

FROM WATT TO WATT:
SAMUEL BECKETT AUTOTRADUTTORE
di Francesca Milaneschi

I vow I will get over J. J. ere I die. Yessir.
S. Beckett, lettera a Samuel Putnam, 28 giugno 1932

«*It is indeed becoming more and more difficult, even senseless
for me to write an official English*»: ipotesi sul bilinguismo in Beckett

HOME OLGA

J might be made sit up for a jade of hope (and exile, don't you know)
And Jesus and Jesuits juggernauted in the haemorrhoidal isle,
Modo et forma anal maiden, giggling to death in stomacho.
E for the erythrite of love and silence and the sweet noo style,
Swoops and loops of love and silence in the eye of the sun and view of the mew,
Juvante Jah and a Jain or two and the tip of a friendly yddophile.
O for an opal of faith and cunning winking adieu, adieu, adieu.
Yesterday shall be tomorrow, riddle me that my rapparee
Che sarà sarà che fu, there's more than Homer knows how to spew,
Exempli gratia: ecce himself and the pickthank agnus... e.o.o.e.
(Beckett, 1999, p. 14)

Questo acrostico in versi, pubblicato nel 1934 sulla rivista americana “Contempo”, è l’omaggio «offerto a Joyce per il “Bloomsday” del 1932» (ivi, p. XX). Il titolo *Home Olga* conosce varie interpretazioni: da quella di eufemismo per *foutons le camp d’ici* – espressione colorita con cui Tom MacGreevy e gli altri amici (fra cui naturalmente Beckett) «erano soliti esortarsi a tagliare la corda in situazioni spiacevoli» (ivi, p. 275) a quella di parola d’ordine del circolo joyciano, memore della battuta di un irlandese che così invitava la moglie a squagliarsela, quando i *parties* cominciavano a diventare noiosi. Un’ulteriore interpretazione del titolo è quella di anagramma per *homo-logos*. Quale sia, tra le tre, l’interpretazione più veridica, resta da determinare: eppure forse nessuna delle tre interpretazioni è del tutto sguarnita di senso. Quel che è certo è che nei versi di questo «canto dell’“espatriazione”» (*ibid.*) Beckett programmaticamente annuncia – rilanciando sul proclama joyciano *silence, exile and cunning*, parole-emblema ben celate all’interno del componimento, ma non abbastanza da passare inosservate – il sorgere di un proprio *sweet noo-style*, “dolce non-stile” più che “dolce stil novo”, che in queste prime, forse acerbe, ma interessantissime, prove poetiche, è stile che ancora si affida a soluzioni formali piuttosto “petro-”, per dirla con Dante.

Mancano ancora alcuni anni al passaggio al francese, che coinciderà per Beckett anche con la scoperta della propria autentica voce d'autore: critici e biografi sono in genere propensi ad affermare che la scoperta del metodo "sottrattivo", la comprensione cioè da parte di Beckett che la sua strada «consisteva nell'impoverimento, nella mancanza di conoscenza e nel togliere, nella sottrazione piuttosto che nell'addizione» (ivi, p. XXXVI) imponesse necessariamente la scelta della lingua "altra". Gabriele Frasca però aggiunge a tal proposito: «si dia anche rapidamente un'occhiata al francese di *Mercier et Camier*, per non dire della "trilogia", per comprendere quanto "sweet noo-style" si nasconda in tale presunta abolizione dello stile» (*ibid.*).

È indubbio che già in questi anni Trenta, che s'inaugurano per Beckett, dal punto di vista letterario, con la sua prima opera – il poemetto sulla vita di Descartes dal titolo *Whoroscope*, scritto in poche ore il 15 giugno 1930 a Parigi e pubblicato sempre a Parigi per la Hours Press – egli stia, niente affatto inconsapevolmente, cercando di individuare un metodo che gli permetta di affrancarsi dall'a dir poco ingombrante modello joyciano, che anzi la reazione al "padre" spirituale e letterario James Joyce costituisca un fortissimo stimolo a cercare la propria voce ricorrendo all'*extrema ratio* del bilinguismo.

