

GIANMARCO PINCIROLI

**Considerazioni su scrittura e libertà**  
*Kafka e Beckett tra narrativa e nichilismo*





**Gianmarco PINCIROLI**



(Immagine: **Geer Van Velde**, *Apparition*, 1929)

(Fonte: <http://blogs.mediapart.fr/blog/marielle-billy/150810/lart-du-gue-ou-de-la-promenade-bram-et-geer-van-velde>)

## Considerazioni su scrittura e libertà *Kafka e Beckett tra narrativa e nichilismo*

*Nessun mezzo migliore di sfuggire al mondo, che l'arte; nessun mezzo migliore di entrare in contatto col mondo, che l'arte.*

*Della realtà, alla fine, rimane tutto, e nulla ad un tempo.*  
Johann Wolfgang Goethe

*Comunicazione e formalità di comunicazione: una scrittura senza mondo?*

La *libertà* con la quale, date certe condizioni, ci si appresta a scrivere, è sempre una difficile conquista. Di solito, si pensa che chi scrive abbia prima di tutto *qualcosa* d'immediato da comunicare, e per lo più accade che chi ha qualcosa d'immediato da comunicare lo comunichi proprio scrivendo, non potendolo magari fare per via orale. Ma colui che si avvicina alla scrittura *non sempre* ricade sotto quelle certe condizioni cui il bisogno urgente di comunicazione lo costringe giustificando in tal modo il gesto stesso di scrivere; si danno casi, infatti, in cui la comunicazione di qualcosa nell'immediatezza *non* è affatto il movente del fatto di scrivere, si danno casi in cui il fatto di scrivere giace *senza* la riconoscibilità immediata di un movente, di un qualcosa d'immediato da comunicare.

La libertà cui sopra si accennava ha allora forse a che fare, va da sé pensarlo, con situazioni-limite di un genere a tal punto anomalo che, per comprendere che cosa succede quando si versa in uno di tali frangenti apparentemente insoliti, dobbiamo *sospendere* alcune ovvietà, prima fra tutte quella che identifica, appunto, il *fatto* di scrivere col *dovere* di comunicare l'immediatezza di *qualcosa*. Ma anche così, ammettiamolo, si capisce poco di ciò che intendiamo porre in questione.

È necessario quindi approfondire, articolandone i termini costituenti, la sospensione genericamente progettata sopra, sospendendo prima di tutto la più imponente di queste ovvietà, vale a dire l'ovvietà del termine stesso di 'comunicazione', e assumere il termine secondo un'accezione che includa *anche* e soprattutto questo frangente anomalo di scrittura che andiamo

cercando, impostando in tal modo una sorta di comunicazione, bisogna pur dirlo, paradossale, di comunicazione senza qualcosa di ‘oggettuale’, o di ‘reale’, di immediatamente riconoscibile da ‘comunicare’; una sorta di comunicazione che, grazie a tale sospensione semantica che la riguarda, manifesti la trama di una essenziale *formalità* di senso, una comunicazione, aggiungiamo, che, se pure ad uno sguardo ingenuo sembra prima di tutto presentarsi ‘vuota’ e insensata, con apparente arroganza intende bastare a se stessa, priva soltanto in superficie di quel ‘qualcosa’ di ‘reale’ che di solito l’accompagna, e priva, sempre in superficie, corrispondentemente di una possibilità di ricezione in attesa di quel ‘qualcosa’ come dell’unico senso che sia stato promesso. Una comunicazione dunque che, sganciata, come stiamo sostenendo, dal *dovere di riferirsi* per forza a ‘qualcosa’ di ‘concreto’ da tutti subito riconoscibile per ‘quel’ qualcosa, in prima istanza appaia, in quanto formalità di senso, *fare di se stessa, soltanto di se stessa, contenuto*. Una comunicazione, allora, che *si liberi* – ecco che finalmente si torna al termine chiave – di tutti i ‘contenuti’ per così dire ‘realistici’, di tutti quelli che non siano riconducibili, rispetto ad ogni altra esigenza, alla pura eminenza di sé, al farsi ragione necessaria e sufficiente del proprio ‘vuoto’ scritturale così realizzato, un vuoto che si renda funzionale come il luogo in cui – come spesso il novecento scritturale più difficile e autentico ha dolorosamente insegnato – *si fa presente l’assenza*.

Già, l’assenza, ma l’assenza di che cosa? nientemeno che: *l’assenza del simulacro del mondo*. L’assenza del simulacro del mondo? Che cosa rappresenta, agli occhi di un mondo come il nostro che vive in ogni attimo della più ‘concreta’ quotidianità di ‘comunicazione’, una scrittura che, fuggendo ciò che ora abbiamo chiamato il ‘simulacro’, comunica in prima istanza (e anzi: comunica la *necessità* di tale istanza) soltanto se stessa, e che lo fa, nell’opera di scrittura che eventualmente ne risulta, proponendosi riflessivamente magari quale grande metafora epocale, o immagine-rappresentazione di uno stato inapparente delle cose, o addirittura come diretto, esplicito riferimento d’assenza rispetto a un *mondo* (paradossalmente, e comunque) *scritto*, che di solito invece viene inteso, semplicemente e indiscutibilmente, come vera ‘copia’ del mondo ‘reale’?

Ma precisiamo meglio la perplessità: è possibile davvero una *scrittura senza mondo* (concesso che ciò che chiamiamo mondo ne sia soltanto un simulacro), dunque una scrittura senza un ‘mondo’ di cose, di persone, di situazioni da ‘descrivere’, da utilizzare indiscutibilmente nella costruzione del simulacro di realtà che qui stiamo valutando come figura illusoria di ciò che intendiamo

‘normalmente’ come mondo, e che l’arte tradizionale della scrittura sembra così ben attrezzata a raccontarci?

Una comunicazione senza ciò che chiamiamo ‘mondo’? Che cosa farsene, in ultima analisi, di una tale ‘libertà’, conquistata negando ciò che appare innegabile ad ogni passo di buon senso comune, ogni volta che ci si appresti a scrivere, o a leggere?

