

IL CORPO NEUTRO. IL LINGUAGGIO BILINGUE IN *MON CORPS EN NEUF PARTIES/MY BODY* IN *NINE PARTS* DI RAYMOND FEDERMAN di *Francesca Milaneschi*

Tradurre in un'altra lingua un'opera della lingua vuol dire che uno si toglie la pelle, passa il confine e là indossa il costume del paese.

Karl Kraus, *Detti e contraddetti*

Come Hofmannsthal ha detto: «La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie»

Italo Calvino, *Lezioni americane*

«*Pour faire remarquer moi*»

Vuole la leggenda che i traduttori arabi fossero soliti bruciare gli originali greci dopo averli tradotti: una tecnica che ricorda quella strategico-militare di bruciare le tracce lasciate sul terreno per eliminare ogni residuo mezzo di sostentamento al nemico. Se per nemico, in un simile immaginario di eserciti in fuga, si può forse individuare colui che conosce entrambe le lingue – e può dunque criticare la traduzione, pretendere di discuterne la fedeltà e la veridicità ed esattezza –, l'azione mirante ad eliminare il rapporto con la tradizione eliminando quello con la traduzione e ponendo il testo superstite come unico e quindi in un certo senso originale, incarna un procedimento che ricorda in parte quelli in uso presso le avanguardie letterarie, quelle storiche come quelle tardonovecentesche. Porsi metaforicamente come “gli uccisori del chiaro di luna”, gli assassini di tutti gli Chopin, di tutti gli Strauss: autoproclamarsi come la diga che arresti lo scorrere di ogni “Danubio blu”.

La tradizione oggi in vigore esige un traduttore servo fedele all'originale, e consapevole del suo ruolo di garante: garante di un testo, garante del passaggio di un messaggio, garante spesso già di una tradizione traduttologica. Unica licenza a questa legge del nostro tempo (benché sappiamo quanto la storia della cultura sia ricca di traduzioni infedeli e di ogni sorta di adattamenti) si ha nel caso della traduzione d'autore.

Sebbene i casi di bilinguismo letterario siano oggi sempre più frequenti, più rara è l'incidenza di autori che siano anche autotraduttori (cfr. Gentes, in stampa): il caso più celebre in questo senso è probabilmente quello dell'opera di Samuel Beckett, autotraduttore di quasi tutti i propri testi. La critica del bilinguismo beckettiano – su cui eviterò di soffermarmi in questa sede – è uno dei filoni più nutriti e ancora in espansione degli studi su Samuel Beckett, che una volta provocatoriamente offrì, a chi gli chiedeva il perché del passaggio alla lingua francese come lingua letteraria, questa sgrammaticata risposta: «*Pour faire remarquer moi*».

«*And the digressive incoherence of my language?*».
 Ovvero «*le belle infedeli*» di Raymond Federman

Amico del celebre autore irlandese, e critico accademico pioniere degli studi americani su Samuel Beckett, Raymond Federman, – scrittore e critico bilingue nato in Francia a Montrouge nel 1928 e oggi cittadino americano – iscrive la propria opera nel solco dell'autotraduzione e negli scritti teorici riflette spesso sulla sua condizione di creatura bilingue. Tra i maggiori esponenti della letteratura e della teoria critica postmoderna, Federman pratica sistematicamente l'autotraduzione di tutti i testi brevi e di tutti quelli poetici (che in alcuni casi esistono anche in una terza lingua, ovvero il tedesco), procedendo talvolta nel senso di stesure parallele del testo: «J'ai l'impression que l'original n'est pas achevé tant qu'il n'a pas son équivalent français ou anglais» (Federman, 2006c, p. 112). Sentendo ogni testo incompleto finché non è tradotto nell'altra lingua che parla in lui, sia essa l'inglese o il francese, Federman ha finora tradotto in inglese tutti i romanzi scritti in francese e rivede personalmente tutte le traduzioni allografe in francese dei romanzi americani, anche se queste traduzioni non possono definirsi autotraduzioni e sono di fatto affidate alla responsabilità di terzi.

Sin dalla primissima esperienza di trasposizione di un testo dal francese all'inglese, – ovvero la traduzione del romanzo *Amer Eldorado* (1974) in *Take It or Leave It* (1976) – Federman si rivela molto lontano dalla prassi ortodossa della traduzione. In questo caso il passaggio di lingua si svolge nell'ambito di quella che viene definita con termine tecnico *version*, ovvero la trasposizione dalla lingua materna alla lingua appresa, mentre in Beckett si dà sia il caso della *version*, sia soprattutto quello del *thème*, che descrive il passaggio dalla lingua straniera alla lingua d'origine.