Non dimenticheremo che, quei mesi del 1930 in cui Beckett nasce come scrittore, sono gli stessi in cui egli si dedica alla traduzione in francese del capitolo *Anna Livia Plurabelle* dal *Work in Progress*, lavoro poi non pubblicato, e forse parte in causa della temporanea rottura dei rapporti con Joyce:

Con il senno di poi (alla luce del senso "liberatorio" che acquisterà per Beckett la scelta della sua lingua "altra" nel dopoguerra), potrebbe apparire quanto meno singolare che Beckett cominciasse a scrivere in francese (o in un finneganese da francofono posticcio) su richiesta dello stesso Joyce, se non vi si interponesse la considerazione che è proprio dei veri maestri indicare il sentiero sul quale essere superati (ivi, p. XV).

Dal punto di vista della scelta di campo tematica, ad un livello di "struttura profonda" dell'opera, Joyce si era servito, con coerenza modernista, del mito omerico – Giorgio Melchiori parla di «sostituzione del "metodo mitico" a quello narrativo» (Melchiori, 1973, p. XIII) – per l'impresa di costruzione, o ricostruzione, del senso che l'opera andava assumendo. In essa l'elemento dialettico, già dal primo rigo che nell'*Ulisse* ci introduce a Buck Mulligan, si insinua in tutta la sua ferocia parodistica con quella sorta di "offertorio", con l'invocazione cioè alla nuova impietosa musa joyciana: «*Introibo ad altare Dei*» (ivi, p. 5).

Laddove Joyce aveva eletto "un" mito, – fondamentalmente "il" mito fondante del romanzo, del genere romanzo nella sua dimensione più archetipica – a cantiere di ricostruzione della crollata Babele del senso, primo «mattone di una nuova "fraterna" torre di Babele» (Beckett, 1999, p. XXIX) che poi si edificerà nel *Finnegans* (come si è detto, con il vastissimo materiale di risulta della "dispersione" e della "confusione"), Beckett non elegge alcun mito. Egli si trova però ad essere il prigioniero di un altro mito: il Mito dei Miti, quello del Linguaggio portatore di senso, che è inscritto *ab ovo*, dalla primissima "parola", in quella sorta di "epos del Verbo" che è il Libro dei Libri.

Se ai due poli dell'universo joyciano si collocavano mito eterno ed epica del linguaggio da un lato, e quelle che Giorgio Melchiori addita come «sovrastutture paralizzanti» dall'altro (e dunque Chiesa, religione, convenzioni sociali, il dominio straniero e il gretto e inetto nazionalismo che gli si contrappone, sempre per dirla con Giorgio Melchiori), frutto della miseria dell'umano intelletto, in Beckett è l'intero "corpo" della costruzione dell'intelletto umano che diviene, per trasposizione o tropo sineddotico, tallone: "tallone di Achille/Logos", tallone che dallo Stige dell'esercizio dialettico, dall'immersione nelle acque, salvifiche perché portatrici di senso, del Linguaggio/Verbo non esce salvo.

Risulta già piuttosto evidente, da tali premesse, come il bilinguismo si configuri in Beckett non quale epifenomeno della scrittura, ma quale elemento essenziale alla sua genesi, anche in conseguenza dell'approccio ironico con la scrittura stessa. In conseguenza cioè della distanza ironica che Beckett prende rispetto al linguaggio, che è anche la distanza che separa una lingua dall'altra:

La liberté qu'il reprend dès lors face au langage est celle de varier la distance d'ironie: on voit l'avantage que lui donnait le français qu'on ne lui avait pas fait avaler avec le lait maternel quand il ne pouvait pas s'en défendre, mais qu'au contraire il avait accepté pièce à pièce au stade de la conscience critique (Mayoux, 1974, p. 135).

Se l'esperienza del bilinguismo non è puro esercizio di virtuosismo (benché esercizio indiscutibilmente virtuoso), se ad esso si affianca la necessità, per nulla scontata, di accompagnare ad ogni testo la propria versione autografa nell'altra lingua, sarà allora opportuno definire uno "status" da attribuire a tali "versioni d'autore", che, più che come traduzioni o versioni "originarie" e "secondo", possono ambire a figurare – in una prospettiva filologica – come "varianti adiafore" (dunque indifferentemente valide) di un medesimo testo che procede per tentativi verso la propria espressione in scrittura.