E infine: è valsa in fin dei conti la pena faticare per *conquistare*, e a fatica, una tale libertà?

### *Beckett e il peso del farsi vuoto del mondo*

Samuel Beckett è colui che, all’interno della scrittura novecentesca, ha dimostrato la *legittimità*, e forse la *necessità*, di una comunicazione di tal genere, e per dimostrare la possibilità di una scrittura capace di farsi carico di un peso così grande, *il peso del farsi vuoto del mondo*, ovvero il peso del mondo pensato *tout court* tutt’intero *oltre* le proprie apparenze ingenuamente descrittive, ebbene, ha ‘deciso’ di scrivere, per così dire, fenomenologicamente, ovvero: dopo l’opportuna *epoché* nei confronti del ‘realismo’ narrativo predominante, di *scrivere quello che ha inteso, secondo una tale intenzionalità decostruttiva, di scrivere*, e non altro. Quest’ultima osservazione può sembrare peregrina nella sua insignificanza, ma non è così.

Infatti, la libertà di scrivere di un mondo ‘senza contenuti’ che non siano quelli intenzionali rappresentati da questa stessa scrittura fenomenologica nel suo farsi (da intendersi come *rappresentazione del farsi scritturale* che poi, nel caso di Beckett, secondo intenzionalità narrativa o drammatica, si fa racconto), date le condizioni eccezionali accennate sopra e che proprio in questo atteggiamento consistono, in verità si presenta fin da subito per Beckett come una necessità inderogabile, un dovere, un obbligo, un’etica intellettuale minima che non può essere rimandata ad altro tempo (di scrittura): l’ultima spiaggia di un uomo consapevolmente ‘novecentesco’ che, scrivendo, ha deciso di fare i conti, grazie alla sua esperienza complessiva di intellettuale formatosi nel clima culturale della prima parte di secolo, con quello che gli appare senza infingimenti, nella seconda metà del secolo, lo *stato profondo delle cose*.

A tal punto questo è vero presso altre esperienze di scrittura novecentesca, e dunque non solo in Beckett, che si potrebbero leggere molti altri scritti europei di valore come esperienze altrettanto ultimative, altrettanto in grado

di sospendere dolorosamente, e tragicamente, la comunicazione dell'ovvio, in quanto esperienze di una fatalità (storicamente determinata?) che trasmette la sua tragica necessità storica alla comunicazione stessa. La *fatica*, per noi che ci rigiriamo certi libri tra le mani (quelli di Beckett, per esempio), di una *lettura* del genere, che va contro tutte le abitudini consolidate sia da una generica passione per la 'letteratura' che soprattutto dalla pratica ermeneutica scolastica, anche accademica, rivela però, come premio insperato, il *valore* della fatica che è costata di tutto, allo scrivente la conquista di una tale posizione scritturale anomala, che abbiamo già da subito coniugato alla parola 'libertà'. È questa, dunque, la struttura teoretica della *libertà di scrittura* portata, secondo quanto si sostiene in questo lavoro, alle estreme conseguenze appunto da Beckett<sup>1</sup>.

### *Una comunicazione nascosta*

---

NOTA: Questo lavoro *non è e non intende essere* un contributo critico in senso stretto rispetto all'opera letteraria e drammatica di Beckett; intende, invece, provare a render conto di un'ipotesi interpretativa, circa il suo progetto di scrittura, emerso dalla lettura diretta di alcuni suoi testi, sia narrativi che drammatici, utilizzando allo scopo anche un confronto con l'opera di Kafka. A tale fine chi scrive ritiene di avere rinvenuto le pezze d'appoggio dimostrative, per quanto riguarda Beckett, attraverso l'esame di alcune testimonianze biografiche che ci hanno raccontato, tra le tante altre cose in esse contenute, *che cosa pensava* Beckett di sé come scrittore e del suo progetto generale di scrittura che lentamente si sviluppava nei decenni. Malgrado le assai scarse interviste rilasciate in vita dall'autore, è stato in tal modo possibile ricostruire (o per lo meno qui si ritiene di averne delineato qualche tratto) lo sfondo teoretico/progettuale che innerva il senso complessivo della sua opera. Degli autori dei testi memorialistici e biografici presi in esame diamo qui di seguito gli estremi bibliografici: Charles Juliet (d'ora in poi: CJ), *Rencontres avec Samuel Beckett*, P.O.L. Éditeur, 1999 [trad. it.: *Incontri con Samuel Beckett*, Archinto, Milano, 2001]; Mel Gussow (d'ora in poi: MG), *Conversations with (and about) Beckett*, 1996 [trad. it.: *Conversazioni con (e su) Beckett*, Ubulibri, Milano, 1998]; Anne Atik (d'ora in poi: AA), *How it was. A Memoir of Samuel Beckett*, 2001 [trad. it.: *Com'era. Un ricordo di Samuel Beckett*, Archinto, Milano, 2007]; UnDo.Net Magazines anno 4 n. 18 aprile-maggio 1999: [intervista a Samuel Beckett sulla pittura di Masson, Tal-Coat e Bram Van Velde; da *Trois Dialogues* (Minuit; 1<sup>a</sup> ediz.: rivista "Transition", 12/1949), in cui Beckett riassume il contenuto di alcune conversazioni sulla pittura avute con Georges Duthuit] (d'ora in poi: GD).