Le autotraduzioni di Federman, che sono però improntate, ancor più di quelle beckettiane, a principi di assoluta libertà dell'autore rispetto al testo da tradurre, e che lo stesso autore non definisce traduzioni, ma *transactions*, presentano spesso una forte componente amplificatoria e digressiva rispetto al testo originale.

Dalla disamina del primo romanzo autotradotto *Amer Eldorado/Take It or Leave It*, emerge come la trasposizione che Federman realizza del proprio testo dal francese all'inglese avvenga principalmente secondo tre modalità, in cui il grado di trasformazione e stravolgimento del testo originale si articola e si definisce. Tali modalità – di volta in volta modulate diversamente secondo l'arbitrio dell'autore – non aderiscono esattamente alle tipologie classiche di traduzione in uso nella linguistica e per comodità di analisi potremmo descriverle come segue:

1. *Translation*: caratterizzata dall'assenza di scarti o differenze rilevanti tra le due versioni del testo, corrispondente alla traduzione «naturalizzante» (cfr. Berman, 1995; Oustinoff, 2001).
2. *Transaction*: caratterizzata dalla presenza massiccia di modifiche, aggiunte e omissioni, corrispondente alla traduzione «decentrata» (*ibid.*).
3. *Digression*: caratterizzata dall'aggiunta di parti nuove (come ad esempio il *pretext* di *Take It or Leave It*, del tutto assente in *Amer Eldorado*), in genere digressioni di tipo metaromanzesco: impensabile come via di traduzione ortodossa, se non in quanto connessa all'esperienza stessa di riscrittura da parte dell'autore.

Le successive esperienze di autotraduzione di Federman non si inscrivono sempre e necessariamente nella medesima fenomenologia, tuttavia essa può rappresentare uno strumento utile e funzionale all'analisi del suo *corpus* autotradotto. Caratteristica comune a tutti i testi che cadono sotto l'egida del passaggio da una lingua all'altra è invece la

presenza di scarti del testo più ad un livello macroscopico che non microscopico: a livello cioè più della struttura generale del testo che non all'interno della singola frase, la cui forma venga assunta come unità da trasportare, salvaguardare o modificare nel passaggio da una lingua all'altra.

La singola frase, qualora rientri nella più tradizionale delle tre modalità sopra descritte, e possa cioè essere ascritta alla categoria della latina *traslatio*, viene comunque sistematicamente stravolta: possiamo dunque parlare di traduzione «naturalizzante» solo in termini molto relativi, e sempre e solo in relazione alle altre modalità utilizzate da Federman, ancor meno rispettose dell'unità originaria del testo da tradurre.

Esito estremo e maturo di un lungo percorso di autotraduzione e frutto di una consapevolezza ludica e autoriflessiva tipicamente postmoderna è l'opera doppia, pubblicata prima in francese nel 2004 con il titolo *Mon corps en neuf parties*, e poi edita nella versione americana (rivista e ampliata) *My Body in Nine Parts* del 2005. Si tratta di un romanzo *sui generis*, di un viaggio nel corpo dell'autore attraverso alcune parti del suo corpo: ad ogni parte chiamata in causa è dedicato un capitolo, accompagnato dalla relativa fotografia in bianco e nero. Presi a pretesto per raccontare di sé, e introdotti da un eloquente distico del *Cimetière marin* di Paul Valéry («Quel corps me traîne à sa fin paresseuse, / quel front l'attire à cete terre osseuse?»), capelli, naso, dita dei piedi, voce, organo sessuale, molare rotto, orecchie, occhi, mano e cicatrici, più una «lista di quella che faccio al mio corpo ogni giorno»: nove elementi fisici che fanno da viatico in questo singolare, ironico e malinconico viaggio con quello che è l'irrinunciabile e inseparabile compagno di ogni vita umana. Sorta di danza macabra ilare e postmoderna, di baudelaïriana «sublime pantomima sull'orlo dell'abisso», l'opera ripercorre una vita ricca di aneddoti, talvolta divergenti dalla versione francese alla versione inglese del testo, aprendo un ventaglio di digressioni potenzialmente infinite.

