzione d'un personaggio dal nome assai peculiare, Sam, che racconta la storia fino a quel punto narrata: "Sam, dunque, è altra cosa dal suo autore (che, come si *nota*, in qualche modo comunque si concede delle licenze), sebbene egli si assuma la responsabilità di questa complicata narrazione, nonchè 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" (Frasca 1998, XLIV).

In Sade c'è di più: si pensa che lo stesso lettore possa ascoltare il racconto dei racconti (oltre alla storia vera e propria, narrata dall'autore, e che contiene a sua volta le storie delle quattro 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 delle *Cent Vingt Journées*, 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 giorni):

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.* (de Sade 1990, vol. I, 69; cors. mio)

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 Sade 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 irrorando 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”) (*ibidem*).

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” (Giglioli 2002, 30; cfr. Grandroute 1985). E così Beckett, che fa propria questa “ontologia sperimentale” riproducendo le permutazioni celebrate nella *Cent Vingt Journées*: ma se “Sade [...] s’est attelé à la tâche gigantesque de faire le dénombrement complet de toutes les anomalies, de tous les écarts, de toutes les possibilités humaines” animato dal “le goût et même la passion des systèmes” (Blanchot 1963, 40 e 22), Beckett, al netto delle implicazioni erotiche (che non lo interessavano), attua sulla pagina un’esecuzione delle de-finite possibilità che si aprono al narratore *esauendole* (Deleuze 1992).

Un esempio su tutti:

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. (W, 22-23)

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 si susseguono per pagine e pagine. Beckett – Deleuze l’aveva colto con precisione – parla in *Watt* quella “*langue I* [...] langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, ou l’énumération remplace les propositions, et les relations comminatoires, les relations syntaxiques: une langue des noms” (Deleuze 1992, 66; cfr. inoltre Martel 1972; Frasca 2014, 167-168).

Quando Beckett sostiene che in Sade “the composition is extraordinary, as rigorous as Dante’s” (L1, 607; cfr. Knowlson 2001, 344), 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, 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 “the mathematics of sex stop somewhere in the region of *soixante-neuf*; there are no transcendental series”: “despite all the lyric or obsessed cant about the boundless varieties and dynamics of sex, the actual sum of possible gestures, consummations, and imaginings is drastically limited” – 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: “is there any science-fiction pornography?”. Esiste cioè un genere letterario che, con le sue innovazioni, possa permettere un’evasione dal più regolare di tutti gli *strange loops*? (Steiner 1967, 89-90). Steiner ha colto 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: “This is the logic behind the *120 Days*. With the pedantic frenzy of a man trying to carry *pi* to its final decimal, Sade laboured to imagine and present the sum-total of erotic combinations and variants. He pictured a small group of human bodies and tried to narrate every mode of sexual pleasure and pain to which they could be subject. The variables are surprisingly few” (Steiner 1967, 90). 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 (“there is no real freedom whatever in the compulsive physiological exactitudes of present ‘high pornography’”, chiosa perspicacemente Steiner, “because there is no respect for the reader whose imaginative means are set at nil”, *ivi*, 108). 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 palinsesto. Il marchese l’aveva chiarito sin dal principio della sua opera: “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 attenances, 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" (de Sade 1990, I, 39; cors. mio).

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*", DFMW, 179) o quello dei suoi personaggi ("between God and Devil, Justine and Juliette", DFMW, 27), 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.

## 2.5 "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 ratti (Rabaté 2005a, 95-98.; Rabaté 2013b, 113-114; cfr. inoltre Pilling 2006, 76), 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 titbits from our ordinary as rinds of cheese, and morsels of gristle, and we brought them also bird's eggs, and frogs, and fledgelings. Sensible of these attentions, they would come flocking round us at our approach, with every sign of confidence and affection, and glide up our trouserlegs, and hang upon our breasts. And then we would sit down in the midst of them, and give them to eat, out of our hands, of a nice fat frog, or a baby thrush. Or seizing suddenly a plump young rat, resting in our bosom after its repast, we would feed it to its

mother, or its father, or its brother, or its sister, or to some less fortunate relative. It was on these occasions, we agreed, after an exchange of views, that we came nearest to God. (W, 132-133)

Ma è stato Shane Weller, che ha dedicato all'argomento pagine considerevoli, a cogliere 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" (Giglioli 2002, 38). D'altronde, il titolo completo dell'opera di Sade è propriamente *Les Cent Vingt Journées de Sodome, ou l'Ecole du Libertinage*; e, l'ha spiegato bene Roland Barthes, "le séraïl étant toujours une petite classe" (1971, 33).

"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" (Weller 2008, 110); 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' " (Weller 2008, 111; cfr. inoltre Nadeau 1979, 227). 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", Weller 2008, 111), 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 perspicacemente da Weller senza però metterne a frutto 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' " (Weller 2008, 112). Con più precisione, ma, anche qui, senza l'approfondimento che meriterebbe, 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*" (Van Hulle, Nixon 2013, 187). Si tratta propriamente di quanto è sostenuto in queste pa-



gine: 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 combinatoria dispiegata dalla *macchina* delle *Cent Vingt Journées*.

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 accumulativa (la seconda) – sono i due esempi più chiari.

Ma un riscontro decisivo per determinare il rapporto filogenetico diretto ritengo possa trovarsi, a partire dallo "short statement" di Arsene, nella formidabile lezione sul *riso* espressa nelle pagine di *Watt* (insegnamento che aleggerà su tutta l'opera beckettiana, in particolare modo quella della maturità, giusto l'ammonimento shakespeariano espresso da Edgar, "The worst is not / So long one can say 'This is the worst' ", *King Lear*, IV, I, 32-33):

My laugh, Mr.–? I beg your 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 laugh that once 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 beholding, the saluting of the highest joke, in a word the laugh that laughs–silence please–at that which is unhappy. (W, 39-40)

A queste parole farà eco, a poco più di un decennio di distanza (a riprova della fortuna del dettato sadiano), la dichiarazione di Nell in *Fin*

*de partie*: “Rien n’est plus drôle que le malheur” (FDP, 31). 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 quelconque 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. (de Sade 1990, vol. I, 23; cors. mio)

E ancora, per bocca di Durcet, a proposito della felicità, il marchese 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 objets 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. (De Sade 1990, vol. I, 156-157; cors. mio)

I sadiani “*plaisirs dans les maux d’autrui*” o “*plaisir qui ne peut naître que du spectacle des malheureux*” ricordano troppo da vicino quel “*ri-sus purus*” che ride “at that which is unhappy”, il “*dianoetic laugh*” del lettore che esplose in faccia a ciò che andrebbe commiserato (e che invece trova inevitabilmente stampato sulla pagina, magari proprio a bella mostra per la sua ilarità) per non far presumere una corrispondenza diretta fra i due testi<sup>6</sup>. Le *Cent Vingt Journées*, dunque, assumono un valore capitale per comprendere appieno la svolta poetica avvenuta negli anni di guerra e che caratterizzò tutta la produzione beckettiana successiva.

<sup>6</sup> Si può presumere d'altronde una lettura di Beckett del saggio freudiano sul *Motto di spirito*, che affronta il medesimo nodo concettuale.

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 comprendere la realtà. 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 "*langue I* [...] *langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires, les relations syntaxiques*" (e con la quale è possibile "*épuiser le possible avec des mots*") a una "*langue II* qui n'est plus celle des noms, mais celle des voix, qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables" (Deleuze 1992, 66). 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 langue I était celle des romans, culminant avec *Watt*; la langue II trace ses chemins multiples à travers les romans (*L'Innommable*), baigne le théâtre, éclate à la radio" (ivi, 74). È dunque l'avvento della stagione mediale a rinnovare le modalità espressive dell'autore irlandese; 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.

## 2.6 "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*)<sup>7</sup>, ricompare un uso delle permutazioni, decisamente attenuato e in ogni caso episodico, nel solo passo, pure dilungato, dei “pierres à sucer” (M, 113). La combinatoria, che era stata assunta a modello non solo letterario ma poetologico in *Watt* (iuxta la lezione illuminista di Sade, perché non c’è “rien de plus glacialement rationaliste que les inventions ‘voluptueuses’ multipliées par la rage du Marquis”, de Rougemont 1956, 197), dove assurde 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 testata 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 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. (M, 113-114)

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 contener un

<sup>7</sup> Si conserva una minima traccia di questa pratica ancora in *Mercier 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 croisassent, 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” (MC, 138).

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" (M, 115). 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" (M, 116); 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" (M, 117). I problemi di smistamento portano pertanto Molloy a scovare, "enfin", "une solution, solution certes peu élégante, mais solide, solide" (*ibidem*): 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" (M, 119). Lo scopo di tutto è dunque che le sue "seize pierres auront 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" (M, 120): vale a dire, letteralmente, *esaurire il possibile*. Certo, si tratta d'una soluzione approssimativa, 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", *ibidem*), 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" (*ibidem*).

Per far quadrare il cerchio, insomma, "la seule solution parfaite aurait été les seize poches, symétriquement disposées, chacune avec sa pierre" (M, 121): 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*" (*ibidem*; cors. 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). "Mais au fond je me moquais éperdument de me sentir en déséquilibre, tirailé 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 lester 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 sentirais 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 ..." (M, 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.

A questo punto occorrerà soffermarsi sulle implicazioni della succitata svolta linguistica additata da Deleuze (dalla *lingua I* delle permutazioni a una *lingua II* 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, e il gruppo dell'Oulipo definiranno, a proposito di opere come i *Cent mille milliards de poèmes* del sodale Raymond Queneau (1961), *littérature potentielle* o *littérature combinatoire* (cfr. Oulipo 1988 e 1990). 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” (Bologna 2009, 51; cors. mio).

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 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*, 1967); nel 1963 lo scrittore francese pubblicò *Bords*, un volume che raccoglieva, fra gli altri, studi sul gruppo Bourbaki e su David Hilbert (Queneau 1963); mentre nell’aprile del 1968 fu presentato un suo lavoro sulle successioni s-additive all’Académie des Sciences di Parigi che venne pubblicato pochi anni dopo (Queneau 1972). Se è vero, come ha di recente sostenuto Frasca (2014, 135), che anche Beckett, i cui interessi matematici sono d’altronde ben documentati<sup>8</sup>, ha raggiunto (direttamente

<sup>8</sup> 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 consimile al finale a rilancio de *L’Innommable*: “il faut continuer, je vais continuer” – e certo già memore della conclusione dell’*Ulysses*, scandito dallo *yes* di Molly Bloom, “and yes I said yes I will Yes”, che nelle ultime pagine ritma addensandosi in un crescendo l’addormentarsi della protagonista nel suo *stream of consciousness*. Il romanzo di Beckett fu scritto dapprincipio in francese, fra il 1949 e il 1950, per essere pubblicato nel 1953, con una versione ancora monca di quella memorabile clausola finale, che emerse pienamente solo nell’auto-traduzione inglese di pochi anni successiva (“you must go on, I can’t go

o indirettamente) il gruppo Bourbaki, le convergenze fra i due autori (al netto di certe più o meno reciproche antipatie) meriterebbero un approfondimento<sup>9</sup>.

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 1937-1939): in quegli anni quest'ultimo co-dirigeva la rivista con Georges Pelorson, un vecchio amico di Beckett, ma questi "soon began to feel out of sympathy with the direction that Georges' work was taking in his editorials for the right-wing review [...] one of Pelorson's stock themes at this time, according to Noël Arnaud, was the decadence of Europe and an obsession with the will to power, a 'volonté de grandeur'. Beckett would never have been happy with such an aspiration" (Knowlson 1997, 290). In una lettera del 3 aprile 1938 a Thomas McGreevy Beckett comunicò all'amico di aver dato una copia di *Murphy* a Queneau per un'eventuale pubblicazione francese da parte di Gallimard (di cui l'autore degli *Exercices de style* era appena diventato lettore ufficiale): l'esito fu negativo (L1, 613). "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 (L2, 82). 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; cfr. Davis, Friedman, Bryer, Hoy 1972): come quando, in una lettera a Georges Duthuit (3 gennaio 1952), l'autore irlandese ricordò sprezzantemente, e quasi *en passant*, un "Moustiques de Faulkner, avec une préface de Queneau à faire dégoûter une autruche" (L2, 309). Un anticipo di

on, I'll go on"), per poi venire trapiantata nella revisione alla riedizione francese de *L'Innommable*, datata 1971: "il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer" (Frasca 2018, XLIII-XLIV). Il ritmema minimo presente in *The Unnamable*, incisivo nell'essenzialità monosillabica inglese, che risulta invece assente nella conclusione dell'*Innommable*, diverrà poi la cellula fondamentale della produzione più tarda e soprattutto dell'intraducibile *Worstward Ho: on*.

<sup>9</sup> Della frequentazione di Queneau del gruppo Bourbaki ne parla lui stesso nei suoi diari (Queneau 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.



questo giudizio bilioso si ritrova nella lettera a Thomas McGreevy (26 maggio 1938) nella quale Beckett comunicava all'amico che "Gallimard rejected Murphy", quando lo scrittore irlandese liquidava il "5<sup>th</sup> 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 Queneau (L2, 627). Il nome di quest'ultimo compare altre volte nell'epistolario beckettiano: come quando Duthuit richiese a Beckett alcune traduzioni per il quinto numero di *Transition Forty-Nine*, fra le quali dall'autore degli *Exercices de style* ("Queneau: Est-ce absolument nécessaire?", sarà la risposta laconica di Beckett; cfr. L2, 114-134); o ancora, in una lettera a Georges Belmont (11 luglio 1951), 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 littéralment et on voyait sa langue. Très gentil avec moi", L2, 264). Un ultimo accenno, stavolta più compassato, in una lettera del 28 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" (L2, 299-300).

Insomma, l'abbandono della girandola di permutazioni wattiane e il ritorno, in *Molloy*, alla più tiepida combinatoria leibniziana, à la Murphy (passando cioè dai *two pence 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 tramite l'avviamento della poetica in levare che caratterizzerà la cosiddetta prima Trilogia, o, meglio, tetralogia<sup>10</sup>: vale a dire proprio

<sup>10</sup> "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 *Mercier 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

a riprova dell'utilità di quella quanto mai iniziatica esperienza bellica che ricalibrò le intenzioni di Beckett.

È plausibile che la rinuncia di Beckett a una combinatoria che potesse anche lontanamente suscitare il sentore di quelle modalità che, nel frattempo, Queneau e l'Oulipo avevano collaudato (ignorando a bella posta il brevetto beckettiano), abbia potuto spingere l'autore irlandese a una trasfigurazione di questo strumento retorico-compositivo. Il pensiero di un'eventuale 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, d'altronde, e non troppi anni prima, si rifiutò di tradurre Sade per il 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 scrollare. Si consideri inoltre che con *Molloy* Beckett si preparava ad esordire con un romanzo in francese: e proprio la combinazione della stessa lingua dell'Oulipo con dei procedimenti combinatori analoghi a quelli wattiani (ma adesso propri di Queneau) avrebbe facilitato oltremodo l'accostamento improprio. È un'ipotesi, questa, non suffragata da prove documentarie dirette, che però non esaurisce certo il discorso.

Alcune ulteriori 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 queneauiana (Bologna 2009, 57), il tempo del pensiero, come quello della tecnica, non lascia spazi aperti a con-

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" (Frasca 2014, 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" (138).

*tra-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 dedicato alla *pensosità*: *Nachdenklichkeit* (Blumenberg 1981). 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” (trad. it. di Ritter Santini in Blumenberg 1981, 8; “Unser Bild vom Denken ist, daß es die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten herstellt, zwischen einem Problem und seiner Lösung, zwischen einem Bedürfnis und seiner Befriedigung, zwischen den Interessen und ihrem Konsens”, Blumenberg 2016 [1980], 42). 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”, trad. it. ivi, 9; “Der Exkurs beansprucht Freiheitsgrade, die man sich im Diskurs der Denkvermögen nicht leisten kann. Dialogstrategien überlassen keinen seiner Nachdenklichkeit”, orig. *ibidem*), 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*)<sup>11</sup>: “in quello [...] che la favola non dice, si concede a noi lo spazio possibile in cui restiamo pensosi” (trad. it. ivi, 16; “Eben durch das, worauf die Fabel verzichtet, gewährt sie uns den Spielraum der Nachdenklichkeit”, orig. ivi, 44). 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”: “nell’esitazione non si trova alcun *piacere della funzione*” (cioè a dire Queneau), “ma si sarebbe potuto trovare il piacere dell’indugiare nel *forzato rinvio dell’azione*” (ovvero Beckett) (trad. it. ivi, 7 e 6, cors. mio; “Aus dem Zögern als momentaner Ratlosigkeit, als bloßer Ausnutzung eines Aufschubs,

<sup>11</sup> Per cui si veda *infra*.

kann Zuständlichkeit werden, die einen anderen Lebenswert als den der Abwägung von Optionen hat": "Im Zögern steckt keine *Funktion-slust*, aber *im erzwungenen Aufschub der Aktion* könnte Lust am Zögern gefunden worden sein", orig., ivi, 41; cors. mio). Inoltre, il dominio della nuova disciplina teorizzata dai fondatori dell'Oulipo riguardava àmbiti 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" (Bologna 2009, 45) 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* (del 1726, nel pieno dell'epoca di enciclopedie e combinatorie che si è vista *supra*), allorquando Jonathan Swift, nel capitolo quinto della terza parte, *A Voyage to Laputa, Balnibarbi, Glubbudrib, Luggnagg and Japan*, racconta d'un'ironica visita alla *Grand Academy of Lagado* – satirica rappresentazione della Royal Society, visitata dallo stesso Swift nel 1710 (Swift 1985, 223-231) –, 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'irrealtà (Dawkins 1986, 43-50). 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 scacchi<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> 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", Calvino 1995, vol. I, 730-731), 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 Pa-

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 “des voix” che “procède [...] avec des flux mélangeables” (Deleuze 1992, 66) che si intrecciano, sovrapponendosi secondo logiche e variazioni che trovano un nuovo e inaspettato interlocutore.

## Appendice al Capitolo 2

### 2.7 “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 Leibniz (Serres 1982, 46; cfr. Gadamer 1990, 51-52 e Butt 1997). 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

rigi, 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” (731).

discorsi, più linguaggi; è quella che probabilmente rappresenta e realizza *koinè*" (Resta 2008, 98). 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 a Norimberga da Balthasar Schmid nel 1741 (appena un quarantennio prima delle *Cent Vingt Journées*), l'*Aria con diverse variazioni per clavicembalo a due manuali* (*Clavier Übung bestehend in einer ARIA mit verschiedenen Verænderungen 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 sonno. Lo stesso Gould, d'altronde, 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" (Gould 1984, 23). Il pianista canadese, insomma, che rivoluzionò per sempre 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" (Joyce 2012, 120.13-14)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Lo stesso Gould, peraltro, che assai di rado iniziava la giornata prima di metà pomeriggio, era notoriamente un nottambulo impenitente: negli ultimi anni le sue sedute di registrazione si svolgevano, a partire dal gennaio del 1971, nell'Eaton Auditorium di Toronto (Bazzana 2004, 406); al settimo piano del rinomato magazzino, lo sparuto gruppetto che assisteva il pianista (Verne Edquist, il fidato accordatore, Lorne Tulk, il tecnico del suono, Andrew Kazdin, il produttore della CBS Masterworks, e Ray Roberts, il tuttofare di Gould) cominciava a lavorare "some time after eight P.M. and kept them three well into the early morning" (Hafner 2009, 160).

Forse non è azzardato sostenere che le *Variations Goldberg* di Bach, “an edifice of previously unequaled magnitude” (Gould 1984, 23) abbiano raggiunto finalmente una piena e ulteriore “leggibilità” 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)<sup>14</sup>, 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: 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), la sua nuova e altrettanto innovativa, speculare eppure diversissima esecuzione delle *Goldberg* (passando dalla forsennata corsa dei 38’17” della prima incisione all’introspezziva e meditata concentrazione dei 51’14” della seconda), che fu commercializzata nel settembre del 1982<sup>15</sup>.

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 concerto, ma quello degli studi di registrazione; 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,

<sup>14</sup> “On aimerait qu’il ait terminé sa discographie comme il l’avait commencée, par les Variations Goldberg, pour la beauté du geste, et la méditation de la courbe d’une vie. Mais il enregistra encore, après sa deuxième version des Variations, deux Sonates de Beethoven (la douzième et la treizième), les Ballades opus 10 et les deux Rhapsodies opus 79 de Brahms, la Sonate en si mineur et les Cinq Pièces opus 3 de Richard Strauss” (Schneider 1994 [1988], 189).

<sup>15</sup> 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.

nel corso del concerto per i vincitori del Kiwanis Festival (“and we may assume there were other childhood broadcasts on local radio”, Bazzana 2004, 122), il vero e proprio debutto radiofonico di Glenn Gould, avvenuto con la Canadian Broadcasting Corporation, si ebbe 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 [...].

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.* (Gould 1984, 353-354; cors. mio)

## 2.8 “Contrapuntal radio”

Nonostante Gould “made an astonishing number and range of recordings in the first decade after 1964” (Bazzana 2004, 241)<sup>16</sup>, allorquando, 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 “main artistic preoccupation” (Payzant 1986, 128) 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

<sup>16</sup> Una lista degli album licenziati da Gould in questo decennio si trova in Bazzana 2004, 241-244.



“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” (Ostwald 1997, 230). 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” (Gould 1984, 393). “In these works he pushes to extremes every claim he has made about art and technology, and every device he has experimented with his piano recordings” (Payzant 1986, 128). 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”, Gould 1984, 393); 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 impulse to fantasize”, Gould 1984, 394); 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. Gould “since for at least the five previous years he had been making broadcasts which consisted of fragments of interviews ‘voice over’ with fragments of the music being talked about. In these are many passages in which the voice is more ‘alongside’ the music than ‘over’ it” (Payzant 1986, 135) –, e precisamente sin dal documentario su Schönberg del 1962, 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”, Hurwitz 1983, 258). È però di fatto a partire dal 1967, con *The Idea of North*, “the earliest full-blown Gouldian contrapuntal radio documentary” (Payzant 1986, 135), 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”. (Gould 1984, 375)

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 airtime. We had, of course, one hour at our disposal. So I thought, "Well, obviously one scenes 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 – 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." (Ivi, 375-376)

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" (*ibidem*). L'esito, nel caso di *The Idea of North*, sarà quello di un vociare che sciama 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", ivi, 393) 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" (ivi, 385)<sup>17</sup>. "The Gould contrapuntal radio documentaries are not easily described. According to Robert Hurwitz in *The New York Times*, listening to one of them is 'comparable to sitting on the I[nterborough]R[apid]T[ransit Company] during rush hour, reading a newspaper, while picking up snatches of two or three conversations as a portable radio blasts in the background, and the car rattles down the track" (Hurwitz 1975 citato da Payzant 1986, 129).