<sup>1</sup> Le estreme conseguenze di questa libertà di scrittura, come si vede da questo brano d'intervista, non è mai disgiunto da quello che qui Beckett definisce un 'tragico dilemma', che richiama il sempre risorgente desiderio di affidarsi ad un comodo 'realismo' rappresentativo (del tipo di quello joyciano dei *Dubliners*, per intenderci) invece che, rinunciando ad esso, 'liberarsi' e, in tal modo, malgrado l' 'indigenza' estetica che ne potrebbe derivare, uscire dal dilemma e ignorare al tempo stesso l'eventuale accusa di 'nichilismo' ('l'abbandonarsi a questa farsa del niente per niente'): "Con questo è confermato il tragico dilemma cui l'artista è messo di fronte. Vorrei sottolineare quanto sia interessato alle comodità che la libertà ci procura. [...] Mi perdoni dunque [...] se mi rifugio nel mio sogno di un'arte priva di ogni risentimento verso la sua stessa insormontabile indigenza, troppo fiera per abbandonarsi a questa farsa del niente per niente." (in GD)

Ma questa faticosa libertà è, come si accennava, testimoniata, almeno nell'implicito progettuale, assai più spesso di quanto si creda nel lavoro intellettuale generale del Novecento, cosicché vale la pena di scendere più spesso, per così dire, attraverso la sospensione dell'ovvio, 'sottotraccia' durante la lettura delle opere di coloro che nel secolo scorso hanno costruito la modernità, tutte le volte che hanno saputo oltrepassare, nelle loro intenzioni di scrittura, la chiamata immediata all'impegno attraverso un concetto immediatamente fruibile, oppure l'apparente passione ancora ottocentesca per una trama, oppure la fascinazione inebriante del canto nei versi di una musica verbale tutta di superficie, e anche tutte queste cose insieme, quando la scrittura si presenta come un *testo complesso* sotto il profilo dei registri scritturali in gioco. Va però aggiunto che, anche così, la fatica della scrittura, che dovrebbe manifestarsi al lettore grazie ad una corrispondente *fatica di lettura* ad essa destinata, emerge dall'abitudine con difficoltà, e non senz'altro ad un primo approccio.

Ad un primo contatto, infatti, il testo pone in evidenza, direi sulla bancarella del proprio mercato coatto dei contenuti immediati, tutti i 'motivi' dei quali viene caricato comunemente al fine di legittimarsi sul piano della comunicazione intesa come pubblicazione e distribuzione mercantile dell'oggetto testo; infatti esso non è lontano dal ridursi, in questa fase, alla pubblicità mediatica che ne raccomanda l'acquisto (ed *eventualmente* la lettura, anche se sul piano mercantile essa risulta secondaria, il valore di scambio prevalendo 'naturalmente' sul valore d'uso). E a questa prima evidenza esso resta a lungo appeso, e vi si spegne col passar del tempo, se in esso non riposa una *riserva* di testualità non assorbibile né dalla pubblicità né dai motivi di superficie che ne hanno giustificato l'operato affinché la propria presenza di testo, lavorato per uno scopo che lo legittimi sul mercato, sia resa ben percepibile. Questa riserva testuale<sup>2</sup> potrebbe, a dire il vero, non affiorare mai,

---

<sup>2</sup> Quello che qui definiamo sottotesto o riserva testuale o testo sottotraccia, Beckett, che come si vede conosceva i mistici, definiva l' 'inintelligibile', ossia un livello del senso che prima di tutto va 'subito', al fine, come si comprende dalla seconda citazione, di uscire dall'inevitabile razionalizzazione cui il narrare è soggetto quando intende istituire tra i fatti che racconta una necessitata catena causeffettuale; col che capiamo che in Beckett l'arte del racconto si nutre teoricamente di una radicale polemica contro l'ovvietà della relazione mezzi-fini che, da Aristotele in poi, caratterizza la descrizione dell'agire umano e del divenire nel suo complesso: "Riprendo: Nelle opere dei mistici, si possono trovare decine e decine di frasi paragonabili a frasi scritte da lei. Non pensa che, questione religiosa a parte, si possano rilevare numerosi punti in comune tra lei e i mistici? 'Sì... Forse c'è talvolta uno stesso modo di subire l'inintelligibile'". (CJ, p. 42); "Ricordo i mistici, San Giovanni della Croce, Meister Eckhart, Ruysbroek..., gli chiedo se gli capita di rileggerli, se gli piace ciò che emana dai loro scritti. 'Sì... mi piace... mi piace la loro... la loro illogicità... l'illogicità bruciante... la fiamma... la fiamma... che consuma questo schifo di logica'". (CJ, p. 57)



nessuno potrebbe mai sospettarne l'incanto nell'oscuro in cui il testo residuale giace nascosto. La fatica che potrebbe portarne a galla i frammenti è tale, infatti, da scoraggiare non soltanto il lettore comune, ma anche l'esperto compulsatore, lo studioso instancabile e lodevole, ma privo di dubbi e sospetti autentici circa l'esaurimento delle scorte di autentica comunicazione racchiuse nel testo.

Queste scorte sono poi riassumibili in una formula molto semplice: esse vanno a costituire il testo stesso<sup>3</sup>, la *stessità* del testo stesso, secondo una formalità del contenuto<sup>4</sup> che ruota su se stessa per nominarsi, nominare il

---

<sup>3</sup> Va da sé che, se salta la certezza operativa di una relazione causeffettuale, dobbiamo imparare, afferma Beckett, 'a stare nell'incertezza, nel mistero e nel dubbio'; non c'è modo migliore di introdurre un lettore all'opera di Beckett che presentargli i personaggi delle sue storie sulla base di questo tratto, per quanto generico possa apparire: "Citai a Sam il passo sulla 'Capacità negativa', che lui naturalmente aveva letto studiando Keats; arrivata a 'quando un uomo è capace di stare nell'incertezza, nel mistero e nel dubbio, senza rincorrere strenuamente fatti e ragione', Sam si fece teso e attento, si drizzò come un fuso sulla sedia quasi fosse percorso da una scarica elettrica, mi chiese di rileggerlo a tavola e ripeté a sua volta emozionata 'senza rincorrere strenuamente fatti e ragione – proprio così – capace di stare nell'incertezza'. Non c'era bisogno che spiegasse perché lo trovava tanto importante; il nesso con la sua opera era evidente." (AA, p. 75-76); Nella seconda citazione che segue, va sottolineata la valenza lapidaria dell'affermazione 'Tutta la scrittura è un peccato contro il vuoto di parole': tutto un programma morale (la mobilitazione del termine 'peccato'), scritturale (senza residui: 'tutta la scrittura') e progettuale ('il vuoto di parole' che, va ribadito spesso in questo lavoro come si vedrà, *non va inteso affatto come un'intenzione nichilista*, ma come il risultato di un'*epoché* fenomenologica nei confronti del mondo): "Sam: 'Tutta la scrittura è un peccato contro il vuoto di parole. È il tentativo di dare forma a quel silenzio. Soltanto in pochi, Yeats, Goethe, coloro che vissero a lungo, furono in grado di farlo, ricorrendo però a forme e finzioni narrative già note. E uno si ritrova a usare le *vieilles compétences* – come sottrarsi a tutto questo? Non riusciamo mai a rassegnarci, non riusciamo mai a sbarazzarci del vecchio sogno di dare forma al vuoto di parole. [...] La cosa più logica da fare sarebbe guardare il vuoto fuori dalla finestra. Mallarmé c'era andato vicino nel *livre blanc*. Ma non si può rinunciare ai propri sogni'. A. ha detto: 'Per via dell'energia'. Sam: 'E dell'entropia. E tra le due sappiamo quale vince'. A.: 'È l'esistenza'. Io.: 'L'esistenza non è logica'. Sam ha ripetuto: 'Un peccato contro il vuoto di parole. Quando si cerca di esprimerlo, si usano vecchie forme, si raccontano storie di ogni genere.' (AA, pp. 100-101).