Ciò che infatti è inevitabile osservare di fronte all'opera beckettiana, ove al sovrapporsi delle lingue si aggiunge il sovrapporsi di un testo, di una versione all'altra, è proprio il fatto che nel caso di Beckett le due versioni si chiariscono, si spiegano reciprocamente l'una con l'altra (Oustinoff, 2001, p. 11).

Come ha ben mostrato Michaël Oustinoff, nel suo studio su tre diverse esperienze di autotraduzione, analizzando i testi autotradotti di tre diversi scrittori bilingui, Julien Green, Vladimir Nabokov e Samuel Beckett, la prassi dell'autotraduzione può generare esiti molto diversi, spesso corrispondenti alle modalità di traduzione, già catalogate in ambito linguistico e traduttologico.

Come è noto (Fletcher, 1970), Samuel Beckett non ha mai addotto motivazioni esaurienti per giustificare il proprio passaggio al francese come lingua della creazione letteraria, dopo una prima "normale" e regolare fase, caratterizzata dall'uso dell'inglese nelle opere d'esordio: ha invece sempre più o meno eluso ogni approccio teorico "serio" alla questione, a volte sostenendo di aver fatto ricorso al francese perché così gli andava, altre ironizzando *pour faire remarquer moi*, altre ancora introducendo una motivazione tecnica. Il francese sarebbe, infatti, semplicemente funzionale ad un certo "indebolimento" rispetto alla propria predisposizione per il "virtuosismo" linguistico, lo agevolerebbe quindi nel compito di "spogliare" la lingua, scrivere "senza stile".

Sempre secondo John Fletcher (Bishop, Federman, 1976, pp. 212-8), Beckett doveva probabilmente sentirsi attratto dalla lingua francese come mezzo di espressione letteraria, più diretto e più sobrio, più adatto insomma ai soggetti che lo interessano, specialmente dopo “l’illuminazione di Foxrock” del 1945, avvenuta nella casa materna, e riportata in un noto passo di *Krapp’s Last Tape*:

Spiritually a year of profound gloom and indigence until that memorable night in March, at the end of the jetty, in the howling wind, never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing. The vision at last. This I fancy is what I have chiefly to record this evening, against the day when my work will be done and perhaps no place left in my memory, warm or cold, for the miracle that... (*besitates*)... for the fire that set it alight (Beckett, 1986, p. 220).

Il passaggio al francese potrebbe dunque essere interpretato come funzionale ad una fuga dalla lingua “materna” e, in un certo senso, anche dalla propria madre amata e odiata, con la quale Beckett intrattiene un rapporto mai pacificato. Un tema, questo del rapporto con la madre, che trova più di un riscontro nell’opera teatrale e narrativa dell’autore irlandese, già a partire dal primo dei romanzi della Trilogia, *Molloy*, primo testo in francese pubblicato da Beckett nel 1951, che si apre proprio con le parole: «Je suis dans la chambre de ma mère».

Dopo aver cominciato a scrivere in francese in seguito alla definitiva fuga dall’Irlanda e dalla madre nel 1945, è soltanto dopo la morte di questa, avvenuta nel 1950 – data in cui viene portato a termine anche l’ultimo volume della sua Trilogia, *L’Innommable* – che Beckett “torna” all’inglese, intraprendendo quell’opera di “autotraduzione” che proseguirà per tutto il corso della propria esistenza.

Il ritorno alla lingua d’origine conosce invero motivazioni assai pratiche e concrete, come ricorda Alfred Simon: «A l’exception de *Cascando*, tous les textes de théâtre depuis 1956 ont été écrit en anglais, pour une raison toute simple: il s’agit d’œuvres brèves donnés pour la scène, la radio, la télévision et le cinéma à la demande d’amis comédiens, réalisateurs, producteurs, tous anglo-saxons» (Simon, 1983, p. 21). Ciò non toglie che poi Beckett abbia avvertito l’esigenza di tradurre autonomamente in francese quei testi inglesi, che avrebbero potuto essere semplicemente affidati alle cure di un traduttore professionista.

«Il me semblait que tout langage est un écart de langage».