<sup>17</sup> Si ricordi che, a differenza di *The Idea of North*, *The Latecomers* è registrato in stereo.

## 2.9 “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”, Gould 1984, 382), 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), intesuta di repliche e, insomma, armoniosamente concorde. Gould cioè, che era stato soprannominato appropriatamente il “recomposer” (Bazzana 2004, 252), 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. 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. (Gould 1984, 379-380)

Altrove, Gould ribadì il concetto: “If you examine any of the really contrapuntal scenes in my radio pieces, you’ll find that every line stacks up against the line opposite, and either contradicts it or supplements it, but uses, in any case, the same basic terminology - a set of numbers,

similar or identical terms, or whatever” (citato da Payzant 1986, 133). 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'). (Gould 1984, 384-385)

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]” (ivi, 354). 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” (ivi, 346), aveva a lungo meditato la lezione di Arnold Schönberg, 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” (ivi, 202). E non era stato d'altra parte il massimo teorico della comunicazione e massmediologo del tempo, che fu vicino di casa e amico di Gould, Marshall McLuhan, a sostenere che ogni fonte sonora è, di fatto, musica: “All sound sources, Mr. McLuhan has assured us, are music at heart” (ivi, 74)?

Gould, d'altra parte, l'aveva pur detto: “I had learned the first lesson of technology; I had learned to be creatively dishonest” (ivi, 354).

## 2.10 “The realm of technical transcendence”

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" (Gould 1984, 287)<sup>18</sup>; 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" (ivi, 338)<sup>19</sup>. 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 asettico 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 propriamente arte. L'intrusione della tecnica in questo progetto non danneggiava in alcun modo l'esito finale. John

<sup>18</sup> "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*" (*ibidem*; cors. mio).

<sup>19</sup> 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" (*ibidem*).

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” (citato da Weigel 2010, 128). “Certainly Glenn [...] realized that documentaries are made not just for the public of the moment, but for the public of the future too” (*ibidem*): o per il popolo che manca di Deleuze e Paul Klee.

Ma “la marque des interprétations de Gould n’est pas tant d’ordre technique – encore que son extraordinaire sûreté dans la vélocité soit sa signature – ni d’ordre conceptuel, même si peu de pianistes pensèrent aussi loin leurs façons de faire et de dire. Il y a quelque chose de liturgique parfois dans le piano de Gould, et non seulement dans Bach” (Schneider 1994, 172). Con quella che sembra una logica apparentemente inoppugnabile (nonostante le critiche che regolarmente piovevano sulle sue originalissime interpretazioni), Gould avanza nell’evoluzione del brano 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 *dettava 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 (Byrd 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” (Bazzana 2004, 249). L’apparente distacco (o la deliberata noncuranza) per le indicazioni di Mozart furono spiegate dal pianista (che pure ammetteva 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 aveva unicamente eseguito le dinamiche fino alle conseguenze, a suo dire ovvie:

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. (Gould 1984, 40-41)

Ma naturalmente l'autore con il quale Gould si è maggiormente confrontato, frequentando inesauribilmente 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", Said 1983, 48).

In quel "harmonic determinism" (Gould 1984, 17) 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'" (ivi, 28), e in particolar modo per le *Goldberg*, "one of the monuments of keyboard literature" (ivi, 22), 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 per inciso come, fra le tante, questa sia una fra le più perfette definizioni del mondo creato dall'organista di Lipsia (ivi, 28; cors. mio)<sup>20</sup>. Ci si trova dunque nel "campo della trascendenza

<sup>20</sup> "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.



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” (Dal Bianco 2011, 30) che si ritrova, per esempio, nei componimenti di Petrarca<sup>21</sup> 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” (L1, 607).

## 2.11 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 Settanta, intorno alle sperimentazioni radiofoniche e a determinare la direzione di possibili, vicendevoli influssi<sup>22</sup>. La sincronia della loro fortuna planetaria, che nacque

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*” (Gould 1984, 246; cors. mio).

<sup>21</sup> 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* (1799), mentre lo zio del marchese, l'abate di Sade, fu l'autore di tre volumi anonimi di Memorie su Petrarca (1764).

<sup>22</sup> L'unica monografia nota (ma, parrebbe, anche l'unico studio) che accosta criticamente Gould e Beckett è il già citato libro di Weagel 2010, lavoro sfortunatamente di assai poca utilità, perché manchevole di una sicura base teorica-metodologica volta a garantirne rilievo e solidità ermeneutica, la cui unica preoccupazione sembrerebbe d'altronde quella di rinvenire nei quattro artisti investigati (Camus, Beckett, Cage, Gould) una matrice modernista, postmodernista o transmodernista, senza la premura di instaurare un'analisi comparativa (di fatto, Beckett e Gould non vengono mai paragonanti, 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 Benson 2005. Per il Beckett

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 (perlomeno a quanto attestano i dati a oggi disponibili), trovandosi in un momento determinante della loro sperimentazione artistica specificatamente legata al 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 (Bazzana 2004, 234): 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 1983 (Van Hulle, Nixon 2013, 271)<sup>23</sup> – circostanza significativa come poche, se non altro vista la 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-

radiofonico si vedano perlomeno Esposito 2005; Iannotta 2006, 113-144 e Frasca 2007.

<sup>23</sup> Si tratta dell'edizione Gould 1983.

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" (Beckett 1998, V). Per quanto non ricordi nel dettaglio, ultimamente lo stesso Edward Beckett ha chiarito che, fra i dischi ricevuti dallo zio, presenziasse perlo meno 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*<sup>24</sup>. Si aggiunga che, nel repertorio di Gould, trovavano spazio compositori dodecafonici e musicisti d'avanguardia tanto cari a Beckett quali Berg Schöenberg e Webern (Bryden 1998, 1).

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 marce 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".

<sup>24</sup> 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, come pure a Dan Gunn, per aver intercesso per me e per il costante e 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* ("Beckett simply did not like Bach", ha ricordato Knowlson 1997, 192). 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).

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", Gould 1984, 382), 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" (*ibidem*). 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. (*Ibidem*)

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 "les silences, les longues pauses dont sont parsemées ses oeuvres" del musicista austriaco "aux trous qu'on trouve dans les sculptures de Henry Moore ou dans les phrases de Harold Pinter", Gould dichiarò che Webern ha elaborato "une technique miniaturiste très pure et très belle, qui a fait de lui le Samuel Be-

ckett ou le Piet Mondrian de la musique” (Gould 1992, 211)<sup>25</sup>. Ulteriore menzione esplicita è quella fatta nel 1974 all’amico e regista cinematografico Bruno Monsaingeon (e citata nell’edizione francese del libro di Geoffrey Payzant dai traduttori L. Minard e Th. Shpiatchev): “Je suis parti des fonctions historiques de la fugue, je les démonte et puis les démolis... Les bons thèmes comportent un contre-sujet. Celui-ci avait pour mots: Never be clever for the sake of being clever... A la fin de la fugue il reste un peu de contrepoint, mais il s’épuise de lui même. Il y a dans tout cela du En attendant Godot” (Payzant 1983, 136).

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 probabile<sup>26</sup>.

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” (Gould 1984, 393). 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 train was for ‘North’” (ivi, 377). 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” (ivi, 382). 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

<sup>25</sup> Altrove, parlando di Webern, Gould evocerà 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 open 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” (Gould 1984, 201-202).

<sup>26</sup> Per i rapporti fra McLuhan e Joyce si veda ora Frasca 2013.

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)<sup>27</sup>. 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"<sup>28</sup>. 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 ricordo con l'autore irlandese.

Beckett "later in his career, he was to use music directly in a number of his plays. Indirectly, he was to draw on his knowledge of musical techniques and terminology, reshaping musical structures and working with repetition and repetition with variation, counterpoint, changes of key, rhythm, tempo and pitch. The debt is subtle one and the affinities and transposition made are hardly ever self-evident" (Knowlson 1997, 193)<sup>29</sup>. E mentre i radiodrammi beckettiani successivi, *Words and Music e Cascando*, "pioneered the role of music as an autonomous member of the cast of a play, quite different from its traditional role in radio drama as background music or as creator of mood or atmosphere" (ivi, 496), 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 1971 il pianista, "this idea that the respect for the human voice in terms of

<sup>27</sup> Nell'incipit dell'opera, invece, si possono ascoltare versi di differenti animali, dapprincipio individualmente, e poi contrappuntati tutti insieme.

<sup>28</sup> Si può ascoltare il brano al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=j4-RTDrRYZw>> (dal minuto 25:58 al minuto 26:04).

<sup>29</sup> "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" (Bazzana 2004, 304).

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 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”. (Gould 1984, 380; cors. mio)

Si aggiunge inoltre che, fra il 1962 e il 1963, 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 Theatre 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 (nonostante parli di un vero e proprio dialogo fra i tre, comprese infatti che i personaggi pronunciano frasi sconnesse e incomplete, tipiche del pensiero), scrisse stupito su “The Nation” del 27 gennaio 1964 di come talvolta gli attori parlassero simultaneamente, arrivando a coprire le rispettive voci, e in modo incomprensibile, quasi mormorando ognuno fra sé e sé (Clurman 1964, 106-108).

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 Welles, memore degli anni al Mercury Theatre, a partire da *Citizen Kane* (1941), caratterizzando peculiarmente molte delle sue pellicole (Thomas 2013)<sup>30</sup> – 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 del secondo Novecento nei rispettivi àmbiti<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> 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)” (Thomas 2013, 126).

<sup>31</sup> L'ipotesi, estremamente suggestiva, sarebbe supportata dall'unico dettaglio a me noto di un incontro casuale (e mancato) fra Welles e Beckett: racconta Anne Atik che una notte verso la fine del 1981 andò con il marito Avigdor Arikha e Beckett, alla Closerie des Lilas e “Orson Welles came in with a friend. There were only the five of us in that enormous space, nearly midnight, and Welles called out in a stage whisper to his friend, “That’s Beckett over there; but no one made any move to introduce them, though I had a felling Sam wouldn’t have minded” (Atik 2005, 113). Si aggiunga inoltre che è proprio “it was in France where Welles was accorded the most intense level of serious attention” (Estrin 2002, XVII): 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”, Bazin, Bitsch 2010, 93), cosa che di certo non sarebbe spiaciuta 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 *Eh Joe* (1965) si assiste di fatto a un unico e lunghissimo piano sequenza diretto al volto del protagonista.



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 fondata", 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" (Frasca 1991, 130). 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" (citato da Cott 2005, 103).



### 3. Alla lettera

## Beckett e Kafka (con Celan e Adorno)

#### 3.1 “Chez moi, trop”

Sebbene “scholars have hesitated in setting Beckett’s project along side Kafka’s, partly because it is difficult to assess to what extent Beckett was familiar with Kafka’s work” (Nixon 2011, 50), è possibile trovare riscontri concreti, documentari e biografici, ovverosia ben più che una mera consonanza latamente tematica o di toni dimostrata dalla critica francese (Nadeau 1951a, 1951b, 1952, 1953), volti ad attestare addirittura una precoce consuetudine di Beckett con l’opera dello scrittore ceco; ed eventualmente non solo a partire dalla metà degli anni Quaranta, come è portata cautamente a considerare la critica anglosassone, per cui “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” (Nixon 2011, 50), ma risalendo fino ai primissimi anni Trenta (Frasca 2014, 336-338).

In una lettera 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’à 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” (L2, 461 e 466). 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 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. (L2, 462; cors. mio)

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 dall'inglese al 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, a cet ailleurs" (*ibidem*).

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", Frasca 2014, 337), 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 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” (Ellmann 1983, 702; cors. mio). 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 Homage 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 1938, 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 Devlin (Nixon 2011, 50). Nonostante i tentativi di depistaggio da parte di Beckett, le tracce lasciate sembrerebbero sufficientemente eloquenti.

Non di meno, i contatti di Beckett con l’opera kafkiana non si esauriscono qui; alla lettura di *Das Schloß* (1927), fatta direttamente dall’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*” (Frasca 2014, 336), 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” (Frasca 2014, 337), insieme a quello del *Castello*, in una sua lettera del 21 ottobre 1945 al cugino Morris Sinclair (L2, 22-23)<sup>1</sup>, 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: la forma. L’opera di Kafka resta troppo attaccata alla struttura della parabola, mentre Beckett (che sperimenta soprattutto sul versante della prosa e del teatro, nei quali l’agone con l’autore del *Processo* ri-

<sup>1</sup> 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 (L2, 179); possibile in questo caso la lettura del libro di Brod 1945, presente nella biblioteca di Beckett.

sulta d'altronde più evidente) puntò a uno sviluppo anche (se non anzitutto) formale dei suoi 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*" (citato da Cohn 1961, 154; cors. mio). 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 is not shaken by the experience it conveys" (citata da Van Hulle, Nixon 2013, 101); 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), nonché studioso di teatro 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 grande estimatore dell'opera di 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")<sup>2</sup>. In quest'occa-

<sup>2</sup> 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 gran-

sione, 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*” (trad. it. di Roccasalda in Adorno 2012, 11; “Es besteth für mich wenig Zweifel, daß eines der entscheidenden Modelle, an die man hier denken muß, die Erzählung vom Jäger Gracchus von Kafka ist”, Adorno, Boehlich, Fischer *et al.* 1994, 81) (ma già nel suo *Tentativo di comprendere ‘Finale di partita’* il filosofo tedesco citava ampiamente la figura di Kafka)<sup>3</sup>; Fischer: “[...] in *Molloy*, per esempio, c’è una specie di ‘padrone’ ignoto [...] in cui spicca notevolmente l’affinità con Kafka” – a rilievi meno puntuali ma altrettanto significativi (trad. it. *ivi*, 13; “in *Molloy* ist es also noch irgendein unbekannter ‘Meister’ [...] wo ja die Ähnlichkeit mit Kafka sehr deutlich hervortritt”, orig. *ivi*, 83) – a rilievi meno puntuali ma altrettanto significativi – Fischer: “[...] quello che Kafka chiamava il ‘barlume di speranza’ è presente dappertutto nell’opera di Beckett” (trad. it. *ivi*, 43; “wie Kafka es nannte: ‘Schimmer Hoffnung’ doch immer wieder vorhanden ist”, orig. *ivi*, 107); Adorno: “ ‘Molta, infinita speranza, ma non per noi’ dice Kafka. E questo potrebbe essere un motto valido anche per Beckett” (trad. it. *ibidem*; “ ‘Unendlich viel Hoffnung, nur nicht für uns’, heißt es bei Kafka, und das könnte geradezu das Motto für Beckett sein”, orig. *ibidem*) – innellando 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 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*

de autore del *Western Canon*), garantendo in questo modo un florido prospere di tesi e articoli in merito a quell’autore che, insofferente al massimo grado a ogni tentativo di ermeneutica accademica, liquidava la questione parlando della “*démence universitaire*” (Juliet 1986, 26).

<sup>3</sup> Per quanto riguarda *Versuch, das ‘Endspiel’ zu verstehen* si veda Adorno 1979, vol. I, 267-308.

alla divinità” (trad. it. ivi, 14, 20, cors. mio; “*Es gilt dasselbe, was ich seinerzeit von Kafka postuliert habe, im höchsten Maß für Beckett. Eine Interpretation hat überhaupt nur einen Sinn, wenn man ihn beim Wort nimmt [...]. Ich meine, man sollte doch auch hier dem Prinzip folgen, sich möglichst eng an die Texte zu halten. Und da würde ich sagen: diese Art der Interpretation scheint mir ähnlich falsch wie etwa die von Kafka, die die geheimnisvollen Mächte, die es dort gibt, mit der Gottheit oder irgend etwas Ähnlichem zusammendenkt*”, orig. ivi, 84 e 88-89; cors. mio) e ancora: “opere come quelle di Beckett o Kafka possiedono una forza tale da cogliere contenuti fondamentali della nostra epoca” (trad. it. ivi, 18; “von Gebilden wie denen von Beckett, oder denen von Kafka, unvergleichlich viel mehr die Wirkung dessen augeht, daß es entscheidende [...] Gehalte unserer Zeit trifft”, orig. ivi, 87). 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 1958:

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, 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. (Trad. it. ivi, 26; cors. mio)<sup>4</sup>

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

<sup>4</sup> “ADORNO: Kafka [...], dem nur *Beckett vorwirft – und das ist ein sehr interessanter Vorwurf –, daß bei Kafka all das im Bereich der Fabel geblieben sei und nicht in die Form, vor allem eben – und darauf legt Beckett den größten Wert –, vor allem nicht in die Sprache selbst übergegangen sei. Er ist ja deshalb sehr kritisch gegen Kafka, weil er ihm der sprachlichen Form nach noch zu realistisch ist.*

FISCHER: Ja, aber zum Unterschied von Kafka geht Beckett über die Sprache hinaus. Kafka, der ein großartiger Dichter war, hat niemals die Musik erreicht, die in sehr vielen Beckett-Texten enthalten ist” (orig. ivi, 93; cors. mio).



se 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) per poter allestire e attuare una vera e propria “rivoluzione”, tanto della propria opera quanto dell’arte *tout court*. Ecco forse spiegata la scelta di strutturare le quattro parti del romanzo *Watt* non secondo l’abituale progressione cronologica degli eventi, ma in base a una loro variazione che, scombinando l’assetto diegetico del libro, stravolge giustappunto la forma del testo, avviando un primo passo verso il superamento di Kafka (operato stavolta attraverso un gioco matematico: dopo la guerra le modalità saranno radicalmente differenti). “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” (W, 186).

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 (vale a dire il volume *Franz Kafka, Er: Prosa*, 1963, che raccoglie le prose brevi) si contrappongano invece ben tre monografie dedicate allo scrittore ceco (Max Brod, *Franz Kafka, souvenirs et documents*, 1945; Marthe Robert, *Kafka*, 1960; Joachim Unseld, *Franz Kafka; Ein Schriftstellerleben*, 1982), “which attest to Beckett’s interest in the writer” (Van Hulle, Nixon 2013, 101). 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” (*ibidem*). Si aggiunga inoltre la circostanza, “questa sì sorprendente” (Frasca 2014, 337), 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 trovasse, fra “his current reading”, insieme alle biografie di Oscar Wilde e Nora Joyce, “some Kafka” (Knowlson 1997, 701).

Un affondo ulteriore nel rapporto fra i due autori è quello tentato dalla maggior parte della critica (peraltro non numerosa) che ha avviato un raffronto fra Beckett e Kafka (Cohn 1961; Kern 1971; Bernheimer 1982; Cornwell 2006, 215-220)<sup>5</sup>, ovvero sia il paragone fra *Watt* e *Das*

<sup>5</sup> Traggo utili informazioni anche dalla tesi di laurea (inedita) di Martina Beldomenico, *Quando nulla accade: l’attesa delusa. Analisi e confronto di ‘Das*

*Schloß*. I punti di convergenza fra le due opere, infatti, sono molteplici e a tratti assai eloquenti: dai personaggi di Knott e Klamm, più o meno irraggiungibili e sempre cangianti nel loro aspetto (che varia costantemente senza mai definirsi); agli ambienti chiusi, la casa in *Watt* e il castello in *Das Schloß* (con, in mezzo, il castello delle *Cent Vingt Journées*), entrambi raggiunti all'inizio dell'opera dopo un viaggio faticoso; alla logica stringente che anima le argomentazioni del protagonista kafkiano e che si infrange, nel caso del personaggio beckettiano, contro la crisi della ragione maturata durante la guerra; alla vera e propria trama, essendo i due romanzi i racconti di una successione di azioni vuote durante le quali non accade di fatto niente.

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 spirituelle" 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 pappono improvvisamente lo accoltellò al petto, sfondandogli la pleura senza però colpire cuore o polmoni. Quando a marzo, dopo essersi ripreso dall'incidente, Beckett dovette partecipare al processo, "he met Prudent in the entrance court and asked him why he did it. 'Je ne sais pas, Monsieur,' answered the pimp, adding a polite, but incongruous 'Je m'excuse' " (Knowlson 1997, 283). 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 impropria, sotto la quale è stato rubricato a partire da un fortunato titolo di Martin Esslin (1980)<sup>6</sup>, quanto

*Schloß*' di Franz Kafka e *Watt*' di Samuel Beckett (discussa alla Sapienza – Università di Roma il 25 settembre 2017, relatore prof.ssa Camilla Miglio). Un accenno è segnalato anche in Cohn 2001, 198.

<sup>6</sup> Lo stesso Esslin, d'altronde, nella recente prefazione alla terza edizione di *The Theatre of the Absurd*, datata 2001 (e dunque a quarant'anni dall'uscita dell'opera), ha ripetuto sostanzialmente immutate le considerazioni espresse a suo tempo nella seconda edizione del libro (pubblicata da Pelican nel 1968): "I soon noticed that many people who talked about, or criticized, this book, had in fact never read more than its title" (Esslin 2001, 11).

semmai l'*incomprensibile*. L'incomprensibile azione di un uomo che pugna 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. Ugualmente incomprensibile sarà il gesto di un vecchio cieco che provoca la morte di un bambino nel finale (kafkiano) del primo radiodramma beckettiano, *All That Fall* (1956). L'essere umano si trova dunque 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: "Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn *ohne daß er etwas Böses getan hätte*, wurde er eines Morgens verhaftet" (Kafka 2008 [1925], 3; cors. mio)<sup>7</sup> è l'attacco celebre, granitico nella sua apoditticità biblica, con cui si apre, con un'accusa incomprensibile, *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 "cicatrice della ferita riportata in guerra" (trad. it. di Lavagetto in Kafka 1991, 44; "die Narbe aus seinen Kriegsjahren", Kafka 1994 [1915], 45) 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" (trad. it. ivi, 44-45; "Du denkst, du hast noch die Kraft, hierher zu kommen und hältst dich bloß zurück, weil du so willst [...]. Daß du dich nicht irrst! Ich bin noch immer der viel Stärkere", orig. ivi, 47, 50) nell'*explicit* di questo testo si consuma il tragico sacrificio di Georg con l'incomprensibile imposizione di morte (non per fuoco, come l'olocausto prescritto per Isacco, ma stavolta per acqua) comminata dal padre al figlio:

<sup>7</sup> Trad. it. di Levi in Kafka 2014, 3: "Qualcuno doveva aver diffamato Josef K., poiché un mattino, *senza che avesse fatto nulla di male*, egli fu arrestato". Traduzione lievemente modificata: si è optato per "diffamato" al posto di "calunniato", ritenendolo il traduciente più vicino all'originale. Si pensi d'altronde alla condizione di attesa (per certi versi simile a quella di *Godot*) di un testo come *Davanti alla legge* (*Vordem Gesetz*).