<sup>4</sup> La necessità di salvaguardare la propria opera da classificazioni che Beckett considerava improprie o comunque riduttive ('teatro dell'assurdo', ad es.) costrinse l'autore più volte a chiarire ciò che la sua scrittura *non era* e non voleva essere; 'i valori morali non sono accessibili' quanto alla formulazione di loro definizioni, afferma Beckett, perché per farlo occorrerebbe ricorrere a 'giudizi di valore', il che – commenta l'autore – 'è impossibile', e lo è poiché non è quello di giudicare il compito precipuo dell'arte, ma di render conto come può dello stato delle cose: "Con mille precauzioni gli dico che, secondo me, è inconcepibile un percorso d'artista senza un'esigenza etica rigorosa. Lungo silenzio. 'Ciò che lei dice è giusto. Ma i valori morali non sono accessibili. E non si può definirli. Per definirli, si dovrebbe pronunciare un giudizio di valore, che è impossibile. Perciò non sono mai stato d'accordo con la nozione di teatro dell'assurdo. Perché c'è un giudizio di valore. Non si può neppure parlare del vero. Il che è parte dello sgomento. Paradossalmente, è attraverso la forma che l'artista può trovare una

proprio mistero, e far valere la fatica, in sede di ricezione, di una scoperta altrimenti inapparente. Il *testo stesso*: la forma dell'opera che si è fatta contenuto dell'opera, la forma del contenuto, il contenuto in quanto forma: la comunicazione in quanto forma della comunicazione, in cui il 'qualcosa' dell'opera è già dato nel farsi dell'opera stessa come rivelazione, attraverso sé, della *forma del mondo*, del *vero mondo* che *essa* sola, e soltanto così, rappresenta. Ma tutto questo acquista senso soltanto se lo si coniuga con ciò che dobbiamo chiamare la 'libertà del vuoto'<sup>5</sup>, col che intendiamo il testo stesso sospeso e decostruito sino a diventare vuoto di quel simulacro 'realista'<sup>6</sup> che chiamiamo ingenuamente 'mondo', mondo rappresentato in superficie nel testo, la sua superficie di concetti suoni cose persone situazioni in quanto 'comunicazione' media, nutrita dalla coerenza di un discorso 'riconoscibile' come copia. E ancora: la libertà del 'mondo vuoto' di un testo in cui concetti

---

qualche via d'uscita. Dando forma all'informe. Forse solo a questo livello ci può essere un'affermazione sottostante". (CJ, pp. 28-29)

<sup>5</sup> Il 'nulla' che qui si collega all' 'espressione', ancora una volta, intende liberare l'autore dalla convenzione 'realistica' che farebbe della scrittura una semplice testimonianza d'impegno *rispetto ai contenuti* che l'opera rappresenta; nello stesso tempo, con l'affermazione della 'positività' liberante del nulla, salta per lo scrittore il compito, o il ruolo, o la funzione di 'esprimere', di portar fuori la propria parola autoriale (ma anche autoritaria) nell'urgenza di un giudizio; l'*engagement* dello scrittore va reperito *sul piano delle forme rappresentative*, le sole in grado di corrispondere davvero ai contenuti profondi, rivelati sottotesto (o, come nell'ultimo Beckett, *anche alla superficie del testo*, donde il mito della sua illeggibilità, o indecifrabilità) dallo stato (tragico) delle cose: "Non c'è nulla da esprimere, nulla con cui esprimerlo, insieme all'obbligo di esprimerlo". In questo caso, aveva parlato della pittura, ma le parole echeggiavano nella sua stessa opera di drammaturgo e romanziere". (MG, p. 52); nelle due citazioni che seguono diamo degli esempi del modo in cui Beckett, rispetto alla messa in scena teatrale dei suoi testi, intendeva concretizzare il suo progetto globale di riduzione espressiva, ossia del modo in cui riteneva doveroso affidarsi al 'nulla' al lavoro nelle sue opere: "A dire il vero quel che ripete continuamente Beckett quando dirige è: 'meno colore, meno colore'. Intende meno coloritura emotiva. [...] Ha sempre il terrore che i suoi testi siano troppo emotivi. Quando dice: 'Escludi tutte le emozioni. Nessun colore, nessun colore', credo che quel che intende sia 'nessuna recitazione'. [...] Sam continuava a ripetere: 'Piatto, senza emozione, senza colore, piatto', e io 'Sì, sì'. Credo che il nostro esito finale sia qualcosa che non viene recitato: accade e basta". (MG, p. 66-67); "[...] la sua insistenza affinché non vi fosse colore nella voce degli attori, che doveva rimanere neutra. 'Troppo colore, Billie [all'attrice Billie Whitelaw] troppo colore', intendendo con ciò che la recitazione andava messa da parte, e che si doveva invece trasmettere la struttura della frase, il passo e la musicalità delle parole, la potenza di quanto veniva detto o non detto, per farlo funzionare come le pause in musica. Contava perfino il numero delle sillabe dei nomi dei personaggi [...]" (AA, p. 44).