Dall'infanzia povera ed ebraica vissuta a Montrouge prima della deportazione della famiglia (padre, madre e due sorelle), passando per il maggio francese, lo strutturalismo, le partite di tennis in doppio con sua moglie, senza trascurare una *tirade* sul suo ingombrante naso giudeo degna del Cyrano di Rostand: *Il mio corpo in nove parti* è un romanzo che ricorda gli *Esercizi di stile* di un Queneau bilingue, che come Céline ha attraversato l'oceano e vissuto di mille espedienti, che scrive in una lingua che è insieme colta, altamente consapevole e al tempo stesso parlata, argotica nella versione francese, quasi cruda nella nudità della versione inglese, invasa e pervasa da un incessante ritmo di jazz.

Seguendo una procedura analitica che ricorderà forse quella della lettrice postmoderna del romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, – ancora un romanzo molto “oulipiano” nella tecnica di composizione, costituito da una serie di *incipit* di romanzo – ho isolato nell'opera bilingue autotradotta i più rilevanti scarti testuali, considerati alla stregua di varianti adiafore del testo (ovvero tutte ugualmente valide, perché varianti d'autore, dovute a mutamenti della volontà dell'autore giunti alla pubblicazione non postumi). Un sintetico catalogo di tali “varianti” o “scarti testuali”, – dunque non corrispondenti alla categoria della *traslatio*, ma alle categorie nuove della *transaction* e della *digression* caratteristiche della traduzione d'autore o autotraduzione – rileva che la maggior parte degli scarti individuati rientrano nella categoria della *digression* (capelli, supplemento capelli, naso, dita dei piedi, supplemento orecchie, cicatrici). I mutamenti più sottili invece, ascrivibili alla categoria della *transaction* e che non danno luogo a parti nuove, ma a casi di

spostamento – lessicale, grammaticale o strutturale, che investono dunque scelte dell'autore sia sull'asse del paradigma sia su quello del sintagma –, hanno nel testo un'incidenza ridotta (capelli, naso, voce, occhi, lista di quello «che faccio al mio corpo» ogni giorno).

Questa scomposizione del proprio corpo, questa asettica ricognizione delle sue parti, infarcita di aneddoti relativi ad un'esistenza che non nega di affacciarsi sul tramonto, avviene – sia in francese che in inglese – in uno stile asciutto, sincopato, parattico (forse più in inglese che in francese), che affida molta parte della propria efficacia comunicativa all'ironia e al ritmo, con un linguaggio che ne garantisca un livello massimo di traducibilità (quasi un “grado zero”, che ricorda molto da vicino lo stile raggiunto dal linguaggio di Italo Calvino, lo scrittore italiano del XX secolo la cui opera è forse la più tradotta nel mondo): una lingua insomma che sembra ambire ad una qualità il più possibile “neutra”, che faccia una resistenza minima al passaggio tra lingua di partenza e lingua d'arrivo.

*«Ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti,
ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura
del racconto e al linguaggio»*

Così parlava Calvino (1993, p. 8), o immaginava di parlare, mentre progettava la prima delle conferenze che avrebbe poi costituito il *corpus* delle sue celebri *Lezioni americane*. Il romanzo bilingue e a dir poco *sui generis* che Raymond Federman dedica al proprio corpo – composto in occasione di una conferenza di semiotica davanti a un pubblico di attempati semiologi tedeschi che si erano rivolti all'autore, attempato professore ebreo franco-americano di letteratura e noto *performer* della postmodernità statunitense, per un intervento sul corpo – ha tutta l'apparenza di un'opera leggera, di piacevole lettura, che affronta in modo scanzonato e divertito, se non superficiale, il tema della propria decadente fisicità, documentata parte per parte da un corredo di dieci fotografie in bianco e nero, scattate all'autore dal fotografo Steve Murez.

Il già citato distico di Paul Valéry posto in esergo all'opera, seguito da due motti dell'autore (nelle vesti del più comune dei suoi *alter ego*, ovvero Moinous) costituisce un evidente e tragico *memento mori*, che stride con i toni ludici, talvolta esasperatamente ludici, di questo racconto di una vita attraverso il corpo, comprese le cicatrici e la storia dei suoi tagli di capelli. Il distico di Valéry recita:

Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,
Quel front l'attire à cete terre osseuse?