Beckett autotraduttore: un excursus nella critica beckettiana

Le traduzioni beckettiane non sono, come è noto, da ascrivere tra le più ortodosse in senso filologico, e in barba a teorie traduttologiche (Steiner, 1978; Genette 1982, 1994; Berman, 1985; Eco 2003) che propugnano l’assoluta fedeltà del traduttore al “significante” originale da un lato, o la libertà di reinterpretazione e dunque riscrittura del presunto “significato” dall’altro: per la gioia di critici e linguisti, Beckett dissemina la sua opera “gemella” di scarti e discrepanze, rivendicando implicitamente una libertà che un normale traduttore non oserebbe mai prendersi.

Il particolare *status* di cui godono le autotraduzioni di Beckett non ha impedito che si verificassero approcci critici, incentrati su un'analisi posta soprattutto sul piano linguistico-grammaticale, che negano alle autotraduzioni beckettiane ogni particolarità legata al fatto di essere "traduzioni d'autore". In tali approcci si esprime il rifiuto rispetto alle posizioni di chi faceva discendere a mutamenti sostanziali di prospettiva (Fitch, 1988), di "significato", ogni differenza nella superficie linguistica, o nel cosiddetto "significante": quel «rassurant "emballage" verbal» (Bernal in Bishop, Federman, eds., 1976) di cui il protagonista eponimo del romanzo *Watt*, ultima opera in inglese di un Beckett ancora autore "monolingue", provava tanta nostalgia.

Si tratta dunque di letture in cui si attribuisce l'incommensurabilità di due diverse versioni di uno stesso testo all'intrinseca condizione di intraducibilità di ogni linguaggio (Butler in Houppermans, 1994, pp. 115-35):

The impasse is precisely that [...] faith on the existence of a neutral signified [...]; but the existence of this Kantian object is surely now in serious doubt and, without it, translation becomes as uncertain a business as writing itself. [...] Only the arrival of the Transcendental Signified would alter this situation and, as Beckett knew, that is an unlikely event (ivi, pp. 132-3).

Nonostante tali sporadici tentativi di sdrammatizzare la portata del fenomeno, paragonando le autotraduzioni di Beckett a qualsivoglia altro esempio di traduzione – con tutti i problemi d'irriducibilità di un sistema linguistico all'altro che un traduttore necessariamente incontra – è opinione più accreditata, nell'ambito della critica beckettiana, che attraverso la traduzione dell'autore sia invece un nuovo testo a vedere la luce.

Come sottolinea Nadia Fusini nella sua postfazione all'edizione italiana "trilingue" di *Mal vu mal dit/ Ill Seen Ill Said* (Fusini, 1994) l'autore che si fa traduttore di sé non è servo, ma padrone del testo, dando luogo dunque ad una nuova creazione, ad una seconda incarnazione. La gran parte delle traduzioni beckettiane è dal francese all'inglese, e secondo la Fusini è probabilmente nell'idioma d'origine che la lingua di Beckett è più viscerale e più lontana da quella teoria dell'impersonalità dell'arte in nome della quale il francese era assunto a lingua d'elezione.

Lo studio del fenomeno del bilinguismo, come settore specifico della vastissima critica beckettiana, viene inaugurato da alcuni importanti interventi critici, in particolare quelli di Erika Ostrovsky e John Fletcher, apparsi nel 1976, in occasione dell'uscita di un "Cahier de l'Herne" interamente dedicato a Samuel Beckett, allora settantenne.

Prima di allora, gli studiosi avevano riservato all'argomento solo qualche attenzione, nell'ambito di monografie o studi di carattere generale sull'opera di Beckett (Bishop, Federman, eds., 1976, pp. 206-11; Fitch, 1988, p. 15). Sono questi del resto anche gli anni in cui Beckett intraprende in maniera sistematica e costante quell'opera di autotraduzione della stragrande maggioranza dei suoi testi – ove non proceda direttamente, per alcuni dei testi brevi degli ultimi anni, ad una sorta di "stesura parallela" – che fa di lui il più rilevante caso letterario di scrittura bilingue.