“Dunque mi hai atteso al varco!” gridò Georg.

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

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!*” *Georg si sentì cacciato fuori dalla stanza* 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*. 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, scorse 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*”. (Trad. it. ivi, 46; cors. mio)<sup>8</sup>

Beckett – l’assurdo – elesse Kafka quale interlocutore privilegiato: ed è probabile che non poca parte delle interpretazioni erronee della critica, riassunte nelle etichette incollate accanto al suo nome, trovi origine proprio nella stretta vicinanza con l’opera dell’autore ceco.

<sup>8</sup> “‘Du hast mir also aufgelauert!’ rief Georg.

Mitleidig sagte der Vater nebenbei: ‘Das wolltest du wahrscheinlich früher sagen. Jetzt paßt es ja gar nicht mehr.’

Und lauter: ‘Jetzt weißt du also, was es noch außer dir gab, bisher wußtest du nur von dir! Ein unschuldiges Kind warst du ja eigentlich, aber noch eigentlicher warst du ein teuflischer Mensch! – Und darum wisse: *Ich verurteile dich jetzt zum Tode des Ertrinkens!*’

*Georg fühlte sich aus dem Zimmer gejagt*, den Schlag, mit dem der Vater hinter ihm aufs Bett stürzte, trug er noch in den Ohren davon. Auf der Treppe, über deren Stufen er wie über eine schiefe Fläche eilte, überrumpelte er seine Bedienerin, die im Begriffe war heraufzugehen, um die Wohnung nach der Nacht aufzuräumen.

‘Jesus!’ rief sie und verdeckte mit der Schürze das Gesicht, aber er war schon davon. Aus dem Tor sprang er, *über die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn*. Schon hielt er das Geländer fest, wie ein Hungriger die Nahrung. Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war. Noch hielt er sich mit schwächer werdenden Händen fest, erspähte zwischen den Geländerstangen einen Autoomnibus, der mit Leichtigkeit seinen Fall übertönen würde, rief leise: ‘Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt’, *und ließ sich hinfallen*” (orig. ivi, 52; cors. mio).

### 3.2 Alla lettera

La lezione kafkiana che maggiormente ispirò Beckett (e Adorno notò subito il nesso fra i due autori proprio a partire da questo dato imprescindibile) è questa: la sua opera doveva essere presa alla lettera. Non si poteva dare una lettura di Kafka – così come non si può dare una lettura di Beckett – se non partendo dalla letteralità del testo. Ciò però non ha nulla a che fare con il realismo propriamente inteso. Il giovane Beckett, infatti, non aveva risparmiato i suoi strali nei confronti di quel realismo letterario ottocentesco: nel *Dream*, infatti, se la prendeva con Balzac: “To read Balzac is to receive the impression of a chloroformed world” (DFMW, 119). E anche il Beckett più maturo ribadirà questa linea, come ne *Le Monde et le pantalon*, scritto agli inizi del 1945: “Le ‘réaliste’, suant devant sa cascade et pestant contre les nuages, n’a pascéssé 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” (LMelp, 27-28). Evelyne Grossman, a riguardo, ha chiarito efficacemente 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” (1998, 25).

Ma ad alterare la visione della realtà di Beckett (e Adorno l’ha colto sin da subito) è stata la guerra: si è già detto prima dell’adesione dell’autore irlandese alla Resistenza francese, si vedrà meglio in seguito quale fu l’episodio che scatenerà una riformulazione del sensorio estetico beckettiano. Basti qui che Beckett, come altri artisti e scrittori quali ad esempio Paul Celan (se pure quest’ultimo in modo più drammatico), esperì un contatto diretto con quell’evento catastrofico che fu la Seconda guerra mondiale, nuovo genere di guerra rispetto a tutti gli altri conflitti combattuti prima dall’uomo: e che la prossimità a questa voragine della storia implicò un ripensamento complessivo delle strategie compositive, arrivando a mettere in questione i suoi stessi strumenti espressivi. Per quanti avevano vissuto in prima persona un trauma di simili proporzioni, la rappresentazione della realtà non poteva più passare per i vecchi canali letterari; ogni modalità di riproduzione era saltata, e gli artisti dovevano necessariamente rifondare

i loro codici: e dunque anzitutto la lingua (Gennaro 2017, 115-219). Ecco lo scacco alla forma lanciato da Beckett a Kafka.

Che poi Beckett, da par suo, volesse scrivere opere da prendere alla lettera era peraltro ben chiaro; come risultò ad esempio al regista Jan Kott, il quale, rispondendo a chi gli chiedeva del ruolo di Brecht nel teatro polacco degli anni del dopoguerra nella Polonia comunista, 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*" (citato da Bentley 1987, 169)<sup>9</sup>. 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).

Ancora una volta Adorno, stavolta nella *Teoria estetica*, pubblicata postuma, aveva colto il bersaglio – e non va dimenticato come "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*" (Frasca 2012, 78). In questo libro Adorno affrontava un'ultima

<sup>9</sup> "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 to be take a political stand, just as – notably in Poland – to be religious may to be 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" (Bentley 1987, 169).

volta la questione del realismo beckettiano e, per farlo, ricorreva nuovamente allo scrittore ceco<sup>10</sup>:

*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.* (Trad. it. di De Angelis in Adorno 1977, 438; cors. mio)<sup>11</sup>

È giunto ora il momento di intersecare la parabola beckettiana con quella di un altro scrittore, assai diverso ma, curiosamente, anche lui proveniente dai margini estremi del vecchio continente e, disorbitato dalla madrepatria, emigrato nello stesso cuore d'Europa dove si era trasferito Beckett: Paul Celan. Proprio Celan, difatti, consente di fornire una riprova di come per uno scrittore risorto sulle macerie della guerra l'opera di Kafka potesse assurgere a paradigma ermeneutico di una realtà altrimenti incomprensibile. E partendo giustappunto da un'interpretazione letterale dei suoi libri, Celan – in parallelo con Beckett – raggiunse esiti sorprendentemente vicini a quelli conseguiti dall'autore irlandese.

Risulta essenziale chiarire un punto decisivo (che è di fatto un nucleo di confluenza della critica celaniana e beckettiana e che eviden-

<sup>10</sup> Seppure occorre precisare che “a partire da[l] [...] 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” (Frasca 2012, 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” (Frasca 2012, 76-77).

<sup>11</sup> “Beckett ist realistischer als die sozialistischen Realisten, welche durch ihr Prinzip der Wirklichkeit verfälschen. Nähmen sie diese streng genug, so näherten sie sich dem, was Lukács verdammt, der während der Tage seiner Haft in Rumänien geäußert haben soll, nun wisse er, daß Kafka ein realistischer Schriftsteller sei” (Adorno 1990a [1973], 477; cors. mio).

zia una convergenza poetologica fra i due di cui non si può non tener conto), vale a dire la presunta oscurità del linguaggio e, per estensione, del messaggio. E questo ha a che fare tanto con l'ermeneutica celaniana quanto con la più vasta comprensione di un fenomeno poetico che traccina dai confini di questo poeta per incrociare le traiettorie artistiche di altri autori coevi (il nome di Beckett qui è solo il primo della lista): si tratta cioè di chiarire l'insorgenza, a ridosso della Seconda guerra mondiale, di modalità ulteriori di raccontare, altrettanto fedelmente, l'orrore della guerra e dell'Olocausto, quello che per l'appunto Celan chiamava, senza volerlo nominare direttamente, "das, was war" o "das, was geschehen ist" ("ciò che è stato", "ciò che è accaduto").

La lingua poetica di Celan, ha sostenuto di recente Barnaba Maj (e il discorso potrebbe valere per molti versi anche per Beckett), 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" (Maj 2015, 281), 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. (Ivi, 276-277)

### 3.3 Il senso della guerra

Per seguire con maggior attenzione le ragioni della vicinanza di Kafka a Beckett, il senso di un'opera da prendere alla lettera, occorre introdurre più da vicino due interlocutori finora rimasti sullo sfondo: il filosofo Theodor Adorno e il poeta Paul Celan. "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*" (Tiedemann 2008, 13). Alcuni anni dopo, il 28 novembre 1958, Beckett e Adorno si incontrarono per la prima volta, a Parigi; quest'ultimo, nell'a-



prile dello stesso anno, aveva assistito a una rappresentazione di *Fin de partie* rimanendone fortemente impressionato (Müller-Doohm 2003, 476). In seguito, dall'estate del 1960 alla primavera del 1961, Adorno fu impegnato nell'elaborazione del suo saggio *Tentativo di capire 'Finale di partita'* (*Versuch, das 'Endspiel' zuverstehen*), dedicato a uno dei drammi beckettiani più vicini alla messa in scena della condizione umana post-auschwitziana. In questo saggio, sin dall'incipit, il filosofo tedesco puntellò costantemente le sue affermazioni sul teatro e la poetica beckettiani con ampi rinvii a Kafka (Adorno 1979, 267, 278, 279, 289, 292, 297 e 303); e ancor più frequenti allusioni o riferimenti espliciti alla catastrofe bellica appena conclusa, 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 strisciando dopo che sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti, e su un mucchio di macerie cui è negata anche la meditazione cosciente sulla propria frantumazione" (trad. it. di de Angelis, Manzoni in Adorno 1979, 271; "Nach dem Zweiten Krieg ist alles, auch die auferstandene Kultur zerstört, ohne es zu wissen; die Menschheit vegetiert kriechend fort nach Vorgängen, welche eigentlich auch die Überlebenden nicht überleben können, auf einem Trümmerhaufen, dem es noch die Selbstbesinnung auf die eigene Zerschlagenheit verschlagen hat", Adorno 1990b [1961], 285); ci si trova cioè nella "fase della catastrofe permanente" (trad. it. *ibidem*; "die permanente Katastrophe", orig. *ibidem*). E se le "figure di Beckett si comportano in maniera primitivo-behaviouristica corrispondente alle condizioni che ci sarebbero dopo la catastrofe" è precisamente perché quella catastrofe c'è stata e ha ridotto gli uomini a relitti costretti a vivere dentro "bidoni d'immondizia" che, per il filosofo tedesco, "sono emblemi della civiltà ricostruita dopo Auschwitz" (trad. it. *ivi*, 279 e 297; "Becketts Figuren benehmen sich so primitiv-behavioristisch, wie es den Umständen nach der Katastrophe entspräche [...] Mülleimer [...] sind Embleme der nach Auschwitz wiederaufgebauten Kultur", orig. *ivi*, 293 e 311).

Quando riemerse 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*: Paul Celan e Samuel Beckett. L'incontro non avvenne, né si poté ripetere nei giorni a seguire, dacché Beckett era partito per Folkstone, nel Kent, per poter sposare in segreto la sua compagna Suzanne (Knowlson 2001, 566); ma il tentativo di Adorno è la spia di un'individuazione operata sulla base di un riconoscimento: vale a dire che il filosofo di Francoforte aveva intuito quale elemento comune nel sostrato filosofico-let-

terario tanto di Celan quanto di Beckett la presenza di Kafka – e così il vincolo problematico di due opere che, quale quella dello scrittore ceco, pretendevano di essere prese alla lettera.

Ora, a rischio di complicare ulteriormente il piano occorre introdurre una questione centrale per la piena comprensione del nesso fra Beckett, Celan e Kafka da un lato, la guerra dall'altro e, per ultimo, il senso di un'opera da prendere necessariamente alla lettera. Si tratta di seguire l'evoluzione che, nel pensiero di Adorno, ebbe nel corso degli anni, fra ripensamenti e ritrattazioni, una riflessione assai avventata, che rischiò di compromettere i rapporti (sempre tesi) fra Adorno e Celan. Nel 1949 Adorno aveva formulato una dichiarazione urticante, oramai celeberrima, pubblicata due anni dopo in *Critica della cultura e società (Kulturkritik und Gesellschaft)* e secondo la quale: "La critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto impossibile scrivere oggi poesie" (trad. it. di Mainoldi, Bertolini Peruzzi, Zolla in Adorno 1972, 22; "Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben", Adorno 1977 [1951], 30; cors. mio). Non è possibile qui ripercorrere per intero tutti i momenti in cui, nell'opera di Adorno, questo tema è stato ripreso e sviluppato (Gnani 2010); bastino alcuni snodi salienti. In *Quegli anni Venti (Jene zwanziger Jahre)*, nel 1962, Adorno stemperava la radicalità della sua tesi accogliendo in parte la plausibilità di una poesia scritta dopo Auschwitz. Il testo 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" (trad. it. di Agnese in Müller-Doohm 2003, 506; cors. mio; "Der Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur ist scheinhaft und widersinnig, und dafür hat jedes Gebilde, das überhaupt noch entsteht, den bitteren Preis zu bezahlen. Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewußtlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert", Adorno 1977 [1962], 506; cors. mio).

In una conferenza per la radio di Brema del 26 marzo 1962, “Dialettica dell’impegno” (“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”. È il caso però di citare più estesamente quelle pagine, per chiarire meglio l’espressione adorniana. Dopo aver lungamente discusso di Brecht (e si ricordi in merito la valutazione di Jan Kott), 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 seguendo 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 ingenuie poesie sulle vittime.* (Trad. it. di de Angelis, Manzoni in Adorno 1979, 102-103; cors. mio)<sup>12</sup>

<sup>12</sup> “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. Die Frage einer Person aus *Mors sans sépulture*: ‘Hat es einen Sinn zu leben, wenn es Menschen gibt, die schlagen, bis die Knochen im Leib zerbrechen?’ ist auch die, ob Kunst überhaupt noch sein dürfe; ob nicht geistige Regression im Begriff engagierter Literatur anbefohlen wird von der Regression der Gesellschaft selber. Aber wahr bleibt auch Enzensbergers Entgegnung, die Dichtung müsse eben diesem Verdikt standhalten, so also sein, daß sie nicht durch ihre bloße Existenz nach Auschwitz dem Zynismus sich überantworte. Ihre eigene Situation ist paradox, nicht erst, wie man zu ihr sich verhält. Das Übermaß an realem Leiden duldet kein Vergessen [...]. Aber jenes Leiden, nach Hegels Wort das Bewußtsein von Nöten, erheischt auch die Fortdauer von Kunst, die es verbietet; kaum wo anders findet das Leiden noch seine eigene Stimme, den Trost, der es nicht

Nel passo conclusivo, Adorno invoca senza nominarli gli “artisti più significativi” di quel tempo. Nel testo, poco prima e subito dopo il brano trascritto, dapprincipio 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*” (trad. it. ivi, 95, cors. mio; “Mitgewoben wird an dem Schleier der Personalisierung, daß verfügende Menschen entscheiden, nicht die anonyme Maschinerie, una daß auf den sozialen Kommandohöhen noch Leben sei; *Becketts Krepierende erteilen darauf den Bescheid*”, orig. ivi, 415; cors. mio) – 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*” (trad. it. ivi 105, cors. mio; “[Becketts Dichtungen] genießen den heute einzig menschenwürdigen Ruhm: alle schaudern davor zurück, und doch kann keiner sich ausreden, daß die exzentrischen Stücken und Romane von dem handeln, was alle wissen und keiner Wort haben will. Philosophischen Apologeten mag sein *œuvre* als anthropologischer Entwurf behagen. Aber *es gilt höchst konkreten geschichtlichen Sachverhalten: der Abdankung des Subjekts*”, orig. ivi, 425; cors. mio). 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*,

sogleich verriete. *Die bedeutendsten Künstler der Epoche sind dem gefolgt. Der kompromißlose Radikalismus ihrer Werke, gerade die als formalistisch verfemten Momente, verleiht ihnen die schreckhafte Kraft, welche hilflosen Gedichten auf die Opfer abgeht*” (Adorno 1990c [1965], 422-423; cors. mio).

esercitano un'efficacia di fronte alla quale le opere poetiche ufficialmente impegnate sembrano giochi di bambini; essi destano la paura di cui l'esistenzialismo non fa altro che parlare" (trad. it. *ibidem*; "Becketts *Ecce Homo* ist, was aus den Menschen wurde. [...] Kafkas Prosa, Becketts Stücke oder der wahrhaft ungeheuerliche Roman *Der Namenlose* üben eine Wirkung aus, der gegenüber die offiziell engagierten Dichtungen wie Kinderspiel sich ausnehmen; sie erregen die Angst, welche der Existentialismus nur beredet", orig. *ivi*, 425-426). In un altro saggio di quello stesso 1962, *Titoli (Titel)*, Adorno fiancheggiava ancora una volta lo scrittore irlandese e quel libro "veramente mostruoso" (letto probabilmente nella primavera di quell'anno nella traduzione tedesca di Elmar Tophoven, *Der Namenlose*, apparsa nel 1959) 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" (trad. it. di De Angelis, Manzoni 1979, 6; "Einer von Beckett, *L'innommable*, ist nicht bloß der Sache gemäß sondern auch die Wahrheit über die Namenlosigkeit gegenwärtiger Dichtung. Kein Wort mehr taugt darin, das nicht das Unsägliche sagte, daß es nicht sich sagen läßt", Adorno 1990d [1965], 326). 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 ("dalle quali emerge che il filosofo tedesco, stando alla ricostruzione di Rolf Tiedemann, intendeva dare nel quarto volume delle sue *Noten zur Literature* lo stesso rilievo dedicato nel secondo a *Versuch, das Endspiel zu vertehen*", Tiedemann 1994, 34; trad. *mia*); 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 (*ibidem*).

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 [...] trattano di quel che tutti sanno e nessuno vuole ammettere" (Adorno 1979, 105), 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.

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 (Cortellessa 2006, XLIII-XLV), che prendeva la parola dopo Auschwitz e senza tentare di scartare le implicazioni di quel dramma, su quel dramma costruiva il proprio senso. Per poter capire la guerra e le implicazioni di quella catastrofe immane, quindi, Adorno intuì di dover interrogare i due autori più rappresentativi di quegli eventi, i quali però, avendone attraversato il dramma, non si esprimevano più secondo codici linguistici in uso prima della guerra; tanto Celan (Miglio 2005) quanto Beckett (Frasca 2014) hanno dovuto agire direttamente sulle rispettive lingue per poter dire "ciò che è stato". Ma mentre la critica concorde riconosceva nell'uno l'ermetico e nell'altro l'assurdo, tentando di dare spiegazioni sempre più inverosimili ai loro testi, Adorno riconobbe l'esigenza di prenderli radicalmente alla lettera. Solo in questo modo il senso delle loro parole si condensava in un'immagine quantomai verosimile della realtà.

Adorno rielaborò ancora le sue considerazioni per formalizzarle in vista della pubblicazione, avvenuta nel 1966, della sua *Dialettica negativa* (*Negative Dialektik*): in questo libro, infatti, il giudizio sulla poesia dopo Auschwitz viene ulteriormente ridimensionato, per essere calibrato con più attenzione. Anzitutto il filosofo prese di petto la questione, dedicando esplicitamente al tema (*Dopo Auschwitz*) il primo paragrafo del terzo e ultimo capitolo del libro ("Le meditazioni sulla metafisica"): "La collera insorge, dopo Auschwitz, contro ogni affermazione di positività all'esistenza in quanto bigottismo, ingiustizia nei 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" (trad. it. di Lauro in Adorno 2004, 325; "Das Gefühl, das nach Auschwitz gegen jegliche Behauptung von Positivität des Daseins als Salbadern, Unrecht an den Opfern sich sträubt, dagegen, daß aus ihrem Schicksal ein sei's noch so ausgelagter Sinn gepreßt wird, hat sein objektives Moment nach Ereignissen, welche die Konstruktion eines Sinnes der Immanenz, der von affirmativ gesetzter Transzendenz ausstrahlt, zum Hohn verurteilen" (Adorno 1990 [1966], 355).

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. (Trad. it. *ibidem*; cors. mio)<sup>13</sup>

“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” (2010, 148). 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 scientifico-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,

<sup>13</sup> “Mit dem Mord am Millionen durch Verwaltung ist der Tod zu etwas geworden, was so noch nie zu fürchten war. Keine Möglichkeit mehr, daß er in das erfahrene Leben der Einzelnen als ein irgend mit dessen Verlauf Übereinstimmendes eintrete. Enteignet wird das Individuum des Letzten und Ärmsten, was ihm geblieben war. Daß in den Lagern nicht mehr das Individuum starb, sondern das Exemplar, muß das Sterben auch derer afizieren, die der Maßnahme entgingen [...]. Das exponierteste Diktum aus Becketts *Endspiel*: es gäbe gar nicht mehr soviel zu fürchten, reagiert auf eine Praxis, die in den Lagern ihr erstes Probestück lieferte, und in deren einst ehrwürdigem Begriff schon die Vernichtung des Nichtidentischen teleologisch lauert [...]. Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte 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” (orig. *ibidem*).

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 [...]. 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 intendeva; 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 credo no il contrario. A questo è giunta la metafisica. (Trad. it. ivi, 329-331)<sup>14</sup>

<sup>14</sup> "Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzu-richten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe. [...] hat Auschwitz das Mißlingen der Kultur unwiderleglich bewiesen. Daß es geschehen konnte inmitten aller Tradition der Philosophie, der Kunst und der aufklärenden Wissenschaften, sagt mehr als nur, daß diese, der Geist, es nicht vermochte, die Menschen zu ergreifen und zu verändern. In jenen Sparten selber, im emphatischen Anspruch ihrer Autarkie, haust die Unwahrheit. Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll [...]. Wer für Erhaltung der radikal schuldigen und schäbigen Kultur plädiert, macht sich zum Helfershelfer, während, wer der Kultur sich verweigert, unmittelbar die Barbarei befördert, als welche Kultur sich enthüllte. Nicht einmal Schweigen kommt aus dem Zirkel heraus; es rationalisiert einzig die eigene subjek-tive Unfähigkeit mit dem Stand der objektiven Wahrheit und ent-würdigt diese dadurch abermals zur Lüge [...]. Kein vom Hohen getöntes Wort, auch kein theologisches, hat unverwandelt nach Auschwitz ein Recht [...]. Einer, der mit einer Kraft, die zu bewundern ist, Auschwitz und andere Lager überstand, meinte mit heftigem Affekt gegen Beckett: wäre dieser in Auschwitz gewesen, er würde andersschreiben, nämlich, mit der Schützensgrabenreligion des Entronnenen, positiver. Der Entronnene hat anders recht, als er es meint; Beckett, und wer sonst noch seiner mächtig blieb, wäre dort gebrochen worden und vermutlich gezwungen, jene Schützensgrabenreligion zu bekennen, die der Entronnene in die Wortekleidete, er wolle den Menschen Mut geben: als ob das bei irgendeinem geistigen Gebilde läge; als ob der Vorsatz, der an die Menschen sich wendet und nach ihnen sich einrichtet, nicht um das sie brächte, worauf sie Anspruch haben, auch wenn sie das Gegenteil glauben. Dahin es mit der Metaphysik gekommen" (orig. ivi, 358-361).