<sup>6</sup> "E poi abbiamo parlato di quanto il realismo sia astratto." (AA, p. 119); anche qui, l'uso del termine 'astratto', in riferimento ad un procedimento rappresentativo che il senso comune interpreta esattamente all'opposto come la quintessenza della 'concretezza', lascia chiaramente intuire quale fosse la *vera realtà* di cui Beckett andava alla ricerca: essa non aveva nulla a che vedere con la superficie del 'mondo', ma con le 'cose stesse' (*die Sache selbst*, fenomenologicamente parlando).

suoni cose persone e situazioni si problematizzano secondo direzioni fino lì inedite; del ‘mondo vuoto’ quando i contenuti manifesti del simulacro che lo hanno appesantito e reso opaco sono stati sospesi rispetto alla loro ovvietà di ricezione, rendendo in tal modo il testo disponibile ad una adibizione problematica, vale a dire all’esibizione del sottotesto.

Nel testo riposa tutto questo, o meglio, riposa la *potenzialità* di una procedura che porta a tutto questo, e che ben di rado lo scrivente assume, non sottotraccia, ma come progetto diretto e immediato di scrittura. Ancora una volta, va ricordato che *proprio in questo* è consistito il lavoro, la fatica<sup>7</sup> della scrittura di Samuel Beckett, la sua differenza progettuale rispetto ad altri esperimenti coevi precedenti o successivi di narrativa.

### *Il testo sottotraccia: tra produzione e ricezione*

Altre procedure di linguaggio, naturalmente, testimoniano di questa ‘fatica’ novecentesca di conquista della libertà per una scrittura oltre il simulacro del mondo; esse si legano al fatto d’intraprendere ‘contro le regole’ una qualche forma di scrittura da fruire, per così dire, sottotraccia: la poesia, l’arte, soprattutto la musica. Soprattutto la musica: la tessitura complessiva di una pagina beckettiana non potrebbe dunque trovare un suo equivalente

---

<sup>7</sup> Il processo creativo attraverso il quale Beckett è passato non è consistito soltanto in un apprendistato di conoscenza da scrittore a scrittore, per così dire, poiché la vera ‘fatica’ che lo ha portato a realizzare la propria opera ha avuto prima di tutto a che fare con un problema di *senso globale* rispetto al fatto stesso di scrivere; al cammino che porta alla coppia sapere-potere, capace di produrre conoscenza ed equipaggiamento intellettuale, ha sostituito nella sua riflessione creativa la via che lo ha portato al non-volere (alla *noluntas* schopenhaueriana, filosofia che appartiene peraltro al patrimonio ‘intellettuale’ di Beckett) e, di conseguenza, al non-potere, ossia ad una scrittura che gli consentisse d’intravedere ‘il mondo che dovevo creare per poter respirare’; le due citazioni che seguono illustrano il delicatissimo momento della sua vita in cui prende coscienza di tutto questo: “Parla di crisi, di momenti di rivelazione improvvisa. ‘Fino ad allora, avevo creduto di poter fare assegnamento sulla conoscenza. Di dovermi equipaggiare sul piano intellettuale. Quel giorno tutto è crollato’. Mi vengono alle labbra le sue stesse parole: ‘Ho scritto *Molloy* e il seguito il giorno in cui ho capito la mia idiozia. Allora mi sono messo a scrivere le cose che sento. [...]. Accadde una notte. Come gli capitava spesso, vagava in solitudine, si ritrovò all’estremità di un molo battuto dalla tempesta. Fu in quel momento che tutto sembrò mettersi a posto: anni di dubbi, di ricerche, d’interrogativi, di fallimenti [...] acquistarono d’un tratto senso, e la visione di quel che doveva fare s’impose come un’evidenza. ‘Intravidi il mondo che dovevo creare per poter respirare.’” (CJ, p. 31); “Gli chiedo se è stato difficile arrivare al non-volere, al non-potere. ‘Sì, fino al 1946, ho cercato di sapere, per essere in grado di potere. Poi mi sono accorto di essere sulla strada sbagliata. Ma forse ci sono solo strade sbagliate. Tuttavia devi trovare quella che ti è congeniale.’” (CJ, p. 42)

progettuale in un periodo musicale schönberghiano, o debussiano?<sup>8</sup> Perché no? Perché forse la parola ‘significa’ e la sequenza accordale no? Perché la parola si trascina come una zavorra fatale il senso greve e opaco della superficie delle cose ridotte a nomi d’uso subito bruciati nel giro della frase, delle relazioni, del mondo senza saperne cogliere in tal modo l’essenza, ossia il loro nome più autentico, e forse più intimo e segreto? E se sospendiamo tutto questo, non ci resta forse la forma nascosta, in quanto essenza, di quei contenuti ‘ovvii’, il canto inaudito di un mondo ‘svuotato’<sup>9</sup> della propria massiccia indiscutibilità d’apparenza, un mondo, grazie a tale riduzione, anche e soprattutto tragico, di una paradossale leggerezza tragica, che rivela così esposta l’artificio di un dogma interpretativo quotidiano e, nella quotidianità, ma lì soltanto, appunto considerato indiscutibile?