Con tutta evidenza è presente, in questi due versi, l'interrogarsi sul proprio corpo che fa di esso un corpo estraneo e passibile di fredda osservazione: qualcosa che muta, declina, attirato dall'irresistibile magnetismo che lo condurrà, un giorno, sotto terra. La fronte, che è teschio e dunque osso, trascina verso la terra ossosa, presumibilmente perché abitata già dalle ossa che ci precedono. Su un argomento sommamente macabro qual è questa variazione sul tema *et in pulverem reverteris*, un Federman/Osiride (Osiride già ucciso e fatto in pezzi dal fratello Seth, secondo il mito egizio, poi ricomposto e fatto resuscitare dalle arti magiche della sorella/amata Iside) istituisce un proprio *carnem vale* (l'“addio alla carne”, il carnevale che precede appunto il giorno delle Ceneri), la propria carnevalesca, grottesca e tragica, danza macabra, sull'orlo dell'abisso che tutti ci atten-

de, «le gouffre d'en haut» di cui parlava Baudelaire, che è anche il precipizio spesso presente, insieme ad altre catastrofi, come *topos* nell'opera di Federman. La dinamica della dilatazione del testo che passa dal francese all'inglese è probabilmente legata anche al contesto esperienziale reale che il testo riporta o rievoca sulla pagina, sempre di natura artificialmente autofittiva, di Federman. Il francese può permettersi di essere più ironico perché in esso manca la dimensione dialogica, la dimensione relazionale che invece il narratore ricostruisce nel contesto americano e anglofono, così come il sopravvissuto alla guerra e all'Olocausto ricostruisce in esso la propria vita e la propria identità, simboleggiata dall'immagine dei capelli-piume (evidente riferimento al nome Federman, o uomo-piuma, o uomo-penna):

Mais un jour, quand je faisais encore la déprime, et je parlais même de suicide, elle me dit, Tu sais c'est pas ton bouquin des nouilles qui te rend comme ça, c'est tes cheveux, oui tes tifs qui foutent le camp. Tu te déplumes, et veux pas l'admettre (Federman, 2004a, p. 10).

But one day, when I was really deep into the depression, and I was even talking suicide, she said, *You know it's not your noodle novel that puts you in this mood, it's your hair. Yes, your crop of hair is thinning. You're losing your feathers Federman, and you won't admit it. I know how much your hair means to you. Now it's taking its revenge for having been neglected when you were a boy.*

She was right.

If only I had known. I am sure all men lament the loss of their hair by the fact they neglected it when they were young (Federman, 2005c, p. 16).

Sebbene nel testo in inglese il discorso sul processo di scrittura, – qui pretestuosamente messo in relazione con il problema, un po' umiliante e ridicolizzante, del taglio dei capelli – sia posto con maggiore evidenza, dato il carattere sempre autoriflessivo che le versioni americane dei testi di Federman hanno rispetto alle versioni francesi, in entrambe la rivoluzione del taglio in avanti sembra riprodurre il rapporto con la scrittura che si vuole proiettata in avanti e non attaccata al passato. Nel saggio teorico *Surfiction* c'è un passaggio assai eloquente in merito alla necessaria autorreferenzialità (anche involontaria e inconscia) della scrittura e alla poetica dell'autore che nega fortemente la pre-esistenza di un senso rispetto al processo in divenire della produzione (e non ri-produzione) del senso nell'atto dello scrivere:

Pendant des siècles, l'écriture a été considérée comme la simple transmission d'un message qui précédait le discours. Celui qui écrivait ne faisait qu'interpréter, transcrire, traduire pour le lecteur une signification qui était censée exister, comme un objet invisible, quelque part dans l'univers. Donc, grâce au discours, grâce à l'écriture, le lecteur entrait en contact avec ce sens caché, vrai, absolu et universel. On parlait du principe qu'il y avait quelque chose qui *pré-existait* à l'acte d'écrire, un *signifié*, pour reprendre la terminologie du linguiste français Ferdinand de Saussure, et que l'écriture était là pour révéler ce *signifié* et en faire un signifiant. [...] Mais il arriva quelque chose à ce petit système bien réglé et l'on se rendit compte que l'écriture fonctionnait comme signifié tandis que la lecture était le signifiant [...]. Cela revient à dire qu'écrire, c'est *produire* du sens, et pas seulement *reproduire* un sens pré-existant (Federman, 2006c, pp. 86-7).