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 balugina che non ci sia più nulla. Anch'essa viene respinta. Dalla crepa dell'incoerenza, così formatasi, 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. (Trad. it. ivi, 342-343)<sup>15</sup>

<sup>15</sup> "Fragen ließe sich, von solchen, denen Verzweiflung kein Terminus ist, ob es besser wäre, daß gar nichts sei als etwas. Noch das weigert sich der generellen Antwort. Für einen Menschen im Konzentrationslager wäre, wenn ein rechtzeitig Entkommener irgend darüber urteilen darf, besser, er wäre nicht geboren [...] Auf die Frage, ob er ein Nihilist sei, hätte ein Denker mit Wahrheit wohl zu antworten: zu wenig, vielleicht aus Kälte, weil seine Sympathie mit dem, was leidet, zu gering ist. Im Nichts kulminiert die Abstraktion, und das Abstrakte ist das Verworfenene. Beckett hat auf die Situation des Konzentrationslagers, die er nicht nennt, als läge über ihr Bilderverbot, so reagiert, wie es allein ansteht. Was ist, sei wie das Konzentrationslager. Einmal spricht er von lebenslanger Todesstrafe. Als einzige Hoffnung dämmert, daß nichts mehr sei. Auch die verwirft er. Aus dem Spalt der Inkonsequenz, der damit sich bildet, tritt die Bilderwelt des Nichts als Etwas hervor, die seine Dichtung festhält. Im Erbe von Handlung darin, dem scheinbar stoischen Weitermachen, wird aber lautlos geschrien, daß es anders sein soll. Solcher Nihilismus impliziert das Gegenteil der Identifikation mit dem Nichts. Gnostisch ist

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: con il passare del tempo, infatti, lo scrittore irlandese, già riconosciuto quale vertice indiscusso (insieme a Celan) della letteratura del secondo dopoguerra, divenne per Adorno il punto di riferimento per la comprensione stessa di quello scorcio di tempo, il suo filtro privilegiato per indagarne le dinamiche e le criticità.

È possibile infatti inscrivere l'evoluzione della formulazione provocatoria e imprudente del 1949 sul *nach Auschwitz* operata da Adorno sotto l'ascendenza tanto di Celan (Gnani 2010) 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 i due poeti (Traverso 2004, 137-168; Cortellessa 2006, XXXIX-XLV; Gnani 2010; Frasca 2012, 78).

In occasione del già ricordato dibattito televisivo del 1968, peraltro, e ancora una volta per merito di Ernst Fischer e Adorno, si toccava uno dei nodi nevralgici nell'opera di Beckett: e proprio Adorno (che già aveva fatto il nome di Kafka), accostandolo a quello 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.

ihm die geschaffene Welt die radikal böse und ihre Verneinung die Möglichkeit einer anderen, noch nicht seienden. Solange die Welt ist, wie sie ist, ähneln alle Bilder von Versöhnung, Frieden und Ruhe dem des Todes. Die kleinste Differenz zwischen dem Nichts und dem zur Ruhe Gelangten wäre die Zuflucht der Hoffnung, Niemandland zwischen den Grenzpfählen von Sein und Nichts. Jener Zone müßte, anstelle von Überwindung, Bewußtsein das entwinden, worüber die Alternative keine Macht hat. Nihilisten sind die, welche dem Nihilismus ihre immer ausgelaugteren Positivitäten entgegenhalten, durch diese mit aller bestehenden Gemeinheit und schließlich dem zerstörenden Prinzip selber sich verschwören. Der Gedanke hat seine Ehre daran, zu verteidigen, was Nihilismus gescholten wird" (orig. *ivi*, 373-374).

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.* (Trad. it. di Roccasalda in Adorno 2012, 52; cors. mio)<sup>16</sup>

La parabola critica di Adorno, insomma, intrecciando Celan e Beckett, ha mostrato come, attraverso Kafka, l'autore irlandese abbia potuto pensare un'opera che, subito dopo la guerra, discostatasi dalla maniera joyciana, ma senza perdere alcun contatto con la realtà (di cui anzi avrebbe iniziato da lì in poi a darne fedelissima rappresentazione), potesse esprimere con parole diverse ("the same is different") il senso stesso di uno stato di cose compromesso e per questo altrimenti indicibile.

Si aggiunga in conclusione un ulteriore dettaglio – e che però, sarà emerso da queste pagine, non ha niente di marginale. Non è certo da crederci del tutto casuale la circostanza per la quale l'individuazione quali rappresentanti più significativi della rinnovata possibilità di scrivere dopo Auschwitz fatta da Adorno riguardi due autori periferici, dell'Europa

<sup>16</sup> FISCHER: Ich bin Ihnen sehr dankbar, daß Sie von der Weltverbundenheit und Weltverantwortung von Beckett sprechen. Es scheint mir sehr wichtig, daß man das klarmacht, daß Beckett zwar ein einsamer Dichter ist, aber ein Dichter dieses Zeitalters ist; ein Dichter – das Wort Auschwitz kommt nicht vor in seinem Werk, aber das alles ist in die Asche von Auschwitz geschrieben.

ADORNO: Ja. – Ich sagte ihm vor wenigen Tagen in diesem Zusammenhang, daß ich es für wichtig fände, wenn er mit Paul Celan, für den das ja im wörtlichsten Sinn gilt, Fühlung aufnähme. Nun, er scheut sich ja, überhaupt mit Dichtern zu verkehren, er verkehrt fast nur mit Malern und mit Musikern, – aber ich hoffe doch, daß die zusammenkommen. Aber ich bin ganz Ihrer Ansicht, daß in sehr tiefen Motiven – nämlich auch in diesem, daß eigentlich die Hoffnung nur noch in den Figuren des Todes oder in den Figuren des Nichts zu suchen ist – doch zwischen dem Celan und dem Beckett eine tiefe Wahlverwandtschaft besteht. (Adorno, Boehlich, Fischer *et al.* 1994, 113-114).

per l'appunto marginale, l'uno proveniente dalla sconosciuta Bucovina, l'altro dalla lontana Irlanda, autori minoritari per vocazione (a cui va naturalmente aggiunto Kafka, scrittore minore se ce n'è uno: cfr. Deleuze, Guattari 1996), divenuti però significativamente concittadini in quella Parigi non più capitale del XX secolo, ma ancora al centro del dibattito culturale del tempo. E ancora: 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 1943; 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. È esattamente la provenienza da uno spazio visto come la frontiera estrema di quella stessa Europa che, nel frattempo, aveva perso la sua centralità nello scacchiere geopolitico contemporaneo (occupato dall'America), è giustappunto questa condizione di marginalità congenita ad aver garantito a Beckett (come per altri versi a Celan e Kafka e ogni minore) quello sguardo in tralice sulle cose, quella prospettiva decentrata che ha permesso la maturazione di una lingua estranea a ogni codice monopolistico e confinario.

La traiettoria beckettiana, che dall'Irlanda arriva a Parigi lungo la strada di un progressivo attraversamento dell'Europa centrale, passando per la piena assimilazione della cultura del vecchio continente (dalla lingua di Dante all'arte contemporanea, dalla nascente psicanalisi alle rivoluzioni di Joyce), arriverà "dal cerchio al centro" (*Pd*, XIV, 1) senza comportare mai però una completa rimozione del patrimonio del passato gradualmente accumulato. Il passato e il presente, l'Irlanda e Parigi, l'inglese e il francese non saranno per Beckett (e la sua opera) un'alternativa quanto semmai il punto di incontro di un reinnesto: il luogo in cui saldare un'esperienza innovativa di pensare e praticare la letteratura, al di là di ogni confine.

## 4. “Another home”

### Beckett e la letteratura sovranazionale

#### 4.1 “Seulement l’île”

“Ireland is a very good place to live out of”, trascriveva Samuel Beckett fra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli Ottanta sul suo *‘Sottisier’ Notebook* (riportando il commento, datato invece 1890, di Charles Parnell a John Morley); per poi aggiungere, alla pagina seguente, un’altra ben nota citazione, ricopiata nella stessa posizione della prima (il margine superiore destro del foglio, quasi a indicare un possibile *trait d’union* che collegherebbe quindi le due sentenze): “fiorentino di nazione non di costumi (letter to Cangrande della Scala dedicating him Paradiso)”<sup>1</sup>. Questi aforismi, combinati fra loro, sintetizzano con estrema concisione il pensiero dell’autore irlandese intorno al suo paese natale (“a very good place to live out of”, come apprese per tempo, a partire dalla metà degli anni Venti) e alla condizione di amore-odio, di inestricabile legame pur nel perpetuo allontanamento che lo stringeva, inevitabilmente, a quell’isola (per cui, parafrasando Dante, l’autore di *Godot* si sarebbe sentito dunque “*irlandese* di nazione non di costumi”).

“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” (Pattie 2010, 185). Ci sono svariate ragioni a riguardo: di sicuro Beckett non volle implicare una “variante ‘periferica’ ” come quella gealico-irlandese nella propria opera, scontando semmai gli effetti del tipico “complesso [...] ‘della frontiera’ ” che spesso affligge scrittori di confine (Marinelli 2008, 56 e 25)<sup>2</sup>. In un saggio giovanile dedicato alla “Recent Irish Poetry” e pubblicato sul numero dell’agosto 1934 di *The Bookman* sot-

<sup>1</sup> Il cosiddetto *‘Sottisier’ Notebook*, datato agli anni 1976-1982, si trova al Beckett International Foundation, University of Reading, Ms 2901, ff. 21r. e 22r.

<sup>2</sup> D’altronde la consonanza fra due paesi marginali e periferici come l’Irlanda e la Polonia è stata messa in evidenza da Fantaccini, Marinelli 2015.

to lo pseudonimo di Andrew Belis, il giovane scrittore derideva la mitologia irlandese per quella “iridescence of themes – Oisín, Cúchulainn, Maeve, Tir-nanóg, the Táin Bó Cuailnge, Yoga, the Crone of Beare – segment after segment of cut-and-dried sanctity and loveliness” (Di, 71). “Christianity”, d'altra parte, avrebbe ammesso lo stesso Beckett molto tempo dopo, “is a mythology with which I am perfectly *familiar*, and so I use it” – salvo poi concludere, per smarcarsi dai numerosi tentativi di interpretare *Godot* in chiave religiosa, “But not in this case!” (Bair 1990, 386; cors. mio). Sebbene sia nota la lunga consuetudine, anzi, il vero e proprio amore che legava Beckett tanto alla *Bibbia* (specialmente nella versione di King James) quanto a un testo per lui fondamentale quale le *Confessiones* di Agostino, lette rilette e trascritte sin dal 1935 (Rosignoli 2016), la legittimazione del cristianesimo quale bacino ideale dal quale attingere per la formalizzazione del proprio immaginario sembrerebbe ulteriormente in linea con le intenzioni dell'autore irlandese di rifornirsi a un serbatoio notorio, o meglio ancora familiare, di sicuro ben più condiviso e geograficamente centrale (in ottica europocentrica) di quella riserva dall'inequivocabile aroma marginale che doveva sembrargli la sua mitologia gaelica. Nelle sue opere, d'altronde, Beckett non cessò mai di irridere sprezzantemente il suo paese natale, come in *Premier amour* (pubblicato nel 1970, ma scritto nel 1946: all'indomani del passaggio dall'inglese al francese), nel quale 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” (PA, 26-27). Né mancano fra le sue pagine strali rivolti a quella lingua che l'autore irlandese non reputò mai propria, il gaelico: in una lettera del 17 febbraio 1954 a Hans Naumann (traduttore di letteratura francese e irlandese che si interessò da 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” (L2, 461). Similmente, in un testo tardo ma campeggiato di inserti memoriali dal sapore innegabilmente ibernico e più o meno autobiografici qual è *Company* (datato alla fine degli anni Settanta), lo stesso Beckett ribadirà il concetto arrivando a paragonare ironicamente il gaelico – sul quale ironizzava già dai tempi di *Murphy*, alla fine degli anni Trenta, parlando di “gaelic prosodoturfy” (Mu, 57) – a un idioma per lui letteralmente 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?" (C, 5). "What is, perhaps, more important than Beckett's memory of Irish geography", ha commentato Ronan McDonald, "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" (McDonald 2002, 142).

Nonostante le critiche talvolta anche durissime rivolte verso l'Irlanda, l'abbandono della propria terra natale, realizzato a fatica negli anni da Beckett, non si configurò mai come il vero e definitivo superamento di un vincolo: negli *Addenda a Watt* (il romanzo composto durante gli anni della Seconda guerra mondiale, iniziato nel 1941 e concluso nel 1945), si legge infatti: "for all the good that frequent departures out of Ireland had done him, he might just as well have stayed there" (W, 217). E non sarà un dettaglio di poco conto ritrovare ne *L'Innommable* (scritto in francese dopo la guerra, nel 1948) una dichiarazione perentoria quanto impegnativa:

*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 invariablement n'importe comment, selon la panique du moment. (I, 67; cors. mio)*

Ebbene, in che modo si configura realmente il rapporto di Beckett con l'Irlanda?

## 4.2 Irishless

Alla fine della Seconda guerra mondiale, con le macerie di mezza Europa ancora fumanti, Samuel Beckett si ritrovò esattamente nel paese in cui aveva scelto di tornare. Infatti, per quanto lo scoppio delle ostilità lo avesse colto nella natia e neutrale Irlanda (precisamente a Greystones, a sud di Dublino, dove, in compagnia della madre, il 3 settembre 1939, poté ascoltare alla radio la dichiarazione di guerra della Gran Bretagna alla Germania), Beckett volle rientrare a tutti i costi nella patria putativa, la Francia, dove dall'ottobre del 1937 viveva sta-

bilmente, seppure con sortite d'occasione nella madrepatria. Fra le più spiacevoli, si ricorda 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 un blasfemo incline alla frequentazione dei bordelli. "Beckett found the experience totally unsavoury", ha chiarito il suo biografo: "And although he rarely discussed the case in his correspondence or with friends, his remarks about Ireland became more and more vituperative after his return to Paris, as he lambasted its censorship, its bigotry and its narrow-minded attitudes to both sex and religion which he felt he had suffered" (Knowlson 1997, 280). Inutile peraltro 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 di suo 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). Il nesso fra madrepatria e lingua materna, in un circuito lungo il quale gravitò già James Joyce prima di disorbitarsi attraverso lo *Ulysses* e il *Finnegans Wake* (Frasca 2013, 39), si complica ulteriormente per i due irlandesi se si considera nel computo la presenza della vera e propria madre, quella naturale, con la quale i due ebbero un rapporto conflittuale e particolarmente delicato (e per Joyce, inoltre, si può aggiungere l'ulteriore fuoco della Santa Madre Chiesa). L'esigenza di scucire il nesso obbligato che lega insieme nazione e narrazione (Bhabha 1990) passa dunque necessariamente per Beckett attraverso l'allontanamento, la fuoriuscita alla ricerca di una nuova lingua per *dire*, l'erranza volta a realizzare una lingua da *trovare*. In una parola, l'espatrio. Forse non è del tutto casuale se "les livres fondateurs de communauté, l'Ancien Testament, l'*Iliade*, l'*Odyssée*, les Chansons de geste, l'*Enéide*, ou les épopées africaines", come non ha mancato di ricordare Édouard Glissant, inaugurando il terzo tempo della sua *Poétique de la Relation*, "étaient des livres d'exil et souvent d'errance" (1990, 27). E allora, seguendo le orme del connazionale Joyce (che di Beckett fu mentore oltre i confini, e proprio a Parigi), si può comprendere come "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" (Frasca 2016, 95-96).



Che d'altronde la Francia fosse diventata realmente una patria per Beckett (a dispetto dell'Irlanda, o semmai simultaneamente o alternativamente ad essa) gli era già chiaro dalla fine degli anni Trenta, quando lo scrittore aveva dichiarato la propria disponibilità a sostenerla in caso di una guerra che da tempo era nell'aria: "If there is a war, as I fear there must be soon", aveva scritto all'amico Tom McGreevy il 18 aprile 1939, "I shall place myself at the disposition of this country" (L1, 656). Fu così che il giorno dopo la dichiarazione di guerra, il 4 settembre di quell'anno, Beckett partì dall'Irlanda alla volta di Parigi, dove soggiornò brevemente prima dell'occupazione, riparando il 12 giugno 1940 – "only forty-eight hours before Germans marched in triumph down the Champs-Élysées" (Knowlson 1997, 298) – dapprima a Vichy (dove beneficiò dell'aiuto di Joyce e Valéry Larbaud) e in seguito a Tolosa e Cahors per passare poi l'estate ad Arcachon (in compagnia di Marcel Duchamp, Jean Crotti e Mary Reynolds). All'inizio di settembre Beckett e la sua compagna Suzanne Dechevaux-Dumesnil rientrarono a Parigi; neanche un anno dopo, il primo settembre del 1941, l'autore irlandese, reclutato dall'amico Alfred Péron, si unì alla Resistenza francese, aderendo alla cellula "Gloria SMH" (all'epoca già parte dello Special Operation Executive britannico) nella quale "Beckett's work involved the typing and translation of information reports that were brought to him in different forms and from various sources" (Knowlson 1997, 307). Il 16 agosto, in seguito alla delazione di Robert Alesch, assistente del curato nel municipio 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 dapprincipio presso Mary Reynolds, in seguito da alcuni amici comunisti di Suzanne e, fuori Parigi, nel villaggio di Janvry nella Vallée de la Chevreuse, dalla scrittrice Nathalie Sarraute, per rifugiarsi infine a Roussillon, in Valchiusa, dove rimasero fino alla conclusione del conflitto.

Eppure, proprio in quel fatidico 1945, rientrato un'altra volta in Irlanda, a casa (l'originaria, non l'elettiva), e sempre in visita alla madre, Beckett fu colto da quella celebre "revelation" che avrebbe trasfigurato per sempre la sua opera, implicando anzitutto una ridefinizione delle proprie modalità compositive e linguistiche (Knowlson 1997, 340-355; Weller 2013). Questa rivelazione trovò però la principale spinta propulsiva da un ulteriore evento. Fra l'agosto e l'ottobre del 1945, Beckett si recò come volontario della Croce Rossa irlandese per lavorare come interprete magazzino e autista d'ambulanza a Saint-Lô, un paesino della Normandia interamente distrutto dai bombardamenti alleati e

chiamato dai locali “la capitale des ruines”. Sul paesaggio interamente occupato dalle macerie ancora fumanti di quanto restava, il 10 giugno 1946 l'autore irlandese scrisse un reportage per la Radio Éireann (che pare però non fu mai trasmesso) dal titolo *The Capital of the Ruins*<sup>3</sup>. La lettura di questo testo è il miglior modo per comprendere in che modo il trauma bellico abbia scatenato in Beckett una visione nitida e al contempo disincantata della condizione umana sorta dopo la guerra, sulle rovine provocate dal conflitto; e, soprattutto, l'intenzione che ha animato la sua intera opera a seguire:

Saint-Lô was bombed out of existence in one night [...]. “Provisional” is not the term it was, in this universe become provisional. 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 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 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.* (CotR, 277-278; cors. mio)

La visione di una “humanity in ruins” e l'intuizione di un “inkling of the terms in which our condition is to be thought again”, inverando concretamente il precedente episodio mito-biografico della “revelation” teatralizzato in seguito in *Krapp's Last Tape* (KLT, 220) attraverso il confronto con la drammaticità indelebile della *storia esposta*, sono di fatto le precise coordinate entro le quali si attua la rivoluzione epistemologica e artistica beckettiana (Gribben 2008; Frasca 2014, 286-287; Kennedy 2015; Gennaro 2017). Inoltre, per un irlandese con alle spalle un itinerario di erranza pienamente e culturalmente europeo (un soggiorno in Italia per imparare la lingua di Dante, 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, dove conobbe e frequentò il connazionale

<sup>3</sup> Il titolo è lo stesso dell'ultima poesia composta in lingua inglese (nello stesso 1946), prima di riprenderne l'uso negli anni Settanta (Frasca 1999, XXXVIII-XLI).

espatriato James Joyce), finita quella che era stata una vera e propria “guerra-mondo” (Aglan, Frank 2016), la ricollocazione nella stessa Parigi dove aveva abitato prima dell’inizio del conflitto non doveva rappresentare solo l’esito naturale di un riassetto, quanto piuttosto una decisiva presa di posizione politica, la “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” (Frasca 1999, XXXIX). Insomma, all’indomani della guerra, Beckett dovette interrogarsi sulla reale posizione che avrebbe assunto, proprio a partire dal 1945, in quanto individuo appartenente non tanto a uno stato o a un altro, 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 lui stesso (accolta finalmente in sorte la professione che per anni aveva temuto potesse non spettargli) si iscriveva, e che riguardavano cioè il vastissimo continente della cultura europea.

Beckett “surrendered neither his Irish citizenship nor his Irish passport” (Ackerley, Gontarski 2004, 277), ma non per questo abbandonò la Francia: già scelta come patria prima della guerra e, dopo la cessazione del conflitto mondiale, eletta quale centro ideale di una geografia della memoria e della storia. Non dall’Irlanda, neutrale e marginale, e pertanto scampata alle devastazioni belliche e dalla storia, ma dalla distesa di macerie mai occultate della Francia di Saint-Lô, sarebbe sorta la nuova maniera beckettiana, quella che, a partire giustappunto dal 1945, definirà la seconda e ultima parte, la più oltranzista e rivoluzionaria, della sua parabola artistica.

