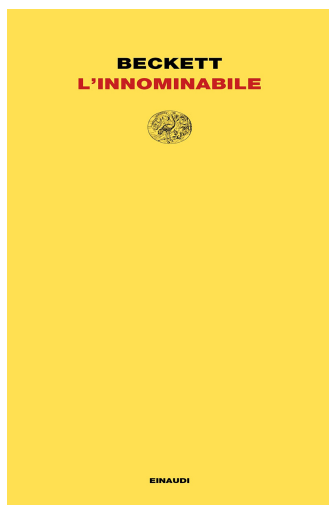


Quaderni d'altri tempi



Samuel Beckett

L'innominabile

Traduzione di Aldo

Tagliaferri

Einaudi, Torino, 2018

pp. XLVIII – 184, € 18,50

UNA TEMPESTA DI PAROLE PRIMA DEL SILENZIO

di **Antonio Iannotta**

L'esordio de *L'innominabile* non è certo incoraggiante: una voce, che sortisce da un luogo senza alcuna coordinata spaziale e giunge da un tempo in divenire mentre viene pronunciata, s'interroga sul dove, il quando, il chi: "E dove, ora? Quando, ora? Chi, ora? Senza domandarmelo. Dire io. Senza pensarlo. Chiamarlo domande, ipotesi. Andare avanti, chiamarlo andare, chiamarlo avanti".

Spazio, tempo e identità dovrebbero essere le chiavi di lettura dinanzi agli occhi increduli di un lettore (e un ascoltatore) da subito spiazzato, incapace di relazionarsi a qualsivoglia punto di vista (e di ascolto) per orientarsi in una lettura (in un ascolto) che nel suo procedere narrativo si rivela unica.

L'innominabile, scritto tra il 1949 e il 1950, conclude la cosiddetta Trilogia (più un trittico, a dire il vero), iniziata nel 1947 con *Molloy* e che ha in *Malone muore* la seconda anta. In questi "romanzi" – le virgolette sarebbero d'obbligo, a seguire le indicazioni dello stesso autore (cfr. Knowlson, 2001) – sia la dimensione degli eventi (il tempo) che quella degli esistenti (lo spazio), capisaldi di ogni narrazione (cfr. Genette 2006, Chatman 1998), sono entrambe ridotte a zero, annichilite in un altrove e in un altroquando dove vigono regole dimensionali diverse.

La furia compositiva beckettiana inizia durante la sua esperienza come combattente nella Resistenza (cfr. Knowlson 2001) e ha una svolta, subito dopo il conflitto, nella sua decisione di comporre in francese, da quel momento sua lingua d'adozione.

Periodo chiave da cui emerge, per ragioni politiche ed etiche prima che estetiche, il sostanziale equilinguismo beckettiano, elemento chiave della sua produzione arcimediale (cfr. Iannotta 2006). La sua capacità e il suo desiderio di scrivere quasi indifferentemente nella sua lingua materna (l'inglese) o in quella d'adozione (il francese), di autotradursi e di fatto riscriversi continuamente obbligherebbero i traduttori terzi a fornire qualche lume in più sul lavoro via via svolto.



La pur ottima traduzione dal primo originale francese (per Minuit, del 1953) di Aldo Tagliaferri, tra i primi studiosi oltre che traduttori beckettiani, può apparire a volte datata e se anche nelle Note al testo rintracciamo alcune osservazioni sulle successive edizioni licenziate nella lingua altra, in questo caso l'inglese, dallo stesso Beckett, dopo l'immersione di quest'ultimo nella prassi di altri media, questi riferimenti ci sembrano comunque insufficienti a comprendere alcune delle scelte fatte. Ci sarebbero da considerare poi anche le varianti apportate alla nuova edizione francese (sempre per Minuit) del 1971 per mano dello stesso autore. Tra *Malone muore* e *L'innominabile*, per esempio, si situa la composizione di *Aspettando Godot* e l'interesse costante di Beckett per i media ha influenzato non poco le versioni successive delle sue opere, autotraduzioni e riscritture incluse. Insomma, ben venga questa edizione di un capolavoro assoluto di uno degli autori più importanti del secolo scorso, ma crediamo sia lecita una domanda: a quando un'edizione critica?

L'innominabile andrebbe inteso anche come una sorta di risposta "emancipatrice" (cfr. Adorno in Frasca, 2018a) alle atrocità della Seconda guerra mondiale e andrebbe posto in un quadro di riferimento delle responsabilità della letteratura e dell'immaginario che diedero un contributo non secondario all'accettazione dell'ideologia guerrafondaia di quegli anni (cfr. Frasca, 2018a). La forza dell'opera travalica ad ogni modo questi assunti e si spinge al di là di ogni contesto politico.