Bilingue, in realtà, Beckett comincia ad esserlo assai presto, dopo i primi tentativi letterari in lingua inglese. Nella sua condizione di scrittore “in esilio”, egli riesce a trasformare questa dimensione straniata in un elemento di forza, di robusta connotazione stilistica, come evidenziano le prime critiche di Georges Bataille (1951), Maurice Nadeau (1953) e Maurice Blanchot (1959) salutando la sua trilogia scritta in francese. Ciononostante, o meglio, *rebus sic stantibus*, ancora più emblematico e significativo appare il fatto che il primo romanzo di tale “trilogia” – che si chiude sulla dichiarazione didascalicamente esibita di una condizione di “innominabilità” – si fregi di un nome indiscutibilmente irlandese, *Molloy*, dove «l'Irlande est tout autour, avec ses collines et ses plaines» (Mayoux, 1982, p. 247).

Il succitato intervento critico della Ostrovsky, entrando nel merito della questione del bilinguismo già con un titolo, *Le Silence de Babel*, che immediatamente tocca il nervo più scoperto del problema, giunge inoltre ad individuare una radice profonda, inerente alla poetica più autentica dell'opera beckettiana, che trova nella duplice espressione e appartenenza linguistica la sua manifestazione più evidente:

le phénomène de Beckett créateur multiple se révèle plutôt comme celui de Beckett réducteur, négateur, désintégréteur, Beckett silencieux ou quêteur du silence au lieu de polyglotte, acrobate linguistique, bâtisseur d'empires verbaux. Car la langue – ou les langues de Beckett convoitent les profondeurs: les limbes, l'ombre, le silence, le vide – tout en hésitant devant cet élan mortel (in Bishop, Federman, éd., 1976, p. 207).

Secondo la Ostrovsky, già nel movimento e nell'immobilità delle due lingue è contenuto tutto il microcosmo della poetica dell'autore. Un esempio calzante di tale intuizione interpretativa si attua nell'analisi della frequenza dei verbi che indicano “perdita” nel primissimo testo francese, *Mercier et Camier*, ove è inoltre riscontrabile anche l'archetipo – sempre nel segno della duplicità – di tutte le coppie e pseudo-coppie di personaggi che abitano i testi teatrali o narrativi di Beckett:

Pour parler de ce sous-sol sombre et profond, il faut être prêt à «jeter», «perdre», «abandonner» – verbes qui paraissent avec une fréquence frappante dans cet œuvre qui marque la transition de l'anglais au français [...]. Cette perte, cet abandon marquent chez Beckett le début d'une vocation littéraire remarquable dans sa pureté et son intransigeance (*ibid.*).

L'articolo di John Fletcher (*ibid.*) di approccio ancor più filologico, prende invece le mosse dalla disamina della traduzione francese di *Murphy* (1947), primo compiuto romanzo in inglese, pubblicato da Beckett con scarso successo editoriale; in questa sorta di banco di prova del bilinguismo beckettiano, Fletcher sottolinea il frequente ricorrere a termini volgari e in argot, osservando come poi, nelle opere successive in francese, le oscenità diventino sempre più rare, acquistando maggiore intensità, soprattutto in passaggi che evidenziano una sorta di pudore dello scrittore di fronte alle emozioni:

A mesure qu'il avance dans la maîtrise de la langue d'ailleurs, il refrène son penchant, d'abord exagéré, pour l'argot et les tournures populaires. [...] dans l'essai intitulé *Le Monde et le Pantalon* (1945), on remarque des grossièretés qu'un Français ne serait pas tenté employer dans un texte de cette nature; des mots comme "emmerder", "déconner" et "foutre la paix" jalonnent cette étude critique. [...] Cette période de transition ne dura pas longtemps. Beckett apprit vite à apprivoiser une tendance fâcheuse, si bien que les obscénités, pour être moins fréquentes, ont davantage de force (ivi, p. 215).

Nell'analisi di Fletcher, l'esperienza di Beckett traduttore, fin dagli esordi più accademici, assume un ruolo centrale nel caratterizzarne stilisticamente la futura produzione letteraria.

Il percorso di Beckett come traduttore inizia in realtà assai presto, con alcune traduzioni prima dall'italiano, poi dal francese in inglese (alcune poesie di André Breton, René Crevel, Paul Eluard), quindi dall'inglese in francese, per invito dello stesso Joyce, con la traduzione del capitolo *Annalivia Plurabelle* del *Finnegans Wake*, pubblicata nel 1931 sul n. 212 della "Nouvelle Revue Française" e realizzata da Beckett insieme ad Alfred Péron, Ivan Goll, Eugène Jolas, Philippe Soupault e ovviamente James Joyce.