La faccenda, comunque, non sembra mai essere così semplice e chiara: il testo scritturale sottotraccia rischierebbe, anche per un lettore attento a tutto questo, di restare una semplice, incolore prosodia, priva di qualsiasi individualità sonica, di qualsiasi melodia. Il testo sottotraccia, infatti, che nell’ascolto musicale è relativamente più facile fruire proprio per la natura spontaneamente quasi asemantica del suo materiale linguistico, invece nel fraseggio verbale è cosa ben più complessa, e non corrisponde affatto alla serie metrica, al gioco degli accenti, alle abilità sintattiche, alle scansioni tipografiche o ai segni d’interpunzione. Nella verbalità, invece, il testo sottotraccia ha invece proprio a che fare, si diceva, col testo stesso nell’individualità e unicità dei modi d’esposizione del suo contenuto concettuale, dei modi di rappresentazione delle sue referenze al mondo delle cose e delle persone, alla materialità referenziale manifestata dal discorso che ne sorregge la coerenza di superficie, più che alla materialità fonica con cui le

---

<sup>8</sup> “Sam dirigeva i suoi testi quasi fossero orchestrazioni musicali, e i suoi attori l’orchestra [...]” (AA, p. 63)

<sup>9</sup> Ecco di seguito una citazione in cui viene mobilitata, a giustificazione del lavoro del ‘nulla’, la necessità di oltrepassare il risultato creativo più consueto, ossia il semplice ‘turbamento’ dell’ordine del possibile, che per Beckett ancora rappresenta un ostacolo ‘al fatto che non c’è nulla da esprimere’ (nemmeno il possibile, dunque, nemmeno, per altri versi, l’utopia); lo ‘svuotamento’ del mondo prevede dunque una fatica ulteriore che tutta l’ultima parte della produzione dell’autore ben rappresenta: “ Beckett: ‘Il solo ordine che questi rivoluzionari, Matisse e Tal-Coat, siano riusciti mai a turbare è un certo ordine nel dominio del possibile’. Duthuit: ‘Quale altro dominio esiste per un creatore?’. Beckett: ‘Nessun altro, secondo logica. Ecco perché evoco un’arte che se ne distacchi con disgusto, stanca dei suoi magri *exploits*, stanca di pretendere e ottenere potere, stanca di fare un pochino meglio la stessa, eterna cosa, o di compiere qualche passettino in più su una strada tetra’. Duthuit: ‘Quale sarebbe l’alternativa?’. Beckett: ‘Esprimere il fatto che non c’è nulla da esprimere, nulla con cui esprimerlo, nessun potere o desiderio di esprimere alcunchè, e tantomeno l’obbligo di farlo.’”

parole diventano parole scritte o dette. Il testo sottotraccia, lavorato dalla decostruzione effettuata nei confronti di ciò che appare subito in primo piano come il ‘mondo’, il ‘contenuto del mondo’, si rivela come *il vuoto essenziale liberato dai contenuti materiali che apparentemente ha il compito di rappresentare nella loro manifestazione più immediata*, come l’inganno d’altra parte fecondo e necessario che sorregge l’apparente pienezza, la pienezza di senso che invoca sé come la ‘realtà’, la ‘vera realtà’ della rappresentazione, ma non ne è che lo strumento, il veicolo, il simulacro, appunto, se tale ‘realtà’ viene assunta in sé come l’assoluto da considerare, la maschera, la pellicola opaca piena di colori subito svaporati alla prima luce e al primo calore del sole di uno sguardo fatto finalmente attento, sospettoso, problematico.

Infatti, lo sguardo del lettore attento, che decide di lavorare sottotraccia, se scopre *l’altro testo*, assumendolo nella decostruzione, in tal modo scopre che è poi lui, durante la lettura, che *l’ha costruito*, lo *costruisce*, *continuerà* a costruirlo ad ogni nuova lettura che intraprenderà, aprendo *sé lettore* al testo, realizzando (è questa allora la vera ‘realtà’ di un testo) nel testo la vera, propria, autentica *mondità* del mondo, che – ecco il senso di quella scoperta che non smette di finire – traduce attraverso le parole d’altri (lo scrittore) la *sua* esperienza vissuta profonda di lettore, fino lì nascosta e inespressa.

L’esperienza del lettore attraverso le parole d’altri (lo scrittore) che ne incarnano i tratti più universali e più personali al tempo stesso: ecco il miracolo di una lettura sottotraccia, come abbiamo cercato di suggerire. Ma come accade? come può *darsi* un simile *farsi* della cosa stessa del testo? Si può rispondere: mediante uno *scambio*, insondabile nelle sue articolazioni più intime, *tra produzione e ricezione* del testo, tra la fatica di colui che ha scritto e la fatica di colui che legge; l’‘incarnazione’, il farsi – da parte del darsi del testo – carne dell’esperienza di chi legge: il lettore diventa il *partecipe* della cosa, della cosa stessa in quanto testo.

Ma tutto questo accade *soltanto* se si è lettori capaci davvero di genuina disponibilità: un assoluto, va detto, la lettura come l’unico vero assoluto reperibile grazie ad una singolare esperienza vissuta, quella della scrittura, un assoluto che vede protagonisti due ‘soggetti’, un lettore e uno scrivente, e che trova il suo somigliante in poche altre esperienze vissute altrettanto come assolute e in sé doppie, dialoganti dialettiche: l’amore, la morienza, la denuncia *apertis verbis* della verità più inospitale, il silenzio non belligerante (il Bartleby di Melville: “preferirei di no”), il pensare ‘filosofico’ originario, la creazione d’arte nella sua gestazione più intima.

## *Il Novecento alla prova della libertà*

Ci si può chiedere, a questo punto, se la pagina beckettiana possa reggere il peso di tutto questo. La risposta provvisoria (e più onesta) è: non sempre, nel senso che un tale progetto 'impossibile' (paradossale) di scrittura viene configurandosi e delineandosi nel tempo. Ma ancora più difficile sarebbe la risposta se ci chiedessimo questo rispetto ad altri scrittori novecenteschi di somma fama: Proust, per esempio, o Thomas Mann.

Già più prossimo, invece, all'esperienza beckettiana sarebbe il risultato di una ricerca analoga rispetto alla lettura dei testi di Kafka, e il risultato varrebbe forse come parametro di giudizio qualora ci si esercitasse sulle procedure scritturali dell'ultimo Joyce e di Musil.