Se nella raccolta di saggi pubblicata sotto il titolo *Surfiction*, come ovunque nella sua opera, – dal primo testo critico del 1965 sui primi romanzi di Samuel Beckett fino alla

propria auto-fiction – Federman non si stanca di sostenere che in ultima analisi la scrittura, il linguaggio, ma soprattutto il linguaggio letterario nella sua gratuità e autoreferenzialità, non ha in realtà altro oggetto che se stesso, allora va da sé che il corpo fatto a pezzi che Federman ci espone, con leggerezza e ilarità, quasi con una superficialità che produce un inspiegabile fastidio, non è solo quel corpo. Esso è anche, come insegnavano gli *archineaniskòï* nei misteri antichi di iniziazione alla gnosi, «il corpo vanificato, fatto a pezzi, di Osiris-logos» (Bologna, 1984, p. 19):

Malinconico è quel processo di “ricomposizione dell’infranto”. Malinconico e perciò gioioso, come sapevano i cabalisti hasidici che trasmisero a Kafka [...] la loro “profonda, complicata ilarità”: ovvero la sapiente capacità di trasformare, nella scrittura, l’angoscia in ilarità, il terrore scomposto in danza agile e leggera. Cosicché, durante una lettura ad alta voce dell’inizio del *Processo*, “gli astanti risero fino alle lacrime, particolarmente dove è questione della Grazia; e l’autore stesso rise fino alle lacrime” (ivi, p. 20).

Anche il “lamento sul dio morto” di Federman, sui suoi capelli cadenti e sulla sua nuova «coupe de cheveux impériale à la César» (Federman, 2004a, p. 11), si conclude tutto sommato con una scoperta di gioia, di salvezza dagli affanni, o quanto meno con la scoperta della propria via per la *Laughtérature*. Ed è solo in inglese che tale metodo può essere descritto in tutta la sua reale ampiezza e portata liberatoria nonché ludica e irriverente, prendendo il suo necessario spazio sulla pagina, proprio come l’uomo-errante Federman aveva conquistato lottando contro l’angelo della dannazione-benedizione il proprio spazio per la vita, l’opposto in positivo di quel *Lebensraum* in nome del quale un intero popolo aveva dovuto subire l’orrore dello sterminio:

C’est aussi à partir de ce jour que j’ai compris comment il fallait écrire le roman de nouilles. En avant en fou rire, en me projetant dans l’histoire sans me soucier de ce qui pourrait arriver (*ibid.*).

It’s also that memorable day that I understood how I had to write the noodle novel. Straight forward in mad laughter, without worrying about what was left behind, simply projecting myself into the story without worrying about what would happen, or would not happen. That day I invented the leap-frog technique. Better known as *Laughtérature* (Federman, 2005c, p. 18).

La rievocazione di questa “rivoluzione” nel proprio processo di scrittura si trova non a caso in un testo come questo, che giunge ultimo tra i testi completamente autotradotti da Federman ed esito estremo del proprio percorso di scrittore postmoderno. Se l’autotraduzione assume tecnicamente lo *status* di riscrittura essa è dunque anche ri-produzione e rinascita del testo: il testo autotradotto, – pur ponendo se stesso nel solco della tradizione postmoderna e implicitamente nichilista che assume la morte dell’arte, la morte dell’autore, la morte del personaggio, infine la morte della storia e del senso come dati di partenza – attua in realtà un’abile strategia di fuga dalla propria gabbia, dalla propria prigione retorica. Calvino ricorda che la fuga perpetua attuata dalle digressioni del *Tristram Shandy* di Sterne è stata definita da Carlo Levi una «fuga perpetua dalla morte». Se per Stephen Dedalus nell’*Ulisse* di Joyce «la storia è un incubo dal quale cerco di liberarmi», se per il pensiero novecentesco l’universo non è dominato da una volontà intelligente ma dal caos, il testo bilingue reagisce ponendo se stesso

come *alfa* e *omega*, come estremo tentativo, potenzialmente fallimentare, di ricerca del “senso perduto” (o “esautorato” di cui già parlava John Barth):

Il y aussi une autre raison de vouloir s'auto-traduire: puisque nous savons que c'est le langage qui nous mène où nous voulons aller et en même temps nous en empêche (je paraphrase ici Samuel Beckett), en ayant recours donc à un autre langue, cette autre langue qui est en nous, il se peut que nous ayons une meilleure chance d'arriver où nous voulions aller, une meilleure chance de dire ce que nous voulions dire, ou au moins une deuxième chance de réussite. En d'autres termes, nous avons ainsi la possibilité de corriger les erreurs du texte original.

L'acte originel de création, c'est bien connu, s'accomplit toujours *dans le noir, dans l'ignorance, dans l'erreur*. Bien que l'acte de traduction (et en particulier de l'auto-traduction) soit aussi un acte créateur, il s'effectue *toujours dans la lumière* du texte original, *en pleine connaissance* du texte qui existe déjà, et donc il s'effectue sans erreur, au moins au départ (Federman, 2006c, pp. 113-4).