Il suo amato dottor Johnson d’altronde l’aveva pur detto – non è un caso d’altra parte 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 (Cortellessa 1998, 15-16; Alfano 2014, 76) – ed è difficile pensare che una frase del genere non sia tornata alla mente dell’autore irlandese allorquando si dovette decidere sul da farsi: “Patriotism is the last refuge of the scoundrel” (Boswell, Hibbert 1986, 182)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> La citazione è fatta propria dal colonnello Dax, impersonato da Kirk Douglas, in *Paths of Glory* di Stanley Kubrick.

### 4.3 Identità culturali

A questo punto varrà forse la pena tentare di ridestare lo strato di senso più profondo di un termine che, per molti versi, custodisce ancora un forte grado di ambiguità semantica, *territorio*, per constatare come effettivamente alla base di questo lemma si trovi già l'implicazione di un nesso che, di fatto, riassume la storia umana. "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 triturare (*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*) [*Digesto*, 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 [...]. (2009, 14)

Il nesso terra-guerra si trova in qualche modo da sempre nella parola stessa che indica determinandolo il suolo trapiantato dalle nazioni con recinti e bandiere per costruire con il dominio di uno spazio la propria sovranità – quell'atto di usurpazione che già Rousseau, nel *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), aveva individuato alla base della nascita della società civile: "Le premier qui, ayant enclos un terrain, s'avisa de dire, *ceci est à moi*, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile. Que de crimes, de guerres, de meurtres, que de misères et d'horreurs n'eût point épargnés au genre humain celui qui, arrachant les pieux ou comblant le fossé, eût crié à ses semblables: Gardez-vous d'écouter cet imposteur; vous êtes perdus, si vous oubliez que les fruits sont à tous, et que la terre n'est à personne" (2008, 109).

Non sfugga che, curiosamente in contemporanea con la stesura dello *Ulysses* joyciano, Hans Kelsen, il celebre giurista teorico del normativismo, redigeva negli anni della Prima guerra mondiale *Il problema*

della sovranità e la teoria del diritto internazionale (*Das Problem der Souveränität und die Theorie des Völkerrechts*), "iniziato già nel 1915" (trad. it. di Carrino in Kelsen 1989, Vd; "schon im Jahre 1915 begonnen wurde", Kelsen 1920, VIII) e "nel 1916 sostanzialmente concluso" (trad. it. ivi, Vd; "im Jahre 1916 grundsätzlich abgeschlossen war", orig. *ibidem*), ma pubblicato solo nel 1920, perché il "servizio militare ne [...] imped[ì] la stampa" (trad. it. ivi, VIe; "meine militärische Dienstleistung [...] die Drucklegung verzögerte", orig. *ibidem*). In questo libro capitale, scagliandosi contro lo "sconfinato imperialismo" (trad. it. ivi, 466; "schränkenloser Imperialismus", orig. ivi, 318) e l'"espansionismo che [ne] costituisce l'essenza" (trad. it. ivi, 467; "das Wesen des Imperialismus bildende Expansion", orig. ivi, 319), si auspicava l'istaurazione di una "*civitas maxima* come organizzazione del mondo" (trad. it. *ibidem*; "die civitas maxima als Organisation der Welt", orig. *ibidem*) 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" (trad. it. ivi, 468; "Primat des Völkerrechts, das ist aber zugleich der Grundgedanke des Pazifismus, der auf dem Gebiete der internationalen Politik das Gegenbild des Imperialismus darstellt", orig. *ibidem*). Di più: in pagine memorabili, poste a conclusione dell'opera, Kelsen individuava con estrema precisione il "compito infinito" (trad. it. ivi, 469; "unendliche Aufgabe", orig. ivi, 320) del giurista nel "*superamento del dogma della sovranità*" (trad. it. *ibidem*; "der Überwindung des Dogmas von der Souveränität", orig. *ibidem*; cors. mio): "Senza dubbio il concetto di sovranità deve essere radicalmente rimosso. È questa la rivoluzione della coscienza culturale di cui abbiamo per prima cosa bisogno" (trad. it. *ibidem*; "Die Souveränitätsvorstellung freilich muß radikal verdrängt werden. Diese Revolutionierung des Kulturbewußtseins tut vor allem not", orig. *ibidem*). Si tratterà certamente di un "compito infinito", ma non del sogno utopico di un singolo idealista: solo pochi anni dopo, infatti, Albert Einstein, interrogando con una lettera Sigmund Freud sulla possibilità di "liberare gli uomini dalla fatalità della guerra" (trad. it. di Musatti *et al.* 2012, 59; "die Menschen von dem Verhängnis des Krieges zu befreien", Einstein 1932, 42), si trovava ad auspicare, per singolare convergenza, la creazione di "un'autorità legislativa e giudiziaria col mandato di comporre tutti i conflitti che sgorgano tra loro [gli Stati]" (trad. it. ivi, 60; "eine legislative und gerichtliche Behörde zur Schlichtung aller zwischen ihnen entstehenden Konflikte", orig. ivi, 43) 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" (trad. it. *ivi*, 61; "Der Weg zur internationalen Sicherheit führt über den bedingungslosen Verzicht der Staaten auf einen Teil ihrer Handlungsfreiheit beziehungsweise Souveränität", orig. *ivi*, 44). E non diversamente si esprimerà, proprio all'indomani del secondo conflitto mondiale, nel 1952, Erich Auerbach, con un monito rivolto anzitutto a filologi e umanisti, ma la cui portata non si esaurisce certo entro questi rigidi confini disciplinari:

[...] la nostra patria filologica è la terra; non può più essere la nazione. La lingua e la cultura della propria nazione, che il filologo eredita, costituiscono certamente tuttora il suo patrimonio più prezioso e irrinunciabile; ma solo nella distinzione, nel superamento, esso guadagna efficacia. Dobbiamo ritornare, in circostanze diverse, a ciò che già possedeva la cultura medioevale prima della formazione delle nazioni: al riconoscimento che il pensiero non ha nazionalità. (Trad. it. di Engemann in Auerbach 2006, 71)<sup>5</sup>

Al coro si sono aggiunte, negli anni, voci autorevoli: dalle parole di Günther Anders, che (nel 1959), parlando dai crateri ancora fumanti di Hiroshima e Nagasaki, sosteneva che "la situazione atomica ci obbliga a rivedere il concetto di 'sovranità', e a limitare la sovranità stessa" (trad. it. 2014, 9; "die atomare Situation dazu gezwungen werden, den Begriff der 'Souveränität' zu revidieren und Souveränität einzuschränken", Anders 1982, 7), all'appello di Arjun Appadurai sul bisogno di pensarci "beyond the nation" (1996, 158-177) fino alle analisi storiche di Eric Hobsbawm, che ha chiarito come se per nazione si deve intendere "a very recent newcomer in human history, and the product of particular, and inevitably localized or regional, historical conjuncture", allora va tenuto a mente che, conseguentemente, "national identification [...] can change and shift in time, even in the course of quite short periods" (2004, 5 e 11). 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

<sup>5</sup> "[...] ist unsere philologische Heimat die Erde; die Nation kann es nicht mehr sein. Gewiß ist noch immer das Kostbarste und Unentbehrlichste, was der Philologe ererbt, Sprache und Bildung seiner Nation; doch erst in der Trennung, in der Überwindung wird es wirksam. Wir müssen, unter veränderten Umständen, zurückkehren zu dem, was die vorationale mittelalterliche Bildung schon besaß: zu der Erkenntnis, daß der Geist nicht national ist" (Auerbach 2006 [1952], 70).

essere superate” (Resta 2008, 111). E come questo, si potrebbe dire, il cantiere auerbachiano o semmai umanistico *tout court*: non poche delle opere sorte nel Novecento, a partire dall’impulso rivoluzionario di Joyce (Frasca 2016), e soprattutto di quelle nate dalle macerie della Seconda guerra mondiale – per cui valgano i casi, oltre a quello di Beckett, di Paul Celan e Amelia Rosselli (Gennaro 2017, 115-219) –, hanno infatti operato una sintomatica quanto intenzionale messa in questione della lingua materna e letteraria (in taluni casi realmente radicale), al fine di infrangere il nesso, rivelatosi soffocante, fra letteratura e nazione, o, meglio, fra letteratura e nazionalismo.

L’attaccamento ossessivo ai propri confini (e non soltanto a quelli territoriali)<sup>6</sup> è, nell’uomo, una condizione atavica ereditaria continuativa che recinta nella paranoia autoriflessiva la natura sempre dinamica dell’identità; quest’ultima si caratterizza nella pratica sempre in corso – suggerita da Eligio Resta, sulla scorta di un felice titolo di Philip Gleason – dell’*identifying identity* (Resta 1997, 56-81), principio instabile, perché mai definitivo, che aiuta concettualmente a centrare il *focus* di elementi che non smettono di essere quello che erano mentre continuano a rimanere ciò che sono. “Entre moi et moi”, chioserebbe Deleuze, “il y eut toujours de l’espace-temps” (Nancy 2000, 36). 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 più infinitesimale dei campanilismi, e giù fino all’incesto – dimenticando fra l’altro che, come spiega Francesco Remotti, “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 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

<sup>6</sup> Ma si sa che, storicamente, è stato proprio il “geography’s effect” ad aver permesso (o meno), con l’ambiente naturale, la crescita e l’espansione delle diverse comunità umane influenzando direttamente su i principali fattori culturali dell’uomo (“economy, technology, political organization and fighting skills”), al punto da giustificare una dichiarazione come questa: “History followed different courses for different peoples because of differences among people’s environments, not because of biological differences among peoples themselves” (Diamond 1999, 30, 57, 25).

cuore stesso dell'identità: non già semplicemente ai bordi, bensì nelle stesse ragioni intrinseche dell'identità" (Remotti 2012, 61-62), e come un *compagno segreto* non ci abbandoni mai.

Étienne Balibar ha parlato in questo senso di "ethnicité fictive" a proposito di quel processo che porta una comunità a stringersi all'interno dei propri confini alla ricerca di denominatori comuni aggreganti all'indomani di un evento che implichi obbligatoriamente una forte coesione sociale (2012). 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 "the most powerful ideology of modern time"; 1996, 1) 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 stranieri (Lopez 1966, 102 e 104)<sup>7</sup>. Spesso il linguaggio e il diritto (spie rivelatrici, ma con differenti tempi di reazione, ai mutamenti storici) incorporano simili pratiche di "etnicizzazione fittizia", al punto diffusesi endemicamente e con pervasività nel tessuto sociale. Eligio Resta, filosofo del diritto e acuto interprete delle pieghe del linguaggio, ricordando "la provocazione di Dieter Grimm, che si chiedeva 'Braucht Europa eine Verfassung?' Ha bisogno l'Europa di una Costituzione?" (2008, 111)<sup>8</sup>, ha spiegato come "darsi

<sup>7</sup> 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 proprio 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*" (citato da Palazzi 2010, 15; cors. mio).

<sup>8</sup> "La sua [di Grimm] 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'os-



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" (Resta 2001, 167).

A questo punto, forse, inizierà a non sembrare del tutto infondata la domanda che si è posto Gerard Delanty: "gli europei esistono soltanto come immagini allo specchio?" (1998, 50). A un simile quesito non si è trovata finora altra replica se non la affermazione di Paul Hazard, che definì l'Europa come "une pensée qui ne se contente jamais" (1961, 414) – sennonché, a sentir parlare di pensieri che insistono e ritornano, a tornare alla mente sarebbe stavolta la nota sentenza joyciana, per la quale l'Irlanda era "an afterthought of Europe" (Joyce 2015, 53).

#### 4.4 Le lingue dell'opera

Lasciare l'Irlanda servi a Beckett per separarsi dalla madre; lasciare l'inglese, invece, gli servì per separarsi dal padre: Joyce. Il passaggio al francese non fu però radicale, non segnò un vero e proprio allontanamento da quella lingua che in realtà continuava a sentire a lui propria e al contempo in qualche modo estranea; né tantomeno Beckett si consacrò definitivamente a quello che Foucault avrebbe definito a suo tempo il "narcissisme monoglotte des Français" (2001, vol. I, 545). Con la sua operazione a partita doppia, l'autore irlandese mirava a sciogliersi in qualcosa di più di un semplice bilinguismo pendolarista utile a tenere unite la lingua materna (l'inglese) e quella ospitale (il francese): si può dire che, a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale (ma avendolo meditato già dalla metà degli anni Trenta) e sempre più marcatamente nel corso degli anni, Beckett optò per un deliberato ed assiduo "equilinguismo" (Frasca 2014, 210-217; cfr. inoltre Clément 1994, 244-250; Sardin-Damestoy 2002, 67-81; Montini 2007). Questa scelta si definirà nell'istituzione di una pratica compositiva sempre più simultanea all'atto consequenziale di autotraduzione, a testimo-

sessione dell'identità, che è cosa profondamente diversa dal rifiuto dell'identità" (*ibidem*).

nianza di un'esigenza non solo meramente pratica (ovvero orientata anzitutto a prevenire traduzioni frettolose e imprecise), bensì cognitivo-poetologica. Di più: si aggiunga che alle lingue di partenza e di adozione ne va aggiunta perlomeno una terza – l'ha fatto notare Frasca – ovvero il tedesco, il cui impiego, da parte di Beckett, quale vera e propria “terza lingua” non può essere ignorato al momento di definire *la* lingua della sua opera. Se sorgono dubbi al riguardo, e senza contare la collaborazione alle versioni dei suoi lavori pubblicati in Germania curati dai coniugi Tophoven, basti pensare all'uso del tedesco per tutti gli appunti di regia e, soprattutto, a quella particolarità divenuta ben presto la norma di dirigere o supervisionare direttamente in Germania la messa in scena delle sue opere teatrali e televisive (Frasca 2014, 324-332).

Il testo beckettiano, dunque, nella sua natura perlomeno bilingue, è agitato da un'oscillazione inarrestabile che ne attiva costantemente ora l'una ora l'altra versione e che si può definire semmai mutando 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 libro del filologo francese, per approvarne l'implicazione nella fattispecie più significativa di una “production d'un surplus de texte et de sens” (Cerquiglini 1989, 79). La “varianza” beckettiana convertirebbe dunque l'opera a livello linguistico, pur mantenendone intatta tanto la struttura quanto la sostanza: il testo di arrivo (autotradotto e innovativo, perché ogni nuova versione comporta necessariamente delle modifiche) risulta così, per servirsi di una definizione della teoria dei sistemi, *the same is different* rispetto al testo di partenza, 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)” (Frasca 2008, XXVIII):

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). (Ivi, XXVIII-XXIX)

Una simile fluttuazione vorticoso mette in crisi al contempo tanto le convinzioni di una scienza esatta quale appunto la filologia quanto le logiche confinarie su cui gli Stati moderni avevano edificato, attraverso la definizione di *una* lingua, la loro autolegittimazione egemonica. Per determinare lo statuto delle due versioni della stessa opera beckettiana allora potrebbe risultare forse più agevole affidarsi all'espressione che Joseph Bédier 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" coerenti e armoniose (1970, 68)<sup>9</sup>. 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 fatto 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 nazionalistica.

#### 4.5 Letteratura sovranazionale

"Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?" (vol. I, 7) è l'incipit mozzafiato dell'*Innommable*. Ma l'ordine degli interrogativi che inaugurano il romanzo beckettiano non è casuale, e la prima domanda che si pone al lettore è, al contempo, un dubbio programmatico che non può essere eluso. Dove, ora? L'ora però, si è visto, è quella che correva all'indomani della Seconda guerra mondiale: in un tempo di macerie abbandonate e ricomposte. Il problema, semmai, per Beckett, era capire dove ci si potesse trovare: dove cioè fosse possibile indicare con certezza quale luogo corrispondesse a quello calpestato; dacché ai suoi occhi, quelli

<sup>9</sup> 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"), Bédier 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" (Bédier 1970, 68).

disincantati dalla visione dell'umanità in rovina partorita dalle rovine della storia, le carte geografiche avevano perso ogni rapporto con la realtà effettiva, non rappresentando altro che linee immaginarie. In questo senso, l'esigenza incalzante di definire un luogo – “Où maintenant?” – significava per Beckett trovare un'area di risonanza per la propria opera che non coincidesse più con quegli spazi confinati che, pochi anni prima, a causa di quegli stessi confini avevano insanguinato il mondo.

Il canone tutto centroeuropeo, l'equilinguismo ostinatamente perseguito e gli esiti materiali dell'attività autotraduttiva beckettiana concorrono a traguardare un'area enormemente vasta, situata nel cuore del vecchio continente, ma che si espande fino a raggiungerne i margini estremi per poi proiettarsi al di là di essi; un'area dai confini labili e senza frontiere, capace di decostruire le logiche confinarie dei nazionalismi. In questo la lezione joyciana era stata chiara: “prima del *Wake*”, infatti, il grande connazionale aveva scritto “in una lingua non sua, l'inglese degli oppressori” (Terrinoni 2017, XLIX); nel *Finnegans*, al contrario, finì per invadere questa lingua con quaranta lingue invase. “Poi, il fatto che la lingua di adozione di Joyce, l'inglese, subisca nel *Wake* la potente influenza di così tanti idiomi cosiddetti minori finisce per sovvertire le relazioni di potere replicando all'infinito, linguisticamente e culturalmente, la storia biblica di Davide e Golia. Di qui uno dei possibili sensi del titolo *Finnegans, wake!*: ‘voi Finnegan (ovvero irlandesi), svegliatevi’ ” (*ibidem*).

Si tratta insomma di quel territorio sovranazionale che eccede ogni tentativo definitorio, perché – al pari dell'opera beckettiana – non soffre alcuna sorta di ripartizione. Ripetendo nuovamente la domanda incipitaria che ancora ci perseguita, “Où maintenant?”, ma stavolta per ridurla solo al caso di studi che anima questa ricerca, 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, a meno di non cadere in prospettive nazionaliste o territoriali. Un simile autore è appentato tanto con gli studi irlandesi quanto con quelli inglesi e francesi: a quale campo sacrificarlo? 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 occorre accogliere metodologicamente il nodo con il suo corredo di insolubile complessità, senza però smettere di tentarlo con entrambi gli strumenti per la sua soluzione (il taglio e lo scioglimento): il nodo, insomma, è la soluzione; è la soluzione che non ha soluzione, la soluzione.

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 l'esigenza di scoprire un nuovo terreno sul quale proiettare il problema attraverso un "valore riflessivo che salv[i] tutte le possibilità e spost[i] il problema della contingenza ad un livello ecologico meno paradossale e sopportabile" (Resta 2009, 29).

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 vertici 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.

A riprova di ciò si può addurre quanto segue. Tutti gli sforzi di Beckett tendono alla ricerca di una dominante media con la quale caratterizzare gli elementi essenziali delle sue sperimentazioni, al fine di agevolare al massimo grado l'incarnazione del pubblico nell'entità che promana dai vari mezzi che trasmettono la sua opera. Lo si è visto con il tentativo di caratterizzare un *everyman*, un personaggio quanto più possibile assoluto, in grado di qualificarsi come denominatore comune dell'umanità. Si pensi per altri versi alla questione della lingua. La consumata dichiarazione secondo la quale "i testi beckettiani parlano con un linguaggio che non possiamo non riconoscere come nostro" (Bertinetti 2010, XXVII) ha una sua ragione specifica: l'intento dell'autore, agendo direttamente sulla lingua e via via scarnificandola al suo massimo grado (Frasca 2014, 203-206), era quello di inventare un idioma che potesse essere di tutti, una nuova lingua umana che, letta da chiunque, venga riconosciuta

come propria, come quella cioè che suole risuonare dentro la testa, nella bocca. Questa voce neutra, “[...] la voix narrative, une voix neutre qui dit l’œuvre à partir de ce lieu sans lieu où l’œuvre se tait” di cui parlava Blanchot (1969, 565), era difatti l’oggetto che Beckett cercava di ottenere dai suoi attori: ricorda Billie Whitelaw, il suo “instrumente” *par excellence* (Atik 2005, 59), 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” (Knowlson 2006, 174). Questa prosodia al medio, neutra e monocolore (che riappare anche nelle indicazioni sceniche)<sup>10</sup> viene ricercata da Beckett quale denominatore comune delle voci umane.

La preoccupazione che ha animato la sua ricerca di una dominante media 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. E cosa poteva ostacolare una simile incarnazione più di un confine geografico?

#### 4.6 “Another home”

Una delle opere dove maggiormente affiora la prossimità distante fra Beckett e la sua patria rifiutata è il radiodramma *All That Fall* (composto fra il luglio e il settembre del 1956), caratterizzato da una patina linguistica dal sentore fortemente ibernico, al punto da far dichiarare allo stesso autore che è “plausible only in terms of the Irish scene” (L3, 62). Occorre una precisazione:

‘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

<sup>10</sup> 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” (CaG, 357).

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. (Kalb 1996, 126)

In quest'opera, e sin dal suo *incipit*, la protagonista, Mrs Rooney, parla chiaramente sostenendo che al suo orecchio (come dunque al nostro)<sup>11</sup> qualcosa nella 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 del dramma 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" (ATF, 173). L'intera opera si gioca sul dissidio fra l'impossibilità di lasciare la 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" (ATF, 175). 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 perlomeno un buon udito):

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. (ATF, 194)

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 high-

<sup>11</sup> 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 in un radiodramma, ovvero nella prima opera pensata da Beckett esclusivamente per l'udito del suo pubblico, costituito per l'occasione da soli ascoltatori.

ways and byways without being tormented by retired bill-brokers!"), che si estendono però ben presto a tutta la superficie terrestre – “Christ what a planet!” (ATF, 176 e 183) –, quasi ad ampliare l’esperienza individuale e nazionale ad una prospettiva sovraindividuale e globale. Aveva d’altronde ragione Eoin O’Brien a invocare un’ampiezza d’orizzonte massima per tentare di abbracciare l’esperienza beckettiana, di suo poco disposta a localismi. “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” (1986, 13).

In una simile prospettiva, in cui vengono meno i confini e le frontiere, per dirla con Mr Rooney (e sembrerebbe che qui la voce di Beckett sia più nitida che mai), lo sguardo di speranza è sempre rivolto verso l’altrove: “I dream of other roads, in other lands. Of another home, another – [*He hesitates*] – another home” (ATF, 192; cors. mio).