Beckett, Proust, Mann, Joyce, Musil. Non si citano a caso questi nomi; altri nomi, magari anche più interessanti rispetto al tema in oggetto, nomi *ma non di narratori*, si potrebbero fare. Per esempio, per esercitarsi sul tema, perché non approfittare di poeti e filosofi? Certamente, infatti, riguardo ai poeti sarebbe troppo facile, poiché la scrittura poetica postbaudelairiana (da Mallarmé in poi, e sempre più oggi) è comprensibile *soltanto* in questa ottica che stiamo descrivendo; riguardo ai filosofi: nel loro caso, invece, sarebbe troppo difficile (ma non impossibile: si pensi al Platone dei miti, a Kierkegaard, a Derrida; sono epoche di scrittura e progetti di pensiero lontanissimi tra loro, ma tutti sussumibili, se ci si pensa bene, sotto questo titolo che andiamo illustrando). È difficile, infatti, nella scrittura filosofica sospendere il piano della concettualità per ritrovare il sottotesto che andiamo cercando in Beckett e compagni, in molti casi (anche clamorosi) il sottotesto non esiste, non vuole esistere, e va bene così, giacché in questi casi il progetto scritturale si riduce alla compagine concettuale, agguerritissima ma esaustiva (senza nulla togliere, ovviamente, all'efficacia razziocinante che essa rappresenta).

I narratori, invece, sono più 'ricchi' di spunti in questa direzione, va da sé, soprattutto se ci si interroga sullo statuto della narratività, così decisivo per la storia dell'umanità, dal *mythos* delle origini al racconto per immagini in movimento di oggi, anche se, lo ripetiamo, quelli che si prestano agevolmente all'operazione, qui tentata come semplice proposta generale su Beckett, sono comunque ben pochi. E poi in Beckett – e questo è decisivo – l'assunto

*apparentemente nichilista*<sup>10</sup> è più esplicito, e fa piazza pulita di tutti i compromessi di contenuto che renderebbero leggibile la pagina soltanto *fuori* dall'ottica che intendiamo perseguire, assimilandola ancora una volta alla 'letteratura'<sup>11</sup>, ovvero al progetto accomodante che toglie alla parola tutta la sua potenza rivelatrice e la riduce ad un ruolo ornamentale, facilmente manipolabile per gli usi consueti, e dunque parola 'letteraria' subito commerciabile, subito suscettibile di 'comunicazione'.

Abbiamo scritto: *apparentemente nichilista*, perché questa – il Nichilismo – è la cifra con la quale viene identificata solitamente la scrittura beckettiana. *Invece*, proprio la fatica che vorremmo testimoniare, la libertà che essa conquista contro la falsa 'comunicazione' non-conciliata con l'umano, contro l'autentica, essa sì!, e nichilistica incomunicazione del mondo, la sua tragedia opaca, opacizzata, resa illeggibile dal luogo comune che la iscrive sotto il titolo 'nichilismo' per liquidarla e non considerarla un problema, proprio *quella fatica e quella libertà* negative (ma, appunto, *non* nichilistiche) sono in grado di ridare dignità e speranza all'uomo che ha saputo coglierle sotto la traccia accomodante di un falso impegno tutto giocato in termini di contenuti extraverbali, di presunti 'fatti' la cui narrazione dovrebbe essere innocente nei loro confronti, mentre ne è responsabile, responsabile fino in fondo del senso che articola, dell'etica che supporta, dello scenario in senso lato 'politico' che essa implica.

### *Kafka e Beckett*

Paradossalmente, il progetto scritturale kafkiano sembra reggere il peso di questa fatica della composizione testuale con maggiore *nonchalance*. Lo regge, questo senz'altro, ma la modalità complessiva di approccio alla questione qui

---

<sup>10</sup> “Aggiungo che, rinunciando a parlare in termini di positività, ha preferito dedicarsi a un approccio fondato sul negativo. Mi corregge. ‘La negazione non è possibile. Come l’affermazione. È assurdo dire che è assurdo. È ancora esprimere un giudizio di valore. Non si può protestare, e non si può esprimere un’opinione’. Dopo un lungo silenzio: ‘Bisogna tenersi là dove non c’è né pronome, né soluzione, né reazione, né presa di posizione possibile... Per questo il lavoro è così maledettamente difficile’”. (CJ, p. 54)

<sup>11</sup> “Mi disse: ‘Sulla carta la mia narrativa è estremamente difficile da comprendere’. Mi presentai da Sam con l’antologia, e lui tagliò qualunque frase con pretese letterarie. [...] Ripeteva continuamente: ‘La gente legge grandi simbolismi che io non ho mai inteso’. [...] Non spiegava il proprio lavoro perché pensava: ‘Se cerco di spiegarlo, proverò un senso di superiorità rispetto alla mia opera’”. (MG, pp. 19-20)

trattata presuppone componenti inedite rispetto a Beckett. Le potremmo riassumere con una formula interpretativa generale, quella di una ricerca già da sempre fallita di *conciliazione*, di conciliazione col 'mondo', di una conciliazione in grado di sciogliere il bisogno profondo manifestato da Kafka tutte le volte che il 'mondo', il suo 'mondo' – la famiglia, il lavoro, la città – gli ha impedito il *tempo della scrittura*, ovvero il tempo e la conquista dell'unica felicità possibile per questa personalità, quella di scrivere, di raccontare. Una felicità che, entro climi diversi e diversamente declinata, verrà testimoniata in area tedesca anche e soprattutto da Thomas Mann, anche se in Kafka risulta arricchita di una connotazione tragica del tutto mancante in Mann.

Ma l'inquieta felicità della scrittura kafkiana nutre la sua tragicità con una conciliazione sempre incompiuta: il mondo della sua esperienza vissuta, sospeso per consentire l'invenzione di una libertà che in Beckett era risultato di un progressivo prosciugamento dei propri tratti identitari<sup>12</sup> di scrivente e, corrispondentemente, delle strutture narrative (e drammatiche: nei testi scritti per la scena) tradizionali, affida alla scrittura stessa, al farsi racconto di questa scrittura, *questa stessa incompiutezza esistenziale*, questo stesso 'vuoto' di senso, questa stessa impossibilità di raggiungere una qualsivoglia 'pienezza' di 'mondo conciliato'.