«*Assez de baratin. Revenez à l'histoire!*»

Confrontiamo l'*incipit* di *Jacques le fataliste* di Diderot – «l'*incipit* dell'indeterminatezza assoluta» (Calvino, 1993, p. 140) e capostipite francese dell'antiromanzo – e l'*incipit* dell'opera che probabilmente fonda la letteratura postmoderna, ovvero *L'Innommable* di Samuel Beckett, che come è noto annulla e risolve la narrazione in narrazione della scrittura su stessa:

Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut (Diderot, 2005, p. 25).

Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. [...] Ces quelques généralisations pour commencer. Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder? Par pure aporie ou bien par affirmation et négations infirmés au fur et à mesure, où tôt ou tard (Beckett, 1953, p. 7).

L'analogia dei due celebri *incipit* è assai evidente (se si esclude la scelta beckettiana di eliminare le dialettiche “risposte” di Diderot, come pure la scelta di eliminare dalla narrazione l'altro, l'interlocutore, sia esso il padrone o il servo, per non lasciare che le inquietanti domande di una voce monologante) e in entrambi la scrittura si riconosce sorta dal caso e diretta verso l'ignoto. Ma presto entrambi i testi rivelano scopertamente il proprio artificio retorico, che il monito diderotiano *assez de baratin!* sembrerebbe denunciare. «C'est de la réthorique» ammette Beckett, e il servo Jacques non aveva forse già detto che «chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet», quasi a suggerire di non credere allo scrittore, neppure quando afferma di mentire, di non sapere dove va e perché?

Il mio corpo in nove parti non è il corpo di un uomo, dell'autore di autofiction Raymond Federman. Lo è, ovviamente. Ma non è di questo che si sta parlando. Della «profondeur des couches de ma chair» aveva appunto già parlato il Monsieur Teste dell'antiromanzesco Valéry. La scrittura, secondo Federman già sin dal suo

primo testo teorico del 1965 su Samuel Beckett, non ha in realtà altro oggetto che se stessa. Si serve dei materiali più disparati: luoghi, date, personaggi, linguaggi, stili, forme, per nient'altro che per parlare di sé. Un po' come accade alla psiche nel sogno: è noto che il sogno è una rielaborazione dei materiali della psiche che prende ad oggetto il materiale della vita del soggetto sognante. Un teatro mentale. In questo senso, anche il linguaggio, umile servo del messaggio, è un codice che ha per fine se stesso. Un servo al servizio di se stesso.

Ogni lettore del celebre antiromanzo di Diderot *Jacques le fataliste* avrà facilmente notato l'affinità tra i dialoghi del servo Jacques e del suo padrone e gli pseudo-dialoghi delle pseudo-coppie beckettiane, di Hamm e Clov in *Finale di partita*, ad esempio: nel rivolgersi alla lingua francese come lingua della creazione letteraria, Beckett sceglieva di inscrivere la propria opera nel solco della tradizione antiromanzesca, autocritica e autoriflessiva, uno dei cui ultimi rappresentanti – secondo le *Lezioni americane* di Calvino – è il Georges Perec di *La vie, mode d'emploi*, con i suoi 99 capitoli e le sue “storie d'appartamento” (che ricordano nel numero i 99 canti di cui è composta la *Commedia* dantesca).

Il romanzo a pezzi, che racconta il corpo fatto a pezzi, di Raymond Federman attua un'operazione strutturalmente analoga nel principio di scomposizione dell'oggetto: in esso il corpo in ballo, insieme al corpo fisico dell'autore, è il corpo del linguaggio (che annuncia nove parti, e offre in realtà un Cenacolo di tredici elementi, o sezioni, giacché alle nove parti annunciate nel titolo si aggiungono quattro supplementi).

Il messaggio, in questo caso, fa la spola tra due testi che costituiscono l'opera nel suo insieme, così come le due lingue costituiscono le modalità di decodificazione ed espressione del pensiero nell'individuo bilingue.

«Veux-tu être le maître ou l'esclave, et l'esclave le plus malmené? Choisis» ci si chiede nel testo di Diderot.