Il meccanismo estetico di adesione del lettore alla macchina narrativa è centrato sulle percezioni.

Se *Watt*, scritto in inglese proprio durante il conflitto bellico, anche se pubblicato nel 1953, poco prima cioè di *L'innominabile*, andava letto come la necessaria svolta narrativa beckettiana, qui ne *L'innominabile* il lettore viene addirittura risucchiato dal suo incontenibile flusso di percezioni (cfr. Frasca, 1988). La narrativa post-joyciana messa a punto da Beckett richiede, infatti, processi di coinvolgimento inediti e totalizzanti: se la macchina in soggettiva di *Watt* spiazzava e dava la scossa a chi vi faceva collegare i propri sensi, qui l'adesione e il coinvolgimento del lettore si estremizzano ulteriormente.



Beckett, sin da giovane, non sopportava i mondi fittizi allestiti dagli scrittori onniscienti ottocenteschi (e di inizio Novecento), *à la* Balzac, dove l'autore fa percepire al lettore qualsiasi cosa accada a qualsivoglia personaggio. D'altra parte, anche il magistero joyciano sembrava a Beckett narcotizzante. Lo scarto era tra la matrice da scrittore onnisciente (Balzac) e quella da scrittore onnipotente (James Joyce), per cui si dà, nel primo caso, un tipo di percezione esterna dove tutto ciò che è percepibile si percepisce di tutti i personaggi, mentre nel secondo, al contrario, si ha un tipo di percezione interna, dove uno solo è il percepito, che è anche percipiente, e ciò che non rientra nelle sue percezioni semplicemente non esiste.

La macchina percettiva beckettiana dissolve entrambe queste tipologie di narrazione, postulando con *Watt* un percipiente né esterno né interno, ma che esiste solo se percepito: una volta che Knott o Watt non sono più percepiti, semplicemente, svaniscono.

L'innominabile scandaglia ancora più in profondità il rapporto tra interno ed esterno. La voce che sorregge e guida i lavori successivi a *Watt*, infatti, siano essi letterari, teatrali, radiofonici, televisivi o cinematografici (cfr. Iannotta 2006), viene trascinata in un furioso flusso di percezioni, simultaneo e risonante, e appare interamente dispiegata nello spazio acustico dove la sensibilità esterna si confonde e viene sostituita con quella interna e l'autore diviene il personaggio-io di una sorta di diretta della scrittura (cfr. Frasca, 2014). L'io, complessa strategia narrativa che in Beckett è sempre memoriale, ne *L'innominabile* presenta una memorialità tutta particolare, che si svolge secondo il principio di una logica da terzo incluso e che procede secondo i dettami dell'aporia. Per la cifra innominabile è indispensabile parlare, far fluire fuori da sé la voce, una voce atta a "dire la cosa, senza sapere cosa". È l'aporia che guida questa voce ed è solo con gli strumenti forniti dall'aporia che si può procedere:

"Ho l'aria di parlare, non sono io, di me, non è di me. Alcune generalizzazioni, tanto per cominciare. Come fare, come farò io, cosa devo fare, nella situazione in cui sono, come procedere? Per pura aporia, oppure per affermazioni e negazioni infirmate volta per volta, presto o tardi".

L'io che da qui in poi si dipana come l'ipostasi narrativa privilegiata, dai *Testi per nulla* a *Com'è* fino ai (pen)ultimi *Racconti e prose brevi*, riassorbe le terze persone dei precedenti romanzi: i Murphy, i Molloy e gli altri Malone, prima espulsi, vengono in qualche modo qui assimilati dall'autore stesso. Con *L'innominabile* Beckett tocca l'ultimo margine possibile di ogni narrazione che ha nell'attualismo della persona (o voce) narrante un limite estremo. Un passo indietro risulterà forse utile. Anche l'inizio di *Molloy* risiedeva in una percezione, anche se fallace. Non è inconsueto che un personaggio della vasta galleria di fantocci dello scrittore irlandese si metta a raccontare la propria storia in malo modo. La fabula di Molloy ha un andamento circolare: Youdi, un fantomatico padrone, tramite un suo messaggero, Gaber, affida il caso del ritrovamento dello scomparso Molloy, che giace ferito in un bosco, a un bizzarro investigatore, Jacques Moran, accompagnato nella ricerca dall'omonimo figlio. Dopo una serie di peripezie la missione di Moran, abbandonato dal figlio e caduto in disgrazia, fallisce e l'investigatore pensa alla punizione che Youdi potrebbe infliggergli. Di fronte all'immagine del padrone castigatore, di cui non conosce che il nome, Moran scopre il *risus purus*, quel riso dianoetico che scuoteva Watt di fronte a un'altra inconoscibilità, quella dell'inafferrabile signor Knott: "la risata che ride... silenzio, prego... di tutto ciò che è infelice" (Beckett, 1998). Una vera e propria dichiarazione di poetica. Intanto Molloy raggiunge la casa della madre, ma arriva quando è già morta (scontati qui i riferimenti biografici). Decide di vivere lì, scrivendo. Di tanto in tanto un uomo si fa vivo e retribuisce il lavoro scrittoria di Molloy. L'enigma del significato della storia è squadrato sotto gli occhi del lettore, al quale non mancano però punti di riferimento in qualche modo classici.