## Conclusione

L'Europa di Beckett non è certo la rappresentazione più fedele della mappa del vecchio continente, quanto semmai una sua versione ridotta, incompleta e, soprattutto, personalissima. Si è detto in apertura che tracciando i viaggi del giovane irlandese parrebbe quasi di riconoscere una spirale che tocca alcuni fra i luoghi capitali dell'Europa centrale (Irlanda, Italia, Inghilterra, Germania, Francia), formando un blocco continentale che è, di fatto, lo spazio culturale e mentale nel quale Beckett ha inscritto la propria opera; il vortice di scrittori convocati in queste pagine, con i quali l'autore irlandese ha intrattenuto in vita rapporti profondi e radicali (tali da permettergli di riorientare la propria parabola artistica a fronte di un dialogo appassionante), disegna al contempo sulla carta geografica europea un'immagine non dissimile.

La sostanziale sovrapposizione di queste due spirali non è forse un caso. L'Italia di Dante, la Francia di Sade, la Germania di Kafka, l'Irlanda di Joyce, sono il continente interiore di Beckett, la sua idea di Europa. Di più, perché la fisionomia di questa figura geometrica non si appiattisce sulla bidimensionalità spaziale della mappa, ma risalta allorché si nota il suo affondo nella terza dimensione. La spirale, dunque, non racconta solo del viaggio attraverso i paesi compiuto da Beckett per inventare un'opera che non soffrisse vincoli nazionali, ma, simultaneamente, evidenzia un progetto di potente slancio culturale. Dante, Sade, Kafka e Joyce sono la trafila di autori disposti nella sequenza del canone alla fine della quale si pone lo stesso Beckett. Il progetto dell'autore irlandese, emerso ora in tutta la sua chiarezza, è quello di delineare un canone europeo sempre più in rotta con la costringente definizione di letteratura nazionale del quale porsi infine come vertice estremo per tentare la fuoriuscita dal sistema. Per questo Dante, antonomasia delle patrie lettere italiche ma, al tempo stesso, punto di partenza inaggrabile di una cultura pienamente europea; per questo gli irregolari ed eversivi Sade, Kafka e Joyce, invece dei tradizionalissimi e pure molto amati patroni delle letterature iper-nazionali Shakespeare, Goethe, Proust e Yeats.

Una volta intuita la direzione indicata da Joyce attraverso il *Finnegans* (al quale, è opportuno ricordarlo ancora, il giovane Beckett collaborò at-

tivamente, offrendo i suoi occhi e la sua voce all'oramai semiciego più anziano connazionale), la strada, per l'autore di *Godot*, era chiara. E Beckett la intraprese corroborato dal supporto di quanti, come lui, avevano iniziato a delineare le proprie opere come macchine sensoriali (Sade), pensate ed espresse in una lingua che fosse sempre "minore" (Kafka), allo scopo di orchestrare un vero e proprio viaggio di purificazione (Dante) destinato a quanti intraprendessero con lui la via della fuoriuscita dal sistema letterario (Joyce).

A partire dall'isola natale, Beckett ha esteso il suo sguardo fino a raggiungere le frontiere continentali dell'Europa; giunto a questa nuova dimensione, però, l'autore irlandese ha compreso la sostanziale corrispondenza fra i due spazi: entrambi delimitati da confini troppo angusti. Ha inizio così, all'indomani della Seconda guerra mondiale, l'impennata dell'opera di Beckett, che rinasce – nella lingua, nello stile, negli intenti – puntando innanzitutto a una liberazione da ogni limite possibile, in virtù di una contrazione spaziale senza precedenti. A partire dall'ultimo capitolo della *Trilogia*, infatti, la dimensione delle opere di Beckett sarà quella di uno spazio intra-cranico nel quale, grazie alla voce dell'essere che le anima, è convocato il lettore-spettatore, che finisce per ritrovarsi così nella testa dell'autore, che è quella del personaggio, ed è insomma la propria.

Il segno di un passaggio decisivo può essere visto come una riga che separa in due un manoscritto, quale quello iniziato a scrivere da Beckett in inglese nel febbraio del 1946 e proseguito, dopo la linea tracciata al pari di un monito (*nec plus ultra*), in francese, lingua con la quale concluderà il testo (intitolato dapprincipio *Suite* e cambiato poi, emblematicamente, in *La fin*). E già in questo testo, d'altronde, è condensata la strada da percorrere in futuro: al di là di ogni frontiera nazionale e linguistica, al di là dello stesso Joyce, superato finalmente e convertito il suo *work in progress* in un originale e quanto mai inimitabile *work in regress*, verso quello spazio chiuso e cerebrale pronto a diventare la terra di ognuno – a patto di prestare la propria voce per dire e dirsi e trovare finalmente una patria.

La mer, le ciel, la montagne, les îles, vinrent m'écraser dans une systole immense, puis s'écartèrent jusqu'aux limites de l'espace. Je songeai faiblement et sans regret au récit que j'avais failli faire, récit à l'image de ma vie, je veux dire sans le courage de finir ni la force de continuer. (NTPR, 112)

The sea, the sky, the mountains and the islands closed in and crushed me in a mighty systole, then scattered to the uttermost confines of space. The memory came faint and cold of the story I might have told, a story in the likeness of my life, I mean without the courage to end or the strength to go on. (Beckett 1995, 99)

## Bibliografia

- Ackerley C.J. (2010), *Demented Particulars: The Annotated "Murphy"*, Edinburgh, Edinburgh UP.
- Ackerley C.J., Gontarski S.E. (2004), *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, New York, Grove Press.
- Adorno T.W. (1977 [1951]), "Kulturkritik und Gesellschaft", in Id., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, in *Gesammelte Schriften*, Band X/1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 11-30. Trad. it. di Carlo Mainoldi, Marisa Bertolini Peruzzi, Elemire Zolla et al. (1972), *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi.
- (1977 [1962]), "Jene zwanziger Jahre", in Id., *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stiehworte*, in *Gesammelte Schriften*, Band X/2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 499-506. Trad. it. di Barbara Agnese in Stefan Müller-Doohm (2003), *Adorno: Una biografia*, Roma, Carocci (prima edizione italiana 1962).
- (1990a [1970]), *Ästhetische Theorie*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Band VII, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. di Enrico De Angelis (1977), *Teoria estetica*, Torino, Einaudi.
- (1990b [1961]), "Versuch, das *Endspiel* zu verstehen", in Id., *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, Band XI, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. di Enrico De Angelis, Giacomo Manzoni (1979), "Tentativo di capire il *Finale di partita*", in T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, vol. I, a cura di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 94-131.
- (1990c [1965]), "Engagement", in Id., *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, Band XI, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 409-430. Trad. it. di Enrico De Angelis, Giacomo Manzoni (1979), "Impegno", in T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, a cura di Enrico De Angelis, vol. I, Torino, Einaudi, 141-160.
- (1990d [1965]), "Titel. Paraphrasen zu Lessing", in Id., *Noten zur Literatur*, in *Gesammelte Schriften*, Band XI, hrsg. von Rolf

- Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 325-334. Trad. it. di Enrico De Angelis, Giacomo Manzoni (1979), "Titoli. Parafrasi lessinghiane", in T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, vol. II, a cura di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 2 voll.
- (1990 [1966]), *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, in *Gesammelte Schriften*, Band VI, hrsg. von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. di Pietro Lauro (2004), *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi.
- (1994), *Frankfurt Adorno Blätter*, Band. III, hrsg. von Rolf Tiedemann, München, Archiv, edition text+kritik.
- Adorno T.W., Boehlich Walter, Fischer Ernst, *et al.* (1994), "'Optimistisch zu denken ist kriminell'. Eine Fernsehdiskussion über Samuel Beckett", in T.W. Adorno, *Frankfurter Adorno Blätter*, Band III, hrsg. von Rolf Tiedemann, München, Archiv, edition text+kritik, 78-122. Trad. it. di Taddeo Roccasalda (2012), *Essere ottimisti è da criminali. Una conversazione televisiva su Beckett*, a cura di Gabriele Frasca, Napoli, L'Anora del Mediterraneo.
- Aiton E.J. (1985), *Leibniz. An Intellectual Biography*, Bristol-Boston, Adam Hilger. Trad. it. di Giulietta Pacini Mugnai (1991), *Leibniz*, a cura di Massimo Mugnai, Milano, Il Saggiatore.
- Alfano Giancarlo (2014), *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Franco Cesati.
- Alighieri Dante (1994), *Purgatorio*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- Anders Günther (1982 [1959]), "Der Mann auf der Brücke", in Id., *Hiroshima ist überall: Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki*, München, C.H. Beck, 1-190. Ed. it. (2014), *Diario di Hiroshima e Nagasaki. Un racconto, un testamento intellettuale*, Milano, Ghibli.
- Apollinaire Guillaume (1955-1966), *Œuvres complètes*, éd. par Michel Decaudin, Paris, Balland et Lecat, 4 voll.
- Appadurai Arjun (1996), *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press. Trad. it. di Piero Vereni (2012), *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Milano, Raffaello Cortina.
- Aron Thomas (1983), "Présentation de Francesco Orlando, ou Une approche freudienne non psychanalytique de la littérature", *Annales littéraires de l'Université de Besançon* 278, 39-63.
- Atik Anne (2005 [2001]), *How It Was. A Memoir of Samuel Beckett*, New York, Shoemaker & Hoard. Trad. it. di Giovanna Baglieri (2007), *Com'era. Un ricordo di Samuel Beckett*, con nove ritratti di Samuel Beckett di Avigdor Arikha, Milano, Archinto.

- Auerbach Erich (2006 [1952]), *Philologie der Weltliteratur / Filologia della letteratura mondiale*, edizione bilingue a cura di Enrica Salvaneschi, trad. it. di Regina Engelmann, Castel Maggiore, Book editore.
- Bair Deirdre (1990), *Samuel Beckett. A Biography*, New York, Simon & Schuster.
- Balibar Étienne (2011), *Citoyen sujet et autres essais d'anthropologie philosophique*, Paris, PUF. Trad. it. di Fabrizio Grillenzoni (2012), *Cittadinanza*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Barthes Roland (1971), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil.
- Bazzana Kevin (2004), *Wondrous Strange. The Life and Art of Glenn Gould*, New York, Oxford UP.
- Beckett Edward (1998), "Foreword", in Mary Bryden, *Samuel Beckett and Music*, Oxford, Clarendon Press, V-VI.
- Beckett Samuel (1961), *Comment c'est*, Paris, Minuit.
- (1970), *Mercier et Camier*, Paris, Minuit.
- (1971a), *Molloy*, Paris, Minuit.
- (1971b), *Malone meurt*, Paris, Minuit.
- (1971c), *L'Innommable*, Paris, Minuit.
- (1972), *More Pricks than Kicks*, New York, Grove Press.
- (1976-1982), *'Sottisier' Notebook*, Beckett International Foundation, University of Reading, Ms 2901.
- (1984), *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. with a Foreword by Ruby Cohn, New York, Grove Press.
- (1986), *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber.
- (1995), *The Complete Short Prose. 1929-1989*, ed. by S.E. Gontarski, New York, Grove Press.
- (2009a [1938]), *Murphy*, ed. by J.C.C. Mays, London, Faber and Faber.
- (2009b [1952]), *En attendant Godot*, Paris, Minuit.
- (2009c [1953]), *Watt*, ed. by C.J. Ackerley, London, Faber and Faber.
- (2009d), *Company; Ill Seen Ill Said; Worstward Ho; Stirrings Still*, ed. by Dirk Van Hulle, London, Faber and Faber.
- (2009e), *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940*, ed. by Martha Dow Fehsenfeld, L.M. Overback, Cambridge, Cambridge UP.
- (2011a), *Dream of Fair to Middling Women*, ed. by Eoin O'Brien, Edith Fournier, New York, Arcade Publishing.
- (2011b [1970]), *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit.
- (2011c), *The Letters of Samuel Beckett. 1941-1956*, ed. by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn *et al.*, Cambridge, Cambridge UP.
- (2012 [1972]), *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit.
- (2013a [1957]), *Fin de partie*, Paris, Minuit.

- (2013b [1955]), *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit.
- (2014), *The Letters of Samuel Beckett. 1957-1965*, ed. by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn et al., Cambridge, Cambridge UP.
- (2016), *The Letters of Samuel Beckett. 1966-1989*, ed. by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn et al., Cambridge, Cambridge UP.
- Bédier Joseph (1970 [1928]), *La tradition manuscrite du "Lai de l'Ombre". Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*, Paris, Champion.
- Benson Stephen (2005), "Beckett, Feldman, Joe and Bob: Speaking of Music in 'Words and Music'", in S.M. Lodato, D.F. Urrows (eds), *Essays on Music and the Spoken Word and on Surveying the Field*, Amsterdam, Rodopi, 165-180.
- Bentley Eric (1987 [1952]), *Thinking about the Playwright: Comments from Four Decades*, Evanston, Northwestern UP.
- Bernheimer Charles (1982), "Watt's in The Castle: The Aporetic Quest in Kafka and Beckett", *Kafka Society Newsletter* 6, 19-24.
- Bertinetti Paolo (2010), "Fino all'ultimo respiro", in Samuel Beckett, *Racconti e prose brevi*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, V-XXVII.
- Bhabha Homi (1990), *Nation and Narration*, London, Routledge. Trad. it. di Antonio Perri (1997), *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi.
- Blanchot Maurice, (1963), *Lautréamont et Sade*, Paris, 10/18. Trad. it. di Marina Bianchi e Renata Spinella (1974), *Lautréamont e Sade*, Bari, Dedalo.
- (1969), *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard.
- Bloom Harold (1973), *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press. Trad. it. di Mario Diacono (2014), *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Abscondita.
- (2011), *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*, New Haven, Yale UP. Trad. it. di Roberta Zuppet (2011), *Anatomia dell'influenza. La letteratura come stile di vita*, Milano, Rizzoli.
- Blumenberg Hans (2016 [1980]), "Nachdenklichkeit", in Heiner Hastedt (Hrsg.), *Macht und Reflexion*, Meiner, Hamburg, 41-45. Trad. it. di Lea Ritter Santini (1981), *Pensosità*, Reggio Emilia, Elitropia.
- Bollack Jean (1988), "'Eden' nach Szondi", in H.-M. Speier (Hrsg.), *Celan-Jahrbuch*, Band II, Heidelberg, C. Winter, 81-106. Trad. it. di G.A. Schiaffino, Cristina Viano (1990), "'Eden' dopo Szondi", in Peter Szondi, *L'ora che non ha più sorelle. Studi su Paul Celan*, a cura di Jean Bollack, Ferrara, Gallio, 179-206.
- Bologna Corrado (2003), "PetrArca petroso", in Giovannella Desideri, Annalisa Landolfi, Sabina Marinetti (a cura di), *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei 'Rerum Vulgarium Fragmenta'*, Atti del Convegno in Studi romanzi (Roma, 22-24 Maggio 2003), Roma, Viella.

- (2009), “La ‘contrainte’ e la poetica medievale”, in Chetrou De Carolis, Delia Gambelli (a cura di), *Raymond Queneau. La scrittura e i suoi multipli*, Roma, Bulzoni, 45-68.
- (2010), “Il ‘clic’ del ‘connaisseur’. Spitzer, Longhi, Contini e la critica delle affinità”, in Ivano Paccagnella, Elisa Gregori (a cura di), *Leo Spitzer. Lo stile e il metodo*, Atti del XXXVI Convegno interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 10-13 luglio 2008), Padova, Esedra, 85-103.
- Bologna Corrado, Fabiani Lorenzo (2015), “Il ‘Dante’ di Ezra Pound: breve storia di un libro sognato”, in Ezra Pound, *Dante*, a cura di Corrado Bologna, Lorenzo Fabiani, Venezia, Marsilio, VII-XLIII.
- Boswell James, Hibbert Christopher, eds (1986 [1971]), *The Life of Samuel Johnson*, New York, Penguin Classics.
- Bradby David (2010), “Beckett’s Production of ‘Waiting for Godot’ (‘Warten auf Godot’)”, in S.E. Gontarski (ed.), *A Companion to Samuel Beckett*, London, Wiley-Blackwell, 329-345.
- Bruneau Jean-Baptiste, Bruttman Tal, Cerovic Masha *et al.* (2015), *1937-1947: la guerre monde*, ed. par Aglan Alya, Frank Robert, Paris, Gallimard. Trad. it. di Piero Arlorio, M.E. Buslacchi, Daria Cavallini *et al.* (2016), *La guerra-mondo 1937-1945*, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Bryden Mary (1993), *Women in Samuel Beckett’s Prose and Drama: Her Own Other*, Lanham, Barnes&Noble Books.
- (1998), “Introduction”, in Mary Bryden (ed.), *Samuel Beckett and Music*, Oxford, Clarendon Press, 1-5.
- Butt John (1997), “‘A Mind Unconscious That is Calculating?’ Bach and the Rationalist Philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza”, in John Butt (ed.), *The Cambridge Companion to Bach*, Cambridge, Cambridge UP, 60-71.
- Calvino Italo (1995), *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2 voll.
- Caselli Daniela (2000), “The ‘Florentine Edition in the Ignoble Salani Collection’: a Textual Comparison”, *Journal of Beckett Studies* 9, 2, 1-20.
- (2005), *Beckett’s Dantes. Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester, Manchester UP.
- (2006), “The Promise of Dante in the Beckett Manuscripts”, in Matthijs Engelberts, Everett Frost, Jane Maxwell (eds), *Samuel Beckett Today/ Aujour’hui. Notes diverse holo. Catalogues of Beckett’s Reading Notes and other Manuscripts at Trinity College Dublin, with supporting essays*, Amsterdam-New York, Rodopi, 237-257.
- Cassirer Ernst (1902), *Leibniz’ System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg, Elwert. Trad. it. di G.A. De Toni (1986), *Cartesio e Leibniz*, Roma-Bari, Laterza.

- Celan Paul (1983), *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Ed. it. a cura di Moshe Kahn, Mirella Bagnasco (1976), *Poesie*, Milano, Mondadori. Ed. it. a cura e con un saggio introduttivo di Giuseppe Bevilacqua (1998), *Poesie*, Milano, Mondadori.
- Cerquiglini Bernard (1989), *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil.
- Clément Bruno (1994), *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, préface de Michel Deguy, Paris, Seuil.
- Clurman Harold (1964), "Theatre", *The Nation* CXCVIII, 5, 27 gennaio, 106-108.
- Cohn Ruby (1961), "Watt in the Light Of 'The Castle'", *Comparative Literature* XIII, 2, 154-166.
- (2001), *A Beckett Canon*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Contini Gianfranco (2001 [1958]), "Dante come personaggio-poeta della 'Commedia'", in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 33-62.
- Cornwell Neil (2006), *The Absurd in Literature*, Manchester-New York, Manchester UP.
- Cortellessa Andrea, a cura di (1998), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, prefazione di Mario Isnenghi, Milano, Bruno Mondadori.
- (2006), *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi.
- Corti Maria (1983), *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi.
- Cott Jonathan (2005 [1984]), *Conversations with Glenn Gould*, Chicago, University of Chicago Press.
- Couturat Louis (1969 [1901]), *La logique de Leibniz. D'après des documents inédits*, Hildesheim, Georg Olms.
- Croke Fionnuala, ed. (2006), *Samuel Beckett. A Passion for Paintings*, Dublin, National Gallery of Ireland.
- Cronin Anthony (1996), *Samuel Beckett. The Last Modernist*, London, Flamingo.
- Dal Bianco Stefano (2011), "La 'religio' di Zanzotto fra scienza e poesia", in Comitato Internazionale di Incontrotesto (a cura di), *Testo. Ciclo di incontri su e con scrittori italiani del Novecento e contemporanei*, Atti di Incontro (Siena, ottobre-novembre 2011), Pisa, Pacini, 29-38.
- Davis R.J., Friedman M.J., Bryer J.R., Hoy P.C. (1972), *Essai de bibliographie des œuvres de Samuel Beckett (1929-1966)*, Paris, Lettres Modernes Minard.



- Davis Martin (2000), *The Universal Computer. The Road from Leibniz to Touring*, New York-London, W.W. Norton & Company. Trad. it. di Gianni Rigamonti (2012), *Il calcolatore universale. Da Leibniz a Turing*, Milano, Adelphi.
- Dawkins Richard (1986), *The Blind Watchmaker*, New York, W.W. Norton & Company. Trad. it. di Libero Sosio (2003), *L'orologio cieco*, Milano, Mondadori.
- Delanty Gerard (1998), "L'identità europea come costruzione sociale", in Luisa Passerini (a cura di), *Identità culturale europea. Idee, sentimenti, relazioni*, Firenze, La Nuova Italia.
- Deleuze Gilles (1992), *L'épousé*, in Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'épousé par Gilles Deleuze*, Paris, Minuit, 55-106. Trad. it. e cura di Ginevra Bompiani (2005), *Lesauosto*, Napoli, Cronopio.
- Deleuze Gilles, Guattari Felix (1975), *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit. Trad. it. di Alessandro Serra (1996), *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet.
- de Rougemont Denis (1956 [1939]), *L'amour et l'occident. Édition remaniée et augmentée*, Paris, Plon.
- de Sade D.A.F. (1931-1935), *Les 120 Journées de Sodome*, ed. par M. Heine, Paris, Stendhal et Compagnie, aux dépens des bibliophilies souscripteurs.
- (1990), *Œuvres*, édition établie par Michel Delon, Paris, Gallimard, 3 voll.
- Diamond Jared (1999), *Guns, Germs, and Steel. The Fates of Human Societies*, New York, Norton & Company.
- Einstein Albert (1986 [1932]), "Warum Krieg? Briefwechsel mit Sigmund Freud", in Id., *Ausgewählte Texte*, hrsg. von H.C. Meiser, München, Goldmann, 59-63. Trad. it. di C.L. Musatti et al. (2012), *Perché la guerra?*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Ellmann Richard (1983), *James Joyce - New and Revised Edition*, Oxford, Oxford UP.
- Engelberts Matthijs, Frost Everett, Maxwell Jane, eds (2006), "Notes diverse holo", in Id., *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui. Catalogues of Beckett's Reading Notes and Other Manuscripts at Trinity College Dublin, with Supporting Essays*, Amsterdam-New York, Rodopi, 39-55.
- Esposito Lucia (2005), *Scene sonore. I radiodrammi di Samuel Beckett*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Esslin Martin (2001 [1961]), *The Theatre of the Absurd*, New York, Vintage Books.
- Estrin M.W. (2002), *Introduction*, in Orson Welles, *Interviews*, ed. by M.W. Estrin, Jackson, University of Mississippi, VII-XXVI.