Servo e padrone coincidono e si invertono, carnevalescamente, per dirla in termini bachtiniani. O meglio il messaggio qui è l'Arlecchino servo di due padroni, libero in realtà di servirsi di entrambi e vero padrone dell'azione. In questo testo composto come si è detto in occasione di un convegno di semiotica sul corpo, il vero messaggio è allora la funzione comunicativa, il contenitore, la creta da plasmare: il corpo neutro del linguaggio. Il clown malinconico con il suo corpo mezzo a chiazze, mezzo abbozzato e lasciato incompiuto, privo di colore e determinazioni, seduto e ritratto in una posa di pensosa dignità, come il celebre *Arlecchino* di Picasso, il cui corpo (tranne la testa e una spalla) emerge dall'indistinto colore sullo sfondo, tratteggiato e abbozzato e volutamente lasciato in bianco dal pittore nel 1923.

Bibliografia

- ALMEIDA ALVES DE ABREU M. M. (2006), *Écriture et mémoire: écrire après la Shoab*, (Ph. D. thesis) Universidade do Minho, Braga (Portugal).
- BAETENS J. (2001), *Raymond Federman et la visualité d'un livre parlé: Take It Or Leave It*, in “Rivista di letterature moderne comparate”, LIV (nuova serie), aprile-giugno, pp. 211-30.
- BARTHES R. (1972), *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
- ID. (1973), *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris.
- BECKETT S. (1953), *L'Innommable*, Minuit, Paris.
- BERMAN A. (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris.
- BERMAN A. et al. (1985), *Les tours de Babel*, Trans-Europe-Express, Mauvezin (France).

- BISHOP T., FEDERMAN R. (éds.) (1976), *Samuel Beckett*, l'Herne, Paris.
- BOLOGNA C. (1984), *Ritratto del critico da domatore di fantasmi*, introduzione a J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Boringhieri, Torino.
- CALVINO I. (1993), *Lezioni americane*, Mondadori, Milano.
- CLÉMENT B. (1994), *L'œuvre sans qualités*, Seuil, Paris.
- COLLINGE L. (2000), *Beckett traduit Beckett: de Malone meurt à Malone dies l'imaginaire en traduction*, Librairie Droz, Genève.
- DIDEROT D. (2005), *Jacques le fataliste et son maître*, Gallimard, Paris.
- FEDERMAN R. (1965), *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*, University of California Press, Los Angeles.
- ID. (1967), *Among the Beast/Parmi les monstres*, (edizione bilingue) Milas-Martin Edition, Paris.
- ID. (1971), *Double or Nothing*, Swallow Press, Chicago.
- ID. (1974), *Amer Eldorado*, Stock, Paris.
- ID. (1975a), *Me Too*, Westcoast Poetry Press, Reno (NV).
- ID. (1975b), *Surfiction: Fiction Now & Tomorrow*, Swallow Press, Chicago (nuova ed. Ohio University Press, Athens 1981).
- ID. (1976), *Take It or Leave It*, Fiction Collective, New York.
- ID. (1979), *The Voice in the Closet/La Voix dans le cabinet de débarras*, (edizione bilingue) Coda Press, Madison (Wisconsin).
- ID. (1982a), *The Twofold Vibration*, Indiana University Press & Harvester Press Ltd., London.
- ID. (1982b), *The Rigmarole of Contrariety*, The Bolt Court Press, Buffalo.
- ID. (1985), *Smiles on Washington Square*, Thunder's Mouth Press, New York.
- ID. (1989), *Playtexts/Spieltexte*, (edizione bilingue) LCB/DAAD, Berlin.
- ID. (1990), *To Whom It May Concern*, The Fiction Collective Two, Boulder (CO).
- ID. (1991), *Duel-I*, The Stop-over Press, Berlin.
- ID. (1992), *Now Then/Nun Denn*, (edizione bilingue) Edition Isele, Freiburg.
- ID. (1993a), *Critfiction. Postmodern Essays*, State University of New York Press, Albany.
- ID. (1993b), *Eine Version meines Lebens*, Maro Verlag, Augsburg.
- ID. (1996), *The Line*, The Club of Odd Volumes, Amherst (NY).
- ID. (1997), *La Fourrure de ma tante Rachel*, Circé, Paris (nuova ed. al dante, Paris 2003).
- ID. (1999), *The Precipice and Other Catastrophes*, (edizione bilingue) Poetry, Salzburg.
- ID. (2001a), *Loose Shoes*, Weidler Verlag, Berlin.
- ID. (2001b), *Aunt Rachel's Fur*, The Fiction Collective Two, New York.
- ID. (2001c), *The Voice in the Closet/La Voix dans le cabinet de débarras*, (edizione bilingue) Impressions Nouvelles, Paris.
- ID. (2002), *Mon corps en neuf parties*, (fotografie di S. Murez) Weidler Buchverlag, Berlin.
- ID. (2003a), *Amer Eldorado 2/001*, al dante, Paris.
- ID. (2003b), *Future Concentration*, (edizione bilingue) Le Mot et le reste, Marseille.
- ID. (2003c), *Here & Elsewhere. Poetic cul-de-sac*, Six Gallery Press, Macon (GA).
- ID. (2003d), *Ici & Ailleurs*, (edizione bilingue) Le Mot et le reste, Marseille.
- ID. (2003e), *The Precipice and Other Catastrophes*, Make Now, Los Angeles.
- ID. (2004a), *Mon corps en neuf parties*, (fotografie di S. Murez) al dante, Paris.
- ID. (2004b), *Quitte ou double*, (traduzione di É. Giraud) al dante, Paris.
- ID. (2004c), *Moinous et Sucette*, (traduzione di N. Mallet) al dante, Paris.
- ID. (2005a), *Elle est là*, (illustrazioni di M. Pérez) Carte blanche, [s.l.].
- ID. (2005b), *L'Extatique de Jules et Juliette*, Le Mot et le reste, Marseille.
- ID. (2005c), *My Body in Nine Parts*, (fotografie di S. Murez) Starcherone Books, Buffalo.
- ID. (2005d), *Retour au fumier*, (traduzione di É. Giraud) al dante, Paris.
- ID. (2006a), *À qui de droit*, (traduzione di N. Mallet) al dante, Paris.
- ID. (2006b), *Le Livre de Sam*, al dante, Paris.
- ID. (2006c), *Surfiction*, (traduzione di N. Maillet) Le Mot et le reste, Marseille.
- ID. (2007), *Return to Manure*, Fiction Collective Two, New York.
- ID. (in stampa), *Chut*, Léo Scheer, Paris.