Col successivo *Malone muore* ogni residuo narrativo, invece, collassa. Non ci sono storie da raccontare, e se ce ne sono, i personaggi (e le loro storie) vengono letteralmente fagocitati. *Malone muore* non è semplicemente il resoconto della quasi-morte di un personaggio che balbetta gli ultimi scampoli della sua vita, anzi. Egli sa di essere qualcosa di diverso dagli altri personaggi fin qui inventati: Malone è un'istanza narrativa che ha la consapevolezza di inventare la memoria e di conseguenza personaggi e storie da vivere, anche se di queste operazioni non si sente minimamente soddisfatto. In fin dei conti Malone è pur sempre un

personaggio atipico che narra di altri personaggi, ma resta comunque un'istanza narrativa che si confonde con la memoria e che ingaggia una guerra con le percezioni. Una guerra che porta a uno scontro risolutivo tra autore, personaggio e lettore sul concetto di possibile fine e che anticipa così *L'innominabile*. Se infatti in *Molloy* vi era una trama (e di matrice poliziesca, per giunta) e in *Malone muore* si poteva comunque riconoscere un'ambientazione coerente, ne *L'innominabile* "è unicamente una questione di voci, qualsiasi altra metafora è impropria".

"Una questione di voci, sì. Non è facile stare dietro a queste voci che per davvero non diventeranno più chiare man mano che procede. La voce innominabile, per sua stessa ammissione, non conta su niente e nessuno, se non, paradossalmente, sul proprio corpo."

"Qui non posso contare a rigore che sul mio corpo, il mio corpo incapace del minimo movimento e i cui stessi occhi non possono più chiudersi come facevano una volta (...) per riposarmi dal vedere e dal non poter vedere o semplicemente per aiutarmi a dormire, né girarsi, né abbassarsi, né alzarsi al cielo, pur restando aperti, ma sono costretti, fissi e spalancati, a fissare senza posa il corto corridoio davanti a loro, dove non accade nulla per il 99 per cento del tempo".

Il corpo è dunque l'elemento centrale intorno al quale viene giocata la specificità della prosa innominabile. Un corpo spossato, dai confini fumosi, privo di materialità propria, un corpo che come altre opere beckettiane rimanda ai dannati della *Commedia* dantesca, un corpo debole, alla fine sottratto. L'immobilità e la conseguente spossatezza che ne deriva ha a che vedere con un'altra, definitiva postura: quella dell'esausto (cfr. Deleuze, 1999).

L'innominabile è seduto e immobile in quanto irrimediabilmente esausto. "È bene accertarsi della propria posizione corporea sin dall'inizio, prima di passare a cose più importanti" e di conseguenza è chiaro il perché la postura da seduto, icasticamente esausta, venga esplicitata:

"Io, di cui non so nulla, so che ho gli occhi aperti, per via delle lacrime che ne scendono senza sosta. So che sono seduto, con le mani sulle ginocchia, per via della pressione sulle natiche, sulle piante dei piedi, sulle mani, sulle ginocchia. Sulle mani sono le ginocchia a far pressione, sulle ginocchia le mani, ma cosa preme sulle natiche, sulle piante dei piedi? Non so. La schiena non è appoggiata. Riferisco questi dettagli per accertarmi che non mi trovo sulla schiena, con le gambe piegate e in aria, e gli occhi chiusi. È bene accertarsi della propria posizione corporea fin dall'inizio, prima di passare a cose più importanti. Ma cosa indica che guardo diritto davanti a me, come ho detto io? Mi sento la schiena dritta, il collo dritto e senza torsioni, e là sopra la testa, ben posizionata, come la palla del misirizzi sul suo bastoncino".