Domandiamoci: esiste un'opera kafkiana compiuta? Non lo è *America*, non lo è *Il Castello*, non lo è *Il processo*, e non lo sono gli innumerevoli spunti narrativi, reperibili dentro e fuori i suoi famosi *Diari*, che poi sono stati chiamati 'novelle', ma che danno piuttosto l'impressione di valere come segnava sbrecciati in mezzo al deserto e alla notte. La *Lettera al padre* forse potrebbe essere considerata un'opera compiuta, ma sappiamo che non era certo destinata alla pubblicazione, e questo la dice lunga sul senso autentico dello scrivere, dello scrivere in quanto incessante operazione di conciliazione sempre fallita in ogni sua paradossale riuscita, nel nome di un vuoto la cui incompleta pienezza statutaria è piuttosto un *progressivo svuotamento*, una conciliazione sempre imperfetta con un 'mondo' che si presta, sì, provvisoriamente alla conciliazione ma solo per quel tanto che ne riesce a sospendere l'imbarazzante opacità, quest'ultima peraltro spacciata dal 'mondo' stesso come l'unica pienezza possibile, e invece da Kafka smascherata nella sua falsità mediante una sua rappresentazione di grottesca tragicità. Donde la necessità per il lettore di una fatica per una lettura

---

<sup>12</sup> "Riconosce di essersi via via sempre più cancellato dai suoi testi. 'In fondo, non si sa più chi parla. C'è una totale scomparsa del soggetto. La crisi dell'identità alla fine arriva a questo'. Ritene che quel che si richiede all'artista è di scomparire in quanto individuo da ciò che fa". (CJ, p. 43)



sottotraccia che sappia mettere in evidenza, al di qua della trama (assente in Beckett, ma derisoriamente presente in Kafka), questa stessa rappresentazione straniante *eppure*, nell'apparenza della narrazione, conciliata da una felicità (ma non facilità) di scrittura, essa propriamente e davvero, nella sua libertà dal mondo-così-com'è, conquistata con la fatica di una sospensione esistenzialmente difficile e sofferta, libera e gratificante.

Il vuoto di mondo beckettiano è progettuale, già rinvenibile nei primi racconti mediante un dettato fitto di riferimenti extratestuali, citazioni nascoste, sottintesi colti; siamo già da subito di fronte a un non-racconto, che raccoglie l'eredità joyciana e la porta alle estreme conseguenze<sup>13</sup>, attraverso una tramatura che non fa aggio su psicologie verosimili, ma su comportamenti tendenzialmente automatici che presuppongono nei personaggi un'oscurità interiore insondabile, un vuoto d'essenza la cui progettualità via via diventerà sempre più scarnificante fino a fare, nei testi della maturità beckettiana, rispetto alla struttura-personaggi delle maschere ridotte a corpi senza organi, o corpi con organi sporadizzati, esplosi, disconnessi, o corpi che si muovono in spazi matematizzati, geometrizzati, e ad essi adeguati nel fare (se così si può chiamare il movimento di questi personaggi/funzione) e nell'essere (se così si può chiamare il loro statuto di presenza).

Invece, il vuoto di mondo kafkiano è più segreto, meno immediato; nel mondo sospeso della narrativa kafkiana *sembrano* accadere avvenimenti 'normali', il loro racconto si snoda secondo un'apparente conduzione d'ordine che ne consente la lettura anche immediata. Ma la somma di tutte queste 'normalità' si apre sull'*incompiutezza*, intesa come rimando ad un ritorno delle situazioni su di sé, in una circolarità ipnotica e angosciosa che, malgrado il movimento dei personaggi e delle situazioni, ripropone un'allucinata identità, un *falso movimento* che nega il progresso, il divenire, la differenza.

In questo caso allora il vuoto si configura come immobilità, come mancanza di pienezza diveniente, mancanza di cosa che provvisoriamente si colma e si svuota del suo essere 'facendosi' inappagata, divenendo attualità effimera, percorrendo un cammino 'reale' (il cammino della 'res', della cosa, dalla potenza all'atto).

D'altra parte, è la stessa esperienza vissuta kafkiana che si muove in circolo su se stessa incessantemente, agitata in superficie e bloccata nel profondo dagli

---

<sup>13</sup> "Mi parla di Joyce, di Proust, che miravano entrambi a creare una totalità, a renderla nella sua infinita ricchezza. [...] Non finivano mai di aggiungere e aggiungere ancora. Lui invece, va nella direzione opposta, verso il nulla, comprimendo sempre di più il testo". (CJ, p. 43)

stessi problemi (la relazione col padre, il fidanzamento, il lavoro d'impiegato) di decennio in decennio, senza risoluzione che non si riveli provvisoria, o direttamente fallimentare. Il vuoto di una irredimibile compiutezza esistenziale riposa in Kafka nel sottotesto, che una fatica feconda produce attraverso il filtro dell'invenzione di situazioni narrative che, da un lato valgono come metafora di una condizione esistenziale generale della modernità (lo stato delle cose dei primi decenni del novecento, ma in filigrana lo stato delle cose a venire oltre l'empiria di quei decenni, fino a oggi, e oltre), e dall'altro, e insieme, si configurano come metonimie agghiaccianti di una condizione esperienziale prima di tutto personale, il diagramma della sua esperienza vissuta, la sua di Franz Kafka, metonimie di una fuga impossibile da una quotidianità disperata che la scrittura 'immagina', la scrittura sognata quando non può o non riesce a scrivere: il sogno che la scrittura rappresenta, illudendo i protagonisti delle sue vicende, incantando il suo autore per tutto il tempo che la scrittura, la sua feconda fatica esecutiva, è capace di sospendere l'imponenza desolante della 'realtà'.

Ecco, in questi momenti della vita di Kafka, per lo più serali o notturni, talvolta domenicali, rubati al resto della vita, ovvero alla sua gran parte, forse alla sua silenziosa, inapparente 'normalità', Franz Kafka è un *uomo libero*, ha *conquistato* la sua libertà, la sua più autentica libertà di scrittore.



*Quaderni delle Officine*, XXXIII, Settembre 2013