- Fantaccini Fiorenzo, Marinelli Luigi, eds (2015), "From the Frontiers of Writing: Pol/Ir/ish Intertexts", *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, 5.
- Farinelli Franco (2009), *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi.
- Feldman Matthew (2008), *Beckett's Books. A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*, London-New York, Continuum.
- (2015), *Falsifying Beckett: Essays on Archive, Philosophy and Methodology in Beckett Studies*, Stuttgart, ibidem-Verlag.
- Ferrini J.P. (2003), *Dante et Beckett*, préface de Jacqueline Risset, Paris, Hermann.
- (2006), "Dante, Pétrarque, Leopardi, Beckett. Une divine perspective", in Sjeff Houppermans (ed.), *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui. Catalogues of Beckett's Reading Notes and Other Manuscripts at Trinity College Dublin, with Supporting Essays*, Amsterdam-New York, Rodopi, 53-66.
- Fine Reuben (1967), *Psychology of the Chess Player*, New York, Dover. Trad. it. di Francesco Bovoli (1976), *La psicologia del giocatore di scacchi*, Milano, Adelphi.
- Foucault Michel (2001), *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2 voll.
- Frankel M.S. (1997 [1976]), "Beckett et Proust: le triomphe de la parole", in Tom Bishop, Raymond Federman (éds.), *Cahiers de l'Herne. Samuel Beckett*, Paris, Herne/Fayard, 281-294.
- Frasca Gabriele (1991), "Le voci della radio", *Il piccolo Hans*, LXVIII, 105-136.
- (1998), "Introduzione", in Samuel Beckett (1953), *Watt*, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, VII-LIII.
- (1999), "Introduzione", in Samuel Beckett, *Le poesie*, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, V-LX.
- (2003), "Come usare la macchina di Murphy", in Samuel Beckett (1938), *Murphy*, trad. it. di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 201-229.
- (2007), "Radioactivity", in Gabriele Frasca (a cura di), *Per finire ancora. Studi per il centenario di Samuel Beckett*, Pisa, Pacini, 105-158.
- (2008), "Prefazione" a Samuel Beckett, *In nessun modo ancora*, a cura di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, V-XXX.
- (2009), "Beckett nel paradiso di Cantor", in Rosy Colombo, Giuseppe Di Giacomo (a cura di), *Beckett ultimo atto*, Milano, Albo Versorio, 53-89.
- (2012), "La ricerca del nulla positivo", in T.W. Adorno, *Essere ottimisti è da criminali. Una conversazione televisiva su Beckett*, a cura di Gabriele Frasca, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 65-87.
- (2013), *Joycity. Joyce con McLuhan e Lacan*, Napoli, Edizioni d'if.
- (2014), *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor*, Napoli, Edizioni d'if.

- (2015), *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Roma, Sossella.
- (2016), *Il rovescio d'autore. Letteratura e studi letterari al tramonto dell'età della carta*, Napoli, Edizioni d'if.
- (2018), "C'est vite dit, il faut dire vit", in Samuel Beckett, *L'Innominabile*, trad. it. di Aldo Tagliaferri, Torino, Einaudi, V-XLIV.
- Gadamer H.G. (1946), *Bach und Weimar*, Weimar, H. Böhlau. Trad. it. e cura di Gianfranco Bonola, Massimo Bonola (1990), *Interpretazioni di poeti*, vol. I, *W. Goethe, F. Hölderlin, H. von Kleist, J.S. Bach*, Genova, Marietti.
- Galluzzi Francesco (1994), *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni.
- Gennaro Tommaso (2016), " 'ça doit être dans la tête'. Lo spazio nascosto di Samuel Beckett", in Alvaro Barbieri, Elisa Gregori (a cura di), *Latenza. Preterizioni, reticenze e silenzi del testo*, Atti del XLIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 9-12 luglio 2015), Padova, Esedra, 299-312.
- (2017), *La traccia dell'addio delle cose. Macerie urbane, umane e culturali nel secondo dopoguerra*, Roma, Sapienza Università Editrice.
- Gennaro Tommaso, Marinelli Luigi (2018), " 'Una sorta di predecessore'. Kantor e Beckett", in Luigi Marinelli, Valentina Valentini (a cura di), *Politica dell'arte, politica della vita: Tadeusz Kantor fra teatro, arti visive e letteratura*, Roma, Lithos, 99-112.
- Giglioli Daniele (2002), *Il pedagogo e il libertino. Sul personaggio manipolatore nel romanzo del Settecento francese*, Bergamo, Edizioni Sestante-Bergamo UP.
- Gilbert Stuart, Ellmann Richard, eds (1966), *The Letters of James Joyce*, New York, Viking, 3 vols.
- Glissant Édouard (1990), *Poétique de la Relation. Poétique III*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Enrica Restori (2007), *Poetica della relazione. Poetica III*, Macerata, Quodlibet.
- Gnani Paola (2010), *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenze, La Giuntina.
- Gould Glenn (1983), *Le dernier puritaine*, ed. par Bruno Monsaingeon, Paris, Fayard.
- (1984), *The Glenn Gould Reader*, ed. and with an introduction by Tim Page, New York, Vintage-Random.
- (1992), *Non, je ne suis pas du tout un excentrique. Montage et présentation de Bruno Monsaingeon*, Paris, Fayard. Trad. it. di Carlo Boschi (2012), *No, non sono un eccentrico*, Torino, EDT.
- Grandroute Robert (1985), *Le Roman pédagogique de Fénelon à Rousseau*, Genève-Paris, Slatkine.

- Graver Lawrence, Raymond Federman, eds. (1979), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Gribben Darren (2008), "Beckett's Other Revelation: The Capital of the Ruins", *Irish University Review* XXXVIII, 2, 263-273.
- Grossman Evelyne (1998), *L'esthétique de Beckett*, Paris, Sedes.
- Hafner Katie (2009), *A Romance on Three Legs. Glenn Gould's Obsessive Quest for the Perfect Piano*, New York, Bloomsbury. Trad. it. di Alberto Fiabane, Fulvia Tassini, Pietro Schenone (2009), *Glenn Gould e la ricerca del pianoforte perfetto*, Torino, Einaudi.
- Hazard Paul (1961 [1935]), *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Fayard.
- Hobsbawm E.J. (2004), *Nation and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, Cambridge, Cambridge UP.
- Hudhomme Solveig (2015), *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Leiden, Brill.
- Hurwitz Robert (1983), "Towards a Contrapuntal Radio", in John McGreevy, *Glenn Gould: By Himself and His Friends*, Toronto, Doubleday, 253-263.
- Iannotta Antonio (2006), *Lo sguardo sottratto. Samuel Beckett e i media*, Napoli, Liguori.
- Inglese Andrea (2002), "Kafka, Beckett e il principio di inerzia narrativo", *il Verri* XLVII, 18, 109-125.
- Jamoussi Lassaad (2007), *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett. Approche poïétique de la choseté*, Tunis, Sud Éditions-Presses Universitaires de Bordeaux.
- Janvier Ludovic (1966), *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit.
- (1969), *Beckett*, Paris, Seuil.
- Jaurretche Colleen, ed. (2005), *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Joyce James (2008 [1922]), *Ulysses. The 1922 Text*, ed. with an Introduction and Notes by Jeri Johnson, Oxford, Oxford UP.
- (2012 [1939]), *Finnegans Wake*, ed. by R.-J. Henkes, Erik Bindervoet, Finn Fordham, Oxford, Oxford UP.
- (2015 [1944]), *Stephen Hero*, ed. by J.J. Slocum, Herbert Cahoon, New York, New Directions.
- Juliet Charles (1986), *Rencontre avec Samuel Beckett*, Montpellier, Fata Morgana.
- (1995), *Conversation with Samuel Beckett and Bram van Velde*, trans. by Janey Tucker, Leiden, Academic Press Leiden.

- Kafka Franz (1963), *Er: Prosa*, hrsg. von Martin Walser, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1994 [1913]), *Das Urteil*, in Id., *Gesammelte Werke in zwölf Bände nach der kritischen Ausgabe*, Band I, hrsg. von H.-G. Koch, Fischer, Frankfurt am Main, 39-52. Trad. it. e cura di Andreina Lavagetto (1991), *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, Milano, Feltrinelli.
- (2008 [1925]), *Der Proceß: Roman - Franz Kafka*, in Id., *Gesammelte Werke in der Fassung der Handschrift (Taschenbuchausgabe)*, Frankfurt am Main, Fischer. Trad. it. di Primo Levi (2014), *Il processo*, Torino, Einaudi.
- Kalb Jonathan (1994), “The Mediated Quixote: the Radio and Television Plays, and ‘Film’ ”, in John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge UP, 124-144.
- Kelsen Hans (1960 [1920]), *Das Problem der Souveränität und die Theorie des Völkerrechts. Beitrag zu einer reinen rechtslehre*, Tübingen, J.C.B. Mohr. Trad. it. e cura di Agostino Carrino (1989), *Il problema della sovranità e la teoria del diritto internazionale. Contributo per una dottrina pura del diritto*, Milano, Giuffrè.
- Kennedy Seán (2015), “‘Humanity in Ruins’. Beckett and History”, in Dirk Van Hulle, *The New Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge, Cambridge UP, 185-199.
- Kenner Hugh (1971), *The Pound Era*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Kern Edith (1971), “Reflections on the ‘Castle’ and Mr. Knott’s House: Kafka and Beckett”, in W.T. Zyla (ed.), *Franz Kafka: His Place in World Literature*, Lubbock, Texas Tech UP, 97-111.
- Knowlson James (1980), “Beckett and John Millington Synge”, in James Knowlson, John Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 257-274.
- (1997 [1996]), *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury.
- (2012), “Samuel Beckett’s ‘Happy Days’ Revisited”, in Rachel Falconer, Andrew Oliver (eds), *Re-reading/La relecture: Essays in Honour of Graham Falconer*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 111-129.
- Knowlson James, Knowlson Elizabeth, eds (2006), *Beckett Remembering, Remembering Beckett. Uncollected Interviews with Samuel Beckett and Memories of Those Who Knew Him*, London, Bloomsbury.
- Koyré Alexandre (1957), *From the Closed World to the Infinite Universe*, Baltimora, John Opkins UP. Trad. it. di Paola Zambelli (2000), *Dal mondo del pressappoco all’universo della precisione*, Torino, Einaudi.

- Le Juez Brigitte (2007), *Beckett avant la lettre*, Paris, Grasset&Fasquelle.
- Lopez R.S. (1966), *La nascita dell'Europa. Secoli V-XIV*, Torino, Einaudi.
- Magrelli Enrico (1977), *Con Pier Paolo Pasolini*, Roma, Bulzoni.
- Maj Barnaba (2003), *Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno*, Macerata, Quodlibet.
- (2007), *Il volto e l'allegoria della storia. L'angolo d'inclinazione del creaturale*, Macerata, Quodlibet.
- (2015), " 'durch... den Büßerschnee...' L'ultima poesia del ciclo 'Atemkristall' ", in Diletta D'Eredità, Camilla Miglio, Francesca Zimarri (a cura di), *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*, Roma, Sapienza Università Editrice, 275-284.
- Marazzini Claudio (2009), *L'ordine delle parole. Storia dei vocabolari italiani*, Bologna, il Mulino.
- Marinelli Luigi (2008), *Fra Oriente europeo e Occidente slavo. Russia e Polonia*, Roma, Lithos.
- Martel François (1972), "Jeux formels dans Watt", *Poétique* III, 10, 153-175.
- McDonald Ronan (2002), *Tragedy and Irish Literature: Synge, O'Casey, Beckett*, Basingstoke, Palgrave.
- Melchiori Giorgio (1995 [1991]), "What's in a name", in Franca Ruggeri (ed.), *Joyce's Feast of Languages. Seven Essays and Ten Notes*, Roma, Bulzoni, 59-74.
- Mercier Vivian (1977), *Beckett/Beckett*, Oxford, Oxford UP.
- Miglio Camilla (1997), "Quello che Heidegger non disse mai a Celan. Cronaca di un incontro mancato", *MicroMega* IV, 213-223.
- (2005), *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet.
- Montini Chiara (2007), *La bataille du soliloque. Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, Leiden, Brill.
- Mosse G.L. (1985 [1982]), *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York, Howard Fertig.
- Müller-Doohm Stefan (2003), *Adorno: Eine Biographie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. it. di Barbara Agnese (2003), *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Roma, Carocci.
- Musil Robert (1978 [1950]), *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, in Id., *Gesammelte Werke*, Band II, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt. Trad. it. di Andrea Casalegno, Bianca Cetti Marinoni, Lalli Mannarini et al. (1995), *Saggi e Lettere*, a cura e con un'introduzione di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Nadeau Maurice (1951a), "Samuel Beckett ou: En avant, vers nulle part!", *Combat*, 4.

- (1951b), “Samuel Beckett, l’humour et le néant”, *Mercur de France* CCCXII, 423-435.
- (1952), “Samuel Beckett ou le droit au silence”, *Les Temps Modernes* VII, 1273-1282.
- (1953), “La ‘Dernière’ Tentative de Samuel Beckett”, *Les Lettres Nouvelles* I, 7, 860-864.
- (1979), “Review of ‘Comment c’est’ (1961)”, in Lawrence Graver, Raymond Federman (eds), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, trans. by Larysa Mykyta, Mark Schumacher, London, Routledge & Kegan Paul, 224-229.
- Nancy J.-L. (2000), *L’Intrus*, Paris, Galilée. Trad. it. e cura di Valeria Piazza (2008), *L’intruso*, Napoli, Cronopio.
- Nixon Mark (2009), “‘Writing Myself into the Ground’: Textual Existence and Death in Beckett”, in Steven Barfield, Matthew Feldman, Philip Tew, *Beckett and Death*, London, Continuum, 22-30.
- (2011), *Samuel Beckett’s German Diaries 1936-1937*, New York, Bloomsbury.
  
- O’Brien Eoin (1986), *The Beckett Century*, Dublin, Black Cat Press.
- Oppenheim Lois (2000), *The Painted Word. Samuel Beckett’s Dialogue with Art*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Ostwald Peter (1997), *Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius*, New York, Norton.
- Oulipo (1988 [1981]), *Atlas de littérature potentielle*, Paris, Gallimard.
- (1990 [1973]), *La Littérature potentielle*, Paris, Gallimard.
  
- Palazzi Renato (2010), *Kantor. La materia e l’anima*, Corazzano, Titivillus.
- Parrot Jeremy (2004), *Change All the Names: A Samuel Beckett Onomasticon*, Szeged, Kakapo Press.
- Pasolini P.P. (1962), *Mamma Roma*, Milano, Rizzoli.
- (1996), *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, a cura di G.C. Ferretti, Roma, Editori Riuniti.
- (1999), *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2 voll.
- Pattie David (2010), “Beckett and Obsessional Ireland”, in S.E. Gontarski, *A Companion to Samuel Beckett*, Oxford, Wiley-Blackwell, 182-195.
- Payzant Geoffrey (1983 [1978]), *Glenn Gould, un homme du futur*, traduit de l’anglais par L. Minard, Th. Shipiatchev, Paris, Fayard.
- (1986 [1978]), *Glenn Gould. Music & Mind*, Halifax, Goodread Biographies. Trad. it. di Antonella Carosini (2016 [1984]), *Glenn Gould. La musica, l’uomo*, Napoli-Salerno, Orthotes.

- Pilling John, ed. (1999), *Beckett's Dream Notebook*, Reading, Beckett Estate Foundation.
- (2006), *A Samuel Beckett Chronology*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- (2009), "Beckett and Italian Literature (after Dante)", in Daniela Guardamagna, R.M. Sebellin (eds), *The Tragic Comedy of Samuel Beckett*, "Beckett in Rome" (17-19 April 2008), Roma, University Press Online, 5-19.
- Pound Ezra (2013 [1910]), *The Spirit of Romance*, London, Forgotten Books.
- Praz Mario (2008 [1930]), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, con un saggio introduttivo di Francesco Orlando, Milano, Rizzoli.
- Queneau Raymond (1963), *Bords*, Paris, Hermann.
- (1972), "Sur le suites s-additives", *Journal of Combinatory Theory* 12, 31-71.
- (1996), *Journaux 1914-1965*, ed. par A.I. Queneau, Paris, Gallimard.
- Rabaté J.-M. (2005a), "Unbreakable B's. From Beckett and Badiou to the Bitter End of Affirmative Ethics", in Gabriel Riera (ed.), *Alain Badiou: Philosophy and Its Conditions*, Albany, State University of New York Press, 87-108.
- (2005b), "Joyce's Negative Esthetics", in Colleen Jaurretche (ed.), *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*, Amsterdam-New York, Rodopi, 181-196.
- (2013a), "Paris, Roussillon, Ussy", in Anthony Uhlmann (ed.), *Samuel Beckett in Context*, Cambridge, Cambridge UP, 53-62.
- (2013b), "'Think, Pig!': Beckett's Animal Philosophies", in Mary Bryden (ed.), *Beckett and Animals*, Cambridge, Cambridge UP, 109-125.
- Remotti Francesco (2012 [1996]), *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza.
- Resta Eligio (1997), *Le stelle e le masserizie. Paradigmi dell'osservatore*, Roma-Bari, Laterza.
- (2001), "Demos, ethos. Sull'identità dell'Europa", in Gabriella Bonacchi, *Una costituzione senza Stato. Ricerca della Fondazione Lelio e Lisli Basso-Issoco*, Bologna, il Mulino, 167-191.
- (2008), *Diritto vivente*, Roma-Bari, Laterza.
- (2009), "Poter fare", in Elda Brogi, Maurizio Potente (a cura di), *Il Diritto governa la Tecnica? Focus sulla dematerializzazione dei documenti: stato dell'arte e prospettive*, Atti del seminario CNEL (Roma, 16 dicembre 2008), Roma, CNEL.



- Robert Marthe (1960), *Kafka*, Paris, Gallimard.
- Rosignoli Stefano (2016), "Dreaming through the 'Confessions': On the Intertextuality of the Augustinian Excerpts in Samuel Beckett's 'Dream' Notebook", *Journal of Beckett Studies* XXV, 1, 39-55.
- Rossi Paolo (1983), *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino.
- Rousseau J.-J. (2008 [1755]), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, édité par Blaise Bachofen, Bruno Bernardi, Paris, Flammarion.
- Said E.W. (1983), "The Music Itself: Glenn Gould's Contrapuntal Vision", in John McGreevy (ed.), *Glenn Gould: By Himself and His Friends*, Toronto, Doubleday, 45-54.
- Sardin-Damestoy Pascal (2002), *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'"empêchement"*, Arras, Artois Presses Université.
- Schneider Michel (1994 [1988]), *Glenn Gould. Piano solo. Aria et trente variations*, Paris, Gallimard
- Serianni Luca (1989), *Il primo Ottocento: dall'età giacobina all'Unità*, Bologna, il Mulino.
- Serres Michel (1982), *Hermes. Literature, Science, Philosophy*, ed. by J.V. Harari, D.F. Bell, Baltimore-London, Johns Hopkins UP.
- Settis Salvatore (2008), "Bill Viola: i conti con l'arte", in Kira Perov (a cura di), *Bill Viola. Visioni interiori* (Palazzo delle Esposizioni, 21 ottobre 2008-6 gennaio 2009), Firenze, Giunti, 14-35.
- Shakespeare William (1994), *King Lear*, ed. by Cedric Watts, London, Wordsworth Classic.
- Shenker Israel (1956), "A Portrait of Samuel Beckett, the Author of the Puzzling 'Waiting for Godot' ", *New York Times*, 6 maggio.
- Steiner George (1967), *Language and Silence. Essays 1958-1966*, London, Faber and Faber. Trad. it. di Ruggero Bianchi (2006), *Linguaggio e silenzio. Saggi sul linguaggio*, Milano, Garzanti.
- Swift Jonathan (1985 [1726]), *Gulliver's Travels*, ed. by Peter Dixon, John Chalker, with an Introduction by Michael Foot, London, Penguin.
- Terrinoni Enrico (2017), "Ostregatto, ora ho capeto!", in James Joyce, *Finnegans Wake*, a cura di Enrico Terrinoni, Fabio Pedone, Milano, Mondadori, VII-LVII.
- Thomas François (2013), "Orson Welles' Trademark: Overlapping Film Dialogue", in Jeff Jaeckle (ed.), *Film Dialogue*, New York, Columbia UP, 126-139.
- Tiedemann Rolf (1994), "'Gegen den Trug der Frage nach dem Sinn': Eine Dokumentation zu Adorno-Beckett Lektüre", in T.W. Adorno, *Frankfurt*

*Adorno Blätter*, Band III, hrsg. von Rolf Tiedemann, München, Archiv, edition text+kritik, 18-77.

Traverso Enzo (2004), *Scrivere poesie dopo Auschwitz: Paul Celan*, in Id., *Auschwitz e gli intellettuali. La Shoah nella cultura del dopoguerra*, Bologna, il Mulino.

Unsel'd Joachim (1982), *Franz Kafka: Ein Schriftstellerleben*, Carl Hanser Verlag, Munich.

Van Hulle Dirk (2005), "Nichts nichts und nichts: Beckett's and Joyce's Transtextual Undoings", in Colleen Jaurretche (ed.), *Beckett, Joyce and the Art of the Negative*, Amsterdam-New York, Rodopi, 49-61.

— (2009), *Manuscript Genetics, Joyce's Know-How, Beckett's Nohow*, Gainesville, University Press of Florida.

Van Hulle Dirk, Nixon Mark (2013), *Samuel Beckett's Library*, Cambridge, Cambridge UP.

Vasoli Cesare (1978), *L'enciclopedia del Seicento*, Napoli, Bibliopolis.

Weagel Deborah (2010), *Words and Music. Camus, Beckett, Cage, Gould*, New York, Peter Lang.

Weller Shane (2008), "The Anethics of Desire: Beckett, Racine, Sade", in Russell Smith, *Beckett and Ethics*, New York, Continuum, 102-117.

— (2013), "Post-World War Two Paris", in Anthony Uhlmann (ed.), *Samuel Beckett in Context*, Cambridge, Cambridge UP, 160-172.

Yates F.A. (1993 [1966]), *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul. Trad. it. di Aldo Serafini (1993), *L'arte della memoria*, con uno scritto di Ernst Gombrich, Torino, Einaudi.