Fletcher si sofferma in particolare sulla presenza di gallicismi nel secondo romanzo inglese, *Watt*, e poi sugli anglicismi riscontrabili nella traduzione francese di *Murphy*. Gallicismi, anglicismi ed espressioni oscene del linguaggio, e tutto ciò che Fletcher definisce «la langue populaire», furono per Beckett «une révélation» al suo arrivo in Francia nel 1928, dopo anni di «études approfondies sur la langue littéraire» (*ibid.*): tutti "sintomi" di un approccio da traduttore che scompaiono progressivamente man mano che Beckett acquista maggiore sicurezza e padronanza del proprio francese.

Circa undici anni più tardi, nel 1987, Beckett è ancora in vita e la stragrande maggioranza della sua opera bilingue esiste già, quando compare una pubblicazione interamente dedicata al tema di una letteratura che si autotraduce: in *Beckett Translating, Translating Beckett* (Friedman, Rossman, Sherzer, eds., 1987), è proprio l'intervento di Raymond Federman (ivi, pp. 8-16) a richiamare l'attenzione sulla centralità del bilinguismo e dell'autotraduzione, con la proposta di affrontare questi temi in maniera organica: non più, o non soltanto, dunque, per analizzare mutamenti di significato da un testo all'altro, o per metterne in evidenza perdite, aggiunte o omissioni.

Federman denuncia la necessità di uno studio che si ponga come fine l'elaborazione di una vera "estetica" del bilinguismo e dell'autotraduzione in Samuel Beckett, per trarne una definitiva "poetica", suggerendo persino le fondamentali linee d'indagine cui un tale studio dovrebbe attenersi, ovvero:

- le trasformazioni del significato nel passaggio da una lingua all'altra;
- le modalità di traduzione dei titoli;
- le perdite (e le acquisizioni) subite dal testo nel passaggio da una lingua all'altra;
- la necessaria complementarità dei testi gemelli di Beckett, non separabili l'uno dall'altro;
- la pratica ludica dell'autotraduzione, come gioco e scherzo;
- il ritmo della frase nelle due diverse lingue.

Ultimo campo di indagine suggerito è poi la differenza tra le prime e le ultime autotraduzioni: importante a tal fine è l'esempio del romanzo *Watt*, tradotto molto tardi in francese. Federman addirittura suggerisce di aprire l'ipotetico studio con la frase conclusiva di *Watt* nelle due lingue: «No symbols where none intended» in inglese, che diventa in francese «Honni soit qui symboles y voit».

Già critico nei confronti dell'importanza assunta, nell'ambito della critica beckettiana, dalla ricerca sul bilinguismo, Lance St. John Butler (1984) contesta l'opportunità di uno studio organico sul bilinguismo di Beckett così come lo suggerisce Federman, anche per la natura contraddittoria del rapporto tra un simile lavoro e la temperie postmoderna – al costituirsi della quale è fuor di dubbio che l'opera di Beckett contribuisca, direttamente o indirettamente, in modo determinante.

Uno studio come quello prefigurato da Federman è secondo Butler impossibile, perché il concetto stesso di uno studio “definitivo” su un qualunque testo non può che rivelarsi una chimera. Non sono comunque i testi gemelli di Beckett ad essere incommensurabili tra loro, insiste Butler – che in tal modo nega, o forse ignora, che l'autore irlandese abbia potuto tentare di dare forma all'incommensurabile, o per dirla con parole di Beckett, «to find a form that accommodates the mess» (Driver, 1961, p. 21) – ma i due linguaggi stessi sono incommensurabili, hanno cioè diversi *Génies*.