- FEDERMAN R., CHAMBERS G. (1996a), *The Twilight of the Bums* (www.ALTX.com/EBOOKS).
- IDD. (2004), *Le Crépuscule des clochards*, (traduzione di N. Mallet) Le Mot et le reste, Marseille.
- FEDERMAN R., FLETCHER J. (eds.) (1970), *Samuel Beckett: His Works & His Critics*, University of California Press, Los Angeles.
- FEDERMAN R., GRAVER L. (1979), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London.
- FEDERMAN R., HOWE B. (eds.) (1995), *Sam Changed Tense*, The Tailspin Press, Buffalo.
- FITCH B. T. (1988), *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.
- FRIEDMAN A. W. et al. (1987), *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvania State University Press, University Park-London.
- FUSINI N. (1994), *Beckett by Beckett*, appendice a S. Beckett, *Mal vu mal dit*, Einaudi, Torino.
- GENETTE G. (1982), *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- ID. (1994), *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris.
- GENTES E. (in stampa), *Toujours infidèle. Writing from the midzone. Die literarische Selbstübersetzung im 20. Jahrhundert*, (tesi) Heinrich Heine Universität, Düsseldorf.
- GERDES E. (2002), *The Laugh that Laughs at the Laugh: Writing about the Pen Man, Raymond Federman*, Journal of Experimental Fiction 23, Writers Club Press, New York.
- GIANGRANDE R. (2001), *Raymond Federman: la disgregazione del romanzo*, Milella, Lecce.
- HILL L. (1990), *Beckett's Fiction in Different Words*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.
- HOUPEMANS S. et al. (1990-2001), "Samuel Beckett Today/Aujourd'hui", voll. I-XI.
- KUTNIK J. (1986), *The Novel As Performance: The Fiction of Ronald Sukenik and Raymond Federman*, Southern Illinois University, Carbondale-Edwardville (IL).
- LOCATELLI C. (1990), *Unwording the World. Samuel Beckett's Prose Work After the Nobel Prize*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.
- MC CAFFERY L., RICE D., HARTL T. in collaboration with the author (eds.) (1998), *Federman: From A to X-X-X-X. A Recyclopedic Narrative*, San Diego State University Press, San Diego.
- OUSTINOFF M. (2001), *Bilinguisme d'écriture et autotraduction (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov)*, L'Harmattan, Paris-Montréal.
- PATTIE D. (2000), *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*, Routledge, London.
- SARDIN-DAMESTOY P. (2002), *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'empêchement*, Artois Presses Univesitaires, Arras.
- STEINER G. (1975), *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford.
- UHLMANN A. (1999), *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge University Press, Cambridge.
- WATERS A. (2001), *Self-translation. Interview with Raymond Federman*, in "Sites", 5, 2, pp. 242-8.