Con *L'Innominabile*, Beckett piega il medium della scrittura, intessendo un sofisticato gioco di percezioni in virtù del quale si instaura un inedito rapporto con i lettori, nel farsi stesso della scrittura, mettendo a punto un transito dal corpo ancora nominabile dell'autore al corpo anch'esso nominabile del lettore. Per fare cosa? Per dire il silenzio, perché farla finita con le parole è esattamente il problema estetico, ed etico, de *L'innominabile* e in generale dell'opera

beckettiana. La lotta ingaggiata con le parole ha una simbolica data di inizio con [la lettera in tedesco ad Axel Kaun del 9 luglio 1937](#), cioè più di dieci anni prima l'inizio di stesura dell'opera qui in esame:

"C'è un motivo qualsiasi per cui la materialità terribilmente arbitraria della superficie della parola non debba essere dissolta, come per esempio, la superficie del suono nella settima sinfonia di Beethoven è divorata da grandi pause nere, così che noi per intere pagine riusciamo a percepirla solo come un vertiginoso sentiero di suoni che collega insondabili abissi di silenzio? La prego di rispondere" (Beckett, 2018b).

E qual è la parola ultima? Qual è la parola che dice il silenzio? Come dire quest'ultima parola, come arrivare alla definitiva, irrinunciabile quiete? È la grande ossessione che ha accompagnato Beckett fino agli ultimi istanti della vita, facendolo smaniare fino alla fine. "Allora ci sarà da ricominciare tutto da capo, è evidente", si legge ne *L'innominabile*. Il corpo sottratto, la pelle di cui ci si deve rivestire per riposizionare i sensi in questa macchina percettiva definitiva, è il corpo che la cifra innominabile richiede per sé, per essere e per funzionare:

"Non ci si sente una bocca, non si sente più la bocca, non c'è più bisogno d'una bocca, le parole sono ovunque, dentro di me, fuori di me, questa poi, un momento fa non avevo spessore, le sento, non c'è bisogno di sentirle, non c'è bisogno di una testa, impossibile fermarle, impossibile fermarsi, io sono di parole, sono fatto di parole, delle parole degli altri, quali altri (...)"

Quali altri, se non i corpi dei lettori-autori?

Accomodiamoci quindi nel meccanismo dell'opera, come esattamente facciamo ogni volta che ridiamo vita alla *Commedia* di Dante, prestiamo il nostro corpo all'esecuzione di una voce che per funzionare pretende di riposizionare i nostri sensi, le nostre percezioni, in attesa di ricominciare a dire e a ridire, senza posa, in un circolo infinito. Non possiamo più leggere comodamente al riparo di quello che ci succede nella nostra quotidianità: non c'è una presentazione del fatto da narrare, ma una chiamata in causa del corpo del lettore per riattivare il congegno. Dismettere i panni dei lettori e farsi finalmente esecutori. Questo ci chiede l'opera per funzionare, dobbiamo farci insomma noi stessi innominabili:

"Bisogna continuare, non posso continuare, bisogna continuare, e allora continuo, bisogna dire delle parole, intanto che ci sono, bisogna dirle, fino a quando esse non mi trovino, fino a quando non mi dicano, strana pena, strana colpa, bisogna continuare, forse è già avvenuto, forse mi hanno già detto, forse m'hanno portato fino alla soglia della mia storia, davanti alla porta che si apre sulla mia storia, ciò mi stupirebbe, se si apre, sarò io, sarà il silenzio, là dove sono, non so, non lo saprò mai, dentro il silenzio non si sa, bisogna continuare, e io continuerò".

- Samuel Beckett, *Molloy*, Einaudi, Torino, 2017.
- Samuel Beckett, *Malone muore*, Einaudi, Torino, 2011.
- Samuel Beckett, *Watt*, Einaudi, Torino, 1998.
- Samuel Beckett, *Lettere. 1929-1940*, Adelphi, Milano, 2018b. Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Milano, 1998.
- Gilles Deleuze, *L'esausto*, Cronopio, Napoli, 1999.
- Gabriele Frasca, *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Liguori, Napoli, 1988.
- Gabriele Frasca, *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor, d'if*, Napoli, 2015.
- Gabriele Frasca, *C'est vite dit, il faut dire vite*, Prefazione a *L'innominabile*, Einaudi, Torino, 2018a.
- Gérard Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino, 2006.
- Antonio Iannotta, *Lo sguardo sottratto. Samuel Beckett e i media*, Liguori, Napoli, 2006.
- James Knowlson, *Samuel Beckett. Una vita*, Einaudi, Torino, 2001.

31 maggio 2018