## Indice dei nomi

- A (*Fragment de théâtre*) 41  
Abramo (*Bibbia*) 113  
Ackerley C.J. 23, 29, 41, 45n., 61n.  
137, 153, 155  
Adorno T.W. 24, 105, 108-110,  
109n.-110n., 115-125, 117n.,  
122n., 128-129, 129n., 153-  
154, 160-161, 164, 167-168  
Aglan Alya 137, 157  
Alekhin Alexander 60  
Alesch Robert 135  
Alfano Giancarlo 137, 154  
Alighieri Dante 26n., 154  
Altman Robert 102  
Anders Günther 121n., 126n.-  
127n., 140, 154  
Apollinaire Guillaume 61, 63, 154  
Appadurai Arjun 140, 154  
Arikha Avigdor 96, 102n., 154  
Arnaud Noël 78  
Aron Thomas 24, 154  
Arsene (*Watt*) 71  
Artaud Antonin 107n.  
Atik Anne 16, 25-26, 40, 42n., 56,  
96-97, 97n., 102n., 148, 154  
Auerbach Erich 140, 140n., 155  
  
Bach J.S. 83-85, 93-94, 97, 97n.,  
157, 161  
Bacon Sir Francis 56  
Bair Deirdre 16, 35, 132, 155  
Balibar Étienne 142, 155  
  
Barnes Djuna 35, 157  
Barthes Roland 65, 70, 96, 155  
Bazin André 102n.  
Bazzana Kevin 84n., 86, 86n., 90,  
93, 96, 100n., 155  
Beatrice (*Divina Commedia*) 48  
Beaufret Jean 55  
Beckett Edward 96-97, 97n., 155  
Beckett Maria 23  
Beckett Samuel 11, 13-18, 18n., 19-  
22, 22n., 23-26, 26n., 28-33, 31n.,  
33n., 35-36, 36n., 37-40, 40n., 41-  
42, 42n., 43-44, 44n.-46n., 46-47,  
49-50, 50n., 51-52, 54-57, 59-60,  
60n., 61-63, 63n., 64-65, 67, 69-  
71, 72n., 73-74, 76-77, 77n.-79n.,  
78-82, 95, 95n., 96-97, 97n., 98-  
99, 99n.-100n., 101-103, 102n.,  
105-107, 107n.-108n., 109-110,  
110n., 111-112, 112n., 114--116,  
116n.-117n., 117-120, 122-126,  
126n.-127n., 127-129, 129n.,  
130-131, 131n., 132-137, 141,  
142n., 143-149, 149n., 150-168  
Bédier Joseph 145, 145n., 156  
Beethoven Ludwig 85n., 88, 93,  
97-98  
Belacqua (*Divina Commedia*) 28-  
32, 34-37, 46-47, 49, 51, 55  
Belacqua Shuah (*Dream of Fair to  
Middling Women, More Pricks  
than Kicks*) 28, 31

- Beldomenico Martina 111n.  
 Belmont Georges 79  
 Benedetto XI (*Divina Commedia*)  
     XI  
 Bentley Eric 116, 116n., 156  
 Berg A.M.J. 85, 97  
 Berkley George 56  
 Bernheimer Charles 111, 156  
 Bertinetti Paolo 147, 156  
 Bhabha Homi 134, 147, 156  
 Bianchi Enrico 26, 28, 156, 167  
 Bion Alfred 13, 136  
 Bisterfield J.H. 56  
 Bitsch Charles 102n.  
 Blake William 48, 48n.  
 Blanchot Maurice 67, 148, 156  
 Blin Roger 107n.  
 Bloom Harold 17, 156  
 Bloom Leopold (*Ulysses*) 45-46  
 Bloom Molly (*Ulysses*) 77n.  
 Blumenberg Hans 81, 156  
 Boehlich Walter 108-109, 129n.,  
     154  
 Bologna Corrado 9, 39, 52, 60, 77,  
     80, 82, 156-157  
 Bonitzer Pascal 54  
 Bosch Hieronymus 45, 54, 46n.  
 Boswell James 137, 157  
 Botticelli Sandro 23, 29, 47-49, 51  
 Bradby David 43, 157  
 Brahms Johannes 85n., 93  
 Brod Max 107n., 111  
 Bruno Giordano 55, 85n., 99, 106,  
     158, 161, 167  
 Bryden Mary 37, 97, 155, 157, 166  
 Butt John 83, 157  
 Byrd William 93  
 Byron Lord G.G.N. 62  
  
 Cage John 88, 95n., 100n., 168  
 Calvino Italo 82n., 157  
 Camus Albert 95n., 168  
 Cantor Georg 78n., 160  
 Caravaggio [Michelangelo Merisi]  
     53n.  
 Cardi Ludovico 48n.  
 Cartesio [René Descartes] 55, 157  
 Caselli Daniela 17, 25, 26n., 28, 34,  
     47, 50, 157  
 Celan Paul 105, 115, 117-120, 122,  
     124-125, 128-130, 129n., 141,  
     156, 158, 161, 164, 168  
 Cerquiglini Bernard 144, 158  
 Chagall Marc 48n.  
 Chamfort [S.-R. Nicolas] 56  
 Chiavacci Leonardi A.M. 27, 154  
 Clément Bruno 27n., 143, 158  
 Climaco Giovanni 48n.  
 Clov (*Fin de partie*) 42, 116  
 Clurman Harold 101, 158  
 Cohn Ruby 108, 111, 112n., 155, 158  
 Contini Gianfranco 40, 157-158  
 Cornwell Neil 111, 158  
 Cortellessa Andrea 9, 124, 128,  
     137, 158  
 Cott Jonathan 103, 158  
 Couturat Louis 56, 158  
 Cristo 42, 45-46, 45n.-46n., 50, 53  
 Croke Fionnuala 47, 158  
 Crone of Beare 132  
 Cronin Anthony 16, 35, 62, 64, 158  
 Crotti Jean 59, 135  
 Cuchulain (Cúchulain) 132  
 Curtius E.R. 108  
  
 Dal Bianco Stefano 95, 158  
 D'Alembert J.B. 56  
 Dallapiccola Luigi 97  
 Davide (*Bibbia*) 146  
 Dawkins Richard 82, 159  
 De Balzac Honoré 115  
 De Cervantes Miguel 41

- De Machaut Guillaume 88  
 De Menabuoi Giusto 48n.  
 Dechevaux-Dumesnil Suzanne 135  
 Dedalus Stephen (*Portrait of the Artist as a Young Man*) 33, 45-46  
 Delanty Gerard 143, 159  
 Deleuze Gilles 59, 67, 73, 76, 83, 93, 130, 141, 159  
 Della Gherardesca Conte Ugolino (*Divina Commedia*)  
 Della Scala Cangrande 46n., 48n., 48-50, 131  
 Democrito 55  
 De Sade D.A.F. 16, 60, 62, 63n.-64n., 64-66, 69-70, 72, 159  
 Devlin Denis 107  
 Diamond Jared 141n., 159  
 Di Bartolo Andrea 54  
 Diderot Denis 56  
 Dolmancé (*La Philosophie dans le Boudoir*) 70  
 Dostoevskij F.M. 62  
 Douglas Kirk 137n.  
 Duca di Blangis (*Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*) 64, 72  
 Duchamp Marcel 59, 135  
 Dufay Guillaume 88  
 Durcet (*Les Cent Vingt Journées de Sodome ou l'École du libertinage*) 72  
 Duthuit George 78-79  
 Edgar (*King Lear*) 71  
 Einstein Albert 78n., 139, 159  
 Ājzenštejn S.M. 52  
 Elio Donato 36  
 Eliot T.S. 38, 40n.  
 Ellmann Richard 33, 107, 159, 161  
 Engelberts Matthijs 25n., 28n., 30, 157, 159  
 Enzensberger H.M. 121  
 Esposito Bianca 25-26  
 Esposito Lucia 96n., 159  
 Esslin Martin 20, 108, 112, 112n., 159  
 Estragon (*En Attendant Godot*) 42-43, 45n.  
 Estrin M.W. 102n., 159  
 Eugénie (*La Philosophie dans le Boudoir*) 70  
 Everyman (*The Somonyng of Everyman*) 23, 26n., 30, 36-40, 43-44, 46, 147  
 Fabiani Lorenzo 39, 157  
 Falkenberg H.-G. 108  
 Fantaccini Fiorenzo 9, 131n., 160  
 Farinelli Franco 138, 160  
 Feldman Matthew 15, 22n., 156, 160, 165  
 Ferrini J.P. 25, 57, 160  
 Fine Reuben 15, 33n., 40, 49, 52, 56, 60, 71, 76, 86, 89-90, 102n., 107, 131-133, 135, 140-141, 143, 147, 151, 160  
 Fischer Ernst 108-110, 110n., 128-129, 129n., 154, 163  
 Fitzgerald J.M. 134  
 Flaherty Margaret (*The Playboy of the Western World*) 42  
 Flaherty M.J. (*The Playboy of the Western World*) 41  
 Forkel J.N. 84  
 Foucault P.-M. 143, 160  
 Frank Robert 96, 137, 157  
 Frankel M.S. 32, 160  
 Frasca Gabriele 9, 11n., 14n., 19-20, 23-26, 27n., 28, 32, 38, 44, 46-47, 52, 55, 57, 60, 60n., 65, 67, 77, 78n., 80n., 96n., 99n., 103, 105-107, 111, 116, 117n.,

- 124, 128, 134, 136-137, 136n.,  
141, 143-144, 147, 154, 160  
Freud Sigmund 81, 139, 159  
Frost Everett 25n., 28, 30, 157, 159
- Gadamer H.G. 83, 161  
Galilei Galileo 55  
Galluzzi Francesco 52-54, 53n.,  
161  
Georg (*Das Urteil*) 77, 113-114,  
114n., 158  
Geulincx Arnold 55-56, 58  
Giacobbe 48, 48n.-49n.  
Gibbons Orlando 93  
Giglioli Daniele 66-67, 70, 161  
Gilbert Stuart 33, 161  
Giotto di Bondone 26, 53  
Girodias Maurice 61  
Giustiniano I 138  
Glissant Édouard 134, 161  
Gnani Paola 120, 125, 128, 161  
Goethe J.W. 16, 62, 151, 161  
Goldberg J.G. 84-85, 85n., 94, 96-  
97, 97n.  
Golia (*Bibbia*) 146  
Gončarov I.A. 18n., 23, 35-36, 36n.  
Gontarski S.E. 23, 29, 41, 45n.,  
61n., 137, 153, 155, 157, 165  
Gould Glenn 55, 84-102, 84n.-86n.,  
92n., 95n.-97n., 99n.-100n.,  
102n., 155, 158, 161-162, 165,  
167-168  
Gracq Julien 78  
Gramsci Antonio 53  
Grandroute Robert 67, 161  
Gribben Darren 136, 162  
Grimm Dieter 142, 142n.  
Grossman Evelyn 115, 162  
Guattari Felix 130, 159  
Guggenheim Marguerite 35-36  
Gunn Dan 97n., 155-156
- Hafner Katie 84n., 162  
Hamm (*Fin de Partie*) 41-42  
Hawks Howard 102  
Hayden F.J. 85  
Hazard Paul 143, 162  
Hegel G.W.F. 57, 121  
Herbert Jocelyn 38, 162  
Herm Klaus 148  
Hibbert Christopher 137, 157  
Hilbert David 77, 77n.  
Hindemith Paul 86  
Hitler Adolf 125, 126n.  
Hudhomme Solveig 31-33, 162  
Hurwitz Robert 88-89, 162  
Hutchins (Gracen) Patricia 38
- Iannotta Antonio 96n., 162  
Inglese Andrea 65, 162  
Isacco (*Bibbia*) 113  
Isidoro da Siviglia 138
- James I [Giacomo I] 50, 132  
Jamoussi Lassaad 23, 162  
Janvier Ludovic 23, 162  
Jim the Penman 62  
Johnson Samuel 56, 137, 157, 162  
Jones Brian 96  
Josef K. (*Der Prozess*) 113, 113n.  
Joyce James 13-16, 18-20, 33, 38,  
41, 45-46, 55, 62, 84, 98-99,  
99n., 106-107, 111, 130, 134-  
135, 137, 141, 143, 146, 151-  
152, 159-162, 164, 166-168  
Juliet Charles 20, 46, 46n., 109n., 162  
Jung C.G. 13
- Kafka Franz 16-18, 17n.-18n., 105-  
107, 107n., 108-110, 110n., 111-  
120, 112n.-113n., 117n., 122,  
128-130, 151-152, 156, 159,  
162-163, 167-168

- Kahane Jack 62  
 Kalb Jonathan 149, 163  
 Kantor Tadeusz 52, 54, 97n., 142n.,  
 161, 165  
 Kelly Celia (*Murphy*) 35, 46n.  
 Kelsen Hans 138-139, 163  
 Kennedy Sean 136, 163  
 Kenner Hugh 38, 163  
 Kern Edith 111, 163  
 Kircher Athanasius 56  
 Klamm (*Watt*) 112  
 Klee Paul 93  
 Knott (*Watt*) 45n., 112, 163  
 Knowlson James 15-16, 18, 20, 25-  
 26, 31, 35-36, 41-42, 42n., 45,  
 47, 52, 55, 60, 62, 67, 78, 97n.,  
 100, 111-112, 119, 134-135,  
 148, 163  
 Kobler John 38  
 Kott Jan 116, 116n., 121  
 Koyré Alexandre 57, 163  
 Kraft Werner 113, 122n., 123,  
 126n.  
 Kreisel George 77  
 Krenek Ernst 88  
 Krivine J.-L. 77  
 Kubrick Stanley 137n.
- Larbaud Valéry 135  
 Le Juez Brigitte 164  
 Le Lionnais François 76  
 Leibniz G.W. 55-56, 83  
 Leopardi Giacomo 41, 160  
 Leventhal A.J. 28  
 Lippmann Friedrich 29  
 Listener (*Ohio Impromptu*) 42,  
 89, 101  
 Liszt Franz 93  
 Llull Ramon 56  
 Longhi Roberto 51n., 52, 53n., 157  
 Lopez R.S. 142, 164
- Lucien (*Dream of Fair to Middling  
 Women*) 55  
 Lukács György 117, 117n.  
 Luxemburg Rosa 118
- M (...*but the clouds...*) 44n.  
 Macmann (*Malone meurt*) 23  
 Maeterlinck Maurice 41  
 Maeve 132  
 Magrelli Enrico 53, 164  
 Mahler Gustav 99n.  
 Mahon Christy (*The Playboy of the  
 Western World*) 41  
 Mahood (*L'Innomable*) 23  
 Maj Barnaba 118, 164  
 Malone (*Malone meurt*) 11, 23, 32,  
 37, 42, 45-46, 51, 78, 79n., 155  
 Man (*Play*) 44n.  
 Mantegna Andrea 53, 53n.  
 Marazzini Claudio 56, 164  
 Marinelli Luigi 9, 54, 131, 131n.,  
 160-161, 164  
 Martel François 67, 164  
 Marthe Robert 111, 167  
 Martin and Mary Doul (*The Well  
 of the Saints*) 41  
 Masaccio [Tommaso di ser Giovanni  
 di Mone Cassai] 53, 53n.  
 Masolino da Panicale 53-54  
 Mauthner Fritz 106  
 Maxwell Jane 157, 159  
 May (*Footfalls*) 44n.  
 McDonald Ronan 133, 164  
 McGreevy Thomas 18n., 36, 36n.,  
 38, 61-63, 78-79, 135, 162, 167  
 McIntyre J.L. 55  
 McLuhan Marshall 91, 99, 99n.,  
 160  
 McQueeney Terence 55  
 Mercier (*Mercier et Camier*) 11, 23,  
 32, 43, 74n., 79n., 155

- Mercier Vivian 42, 164  
Miglio Camilla 9, 112n., 124, 164  
Miller Henry 61  
Molloy (*Molloy*) 23-24, 32, 32n.,  
42, 45, 74-76  
Mondrian P.C. 99, 99n.  
Montini Chiara 143, 164  
Moore Henry 98  
Moran (*Molloy*) 23, 32  
Morley John 131  
Monsaingeon Bruno 85n., 99, 161  
Mosse George 142, 164, 174  
Mouth (*Not I*) 38, 44n., 101  
Mozart W.A. 85-86, 93  
Mr. Rooney (*All that Fall*) 41, 149-  
150, 149n.  
Mr. Tyler (*All That Fall*) 71, 149  
Müller-Doohm Stefan 119-120,  
153, 164  
Murphy (*Murphy*) 23, 31, 32, 32n.,  
34-36, 42, 45-46, 45n.-46n.,  
57-58, 75-79  
Musil Robert 59, 164
- Nadeau Maurice 70, 105, 164  
Napoleon [Napoleone Bonaparte]  
45  
Naumann Hans 107, 132  
Nixon Mark 15, 26n., 29, 32n.,  
40n., 42, 42n., 52, 55, 70, 96,  
105, 107-108, 111, 165, 168
- Oblómov I.I. (*Oblomov*)  
O'Brien Eoin  
Oisín (Oisín) 132  
Old Mahon (*The Playboy of the  
Western World*) 41  
Ol'ga (*Oblomov*)  
Oppenheim Lois 47, 165  
Orlando Francesco 24, 154, 166  
Ostwald Peter 86-87, 165
- Ottolenghi Adriana (*More Kicks  
than Pricks*) 25
- Palazzi Renato 142n., 165  
Papini Giovanni 38  
Parnell Charles 131  
Parrot Jeremy 23, 165  
Pasolini P.P. 51-54, 51n., 53n., 60n.,  
161, 164-165  
Pattie David 131, 165  
Payzant Geoffrey 86-89, 91, 99,  
165  
Pelorson Georges 78  
Perec Georges 82n.  
Péron Alfred 135  
Peter Brook 40, 86, 156, 165, 167-  
168 142n.  
Petrarca Francesco 41, 95n., 156  
Pilling John 18n., 61, 69, 163, 166  
Pim (*Comment c'est*) 70  
Pinter Harold 98  
Pirandello Luigi 18n.  
Podmore Frank 45  
Poe E.A. 62  
Poincaré Henri 78n.  
Pontormo 54  
Pound Ezra 38-40, 39n.-40n., 157,  
163, 166  
Pozzo (*En Attendant Godot*) 41,  
45n.  
Praz Mario 61-63, 166  
Prentice Charles 18  
Proust Marcel 16, 20, 32, 106, 134,  
151, 160  
Putnam Samuel 20-21
- Queneau Raymond 76-81, 78n.,  
83, 157, 166
- Rabaté J.-M. 16n., 19, 60-61, 60n.,  
69, 166



- Racine Jean 16, 168  
 Reader (*Ohio Impromptu*) 42, 68, 84, 153, 161  
 Reavey George 31n., 36, 63  
 Remotti Francesco 141-142, 166  
 Renart Jean 145, 145n.  
 Reynolds Mary 59, 135  
 Rima (*Murphy*) 58  
 Roberts John 84n., 93  
 Rosignoli Stefano 132, 167  
 Rosselli Amelia 141  
 Rossi Paolo 49, 56, 167  
 Rosso Fiorentino 54  
 Rousseau J.-J. 138, 161, 167  
 Rubinstein Arthur 91  
 Rudge Olga 38
- Said Edward 23, 30, 32n., 45, 77n., 94, 107, 149, 155, 167  
 Saint Victor Richard 26  
 Salani Ettore 26, 28, 30  
 Sam (*Watt*) 45-46, 46n., 65, 102n.  
 Sant'Agostino d'Ipbona 132  
 Sanzio Raffaello 48, 48n., 49, 49n.  
 Sardin-Damestoy Pascale 143, 167  
 Sarraute Nathalie 135  
 Sartre J.-P. 21, 122  
 Schmid Balthasar 84  
 Schönberg A.F.W. 87-88, 91, 93  
 Schubert Franz 97  
 Serianni Luca 56, 167  
 Serres Michel 167  
 Settis Salvatore 54, 167  
 Shainberg Lawrence 111  
 Shakespeare William 16, 151, 167  
 Shenker Israel 19, 108, 167  
 Sinclair Morris 107  
 Spinoza Baruch 55-56, 157  
 Spiro Dum (*Watt*) 23, 30  
 Spurling John 148  
 Steiner George 68, 167
- Stockhausen K.H. 88  
 Swift Jonathan 82, 167  
 Synge J.M. 18, 40-42, 42n., 131, 163-164  
 Szondi Peter 156
- Tagliaferri Aldo 18n., 161  
 (The) Táin Bo Cualinge (Táin Bó Cúailnge) 132  
 Terrinoni Enrico 146, 167  
 Thomas François 167  
 Tiedemann Rolf 118, 123, 153-154, 167-168  
 Tir-nanog (Tír na nÓg) 132  
 Tommaseo Niccolò 56  
 Tophoven Elmar 123, 144  
 Tophoven Erika  
 Traverso Enzo 128, 168
- Unsel'd Joachim 111, 168  
 Ussher Arland 63
- V (*Footfalls*) 44n.  
 V (*Rockaby*) 44n.  
 van Diest Peter 40  
 Van Hulle Dirk 15, 16n., 19-20, 26n., 29, 40n., 42, 42n., 70, 96, 108, 111, 155, 163, 168  
 Varrone 138  
 Vasoli Cesare 56, 168  
 Vico Giambattista 55-56, 106  
 Villon François 41  
 Viola Bill 54, 167  
 Virgilio 55  
 Vladimir (*En Attendant Godot*) 42-43, 45n.-46n.  
 Von der Vogelweide Walter 41
- W (*...but the clouds...*) 44n.  
 W (*Rockaby*) 44n.  
 Wainhouse Austryn 61

- Watt (*Watt*) 23, 29-30, 32, 45-46, 46n., 65, 67, 71, 111  
Weigel Deborah 93, 95n., 168  
Webern A.F.W. 90, 93, 97-98, 99n.  
Weigel Arhard 56  
Weller Shane 61, 70, 135, 168  
Welles Orson 54, 102, 102n., 159, 167  
Whitelaw Billie 148  
Wilde Oscar 111  
Willie (*Happy Days*) 44n.  
Winnie (*Happy Days*) 44n.  
Wittgenstein L.J.J. 123  
Woman1 (*Play*) 44n.  
Woman2 (*Play*) 44n.  
Worm (*L'Innomable*) 23  
Xerxes I [Serse I] 62  
Yates F.A. 56, 168  
Yeats J.B. 40  
Yeats W.B. 16, 41, 131, 151  
Yerk (*Molloy*) 32  
Yoga 132

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI  
COORDINAMENTO EDITORIALE DI  
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA:  
COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

*Opere pubblicate*

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal  
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali  
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscience/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Isif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguario / La sombra del saguario: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticononiche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. Lerbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, Luigi Meneghello. *La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)

Riviste ad accesso aperto  
 (<<http://www.fupress.com/riviste>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978