Se, nell'opera critica collettiva del 1987, Federman si spinge fino ad auspicare uno studio che conduca alla definitiva formulazione di un'estetica del bilinguismo in Samuel Beckett, nella medesima sede Marjorie Perloff (Friedman, Rossman, Sherzer, eds., 1987) affronta il problema della differente ricezione di quest'opera nei diversi contesti culturali, anglofono e francofono, con esiti critici e interpretativi talvolta diametralmente opposti. Prendendo in esame uno dei più recenti testi bilingui, *Mal vu mal dit/Ill Seen Ill Said* – opera che, per il carattere quasi programmatico inscritto nello stesso titolo, ha spesso attirato su di sé l'attenzione dei critici – la Perloff, dopo aver osservato la tendenza non condivisibile della gran parte degli studiosi ad occuparsi soltanto della versione del testo nella propria lingua, dando origine ad una ricezione anche profondamente diversa dell'opera, evidenzia in *Ill Seen Ill Said* un'abbondante messe di riferimenti alla cultura anglosassone, che necessariamente distinguono la versione francese del testo da quella originale in francese *Mal vu mal dit*.

Sul medesimo problema della ricezione differenziata nei diversi contesti culturali si sofferma anche Brian T. Fitch (1988), ricordando come la comparsa tardiva delle traduzioni francesi dei primi testi inglesi abbia condizionato i lettori francofoni, dando loro di Beckett un'immagine a lungo incompleta. Interrogandosi sullo *status* delle seconde versioni dei testi beckettiani, Fitch le considera, in ogni caso, meno efficaci rispetto a quelle originarie, siano esse inglesi o francesi: a dimostrazione di tale ipotesi vengono messe a confronto le due versioni di *Murphy* e le due versioni del finale dell'*Innommable*.

È al mito della torre di Babele che Fitch fa risalire la concezione originaria – e sommamente beckettiana – dell'arbitrarietà del segno, dunque del linguaggio. Se tale senso di arbitrarietà può dirsi condiviso da qualunque scrittore, esso è esacerbato nel caso di un autore bilingue:

With the creation of the Tower of Babel [...] was revealed the arbitrariness of the relationship between signified and signifier, for the very existence of more than one linguistic system highlights this arbitrariness. And the bilingual writer is not merely *aware* of the experience of a multiplicity of tongues but lives in the continual presence of this awareness during the very act of writing (ivi, p. 158).

Eppure l'analisi di Fitch si chiude sulla constatazione che una differenza tra le due versioni è rilevabile solo al livello della superficie linguistica, mentre al livello della struttura profonda le due versioni in fondo si equivalgono: una comparazione reale non ha quindi molto senso, e non c'è una sostanziale differenza fra le autotraduzioni d'autore e quelle allografe. La vera ragione per cui Beckett sceglie di autotradursi sarebbe perciò quella di spossessarsi del proprio testo, distanziandolo da sé come si farebbe con un testo altrui: eliminando se stesso dal testo originale.

Su una diversa linea interpretativa si colloca l'analisi di Linda Collinge (in Houppermans *et al.*, eds., 2000, vol. X, pp. 189-202), che esamina le funzioni dell'immaginario beckettiano sulla base di alcuni esempi di autotraduzioni, individuando in tale pratica una funzione "gestionale" (gestire il dolore attraverso la censura, l'autoderisione e la profanazione), una funzione "trasgressiva" (finalizzata a superare le barriere linguistiche), una funzione "ludica" (ovvero la funzione poetica vera e propria secondo le teorie di Jakobson).

Lo studio di carattere linguistico-grammaticale di Helen Atsbury (in Houppermans *et al.*, eds., 2001, vol. XI, pp. 446-53) sulla frase binaria inglese di Beckett sottolinea invece l'influsso dello stile di Céline, teorizzando la vera e propria esportazione di un modello grammaticale prima inesistente nella lingua inglese.

In verità, già col suo primo vero tentativo letterario di un certo respiro, il romanzo incompiuto *Dream of Fair to Middling Women*, poi riproposto in alcune sue parti nella raccolta di racconti *More Pricks Than Kicks*, l'autore irlandese sembra essersi posto il problema e aver ipotizzato una soluzione, nella prospettiva di un'istanza estetica già molto definita:

"Black diamond of pessimism." Belacqua thought that was a nice example, in the domain of words, of the little sparkle in ashes, the precious margaret [...]. The same with the stylist. You couldn't experience a margarita in d'Annunzio because he denies you the pebbles and flints that reveal it. The uniform, horizontal writing, flowing without accident, of the man with a style, never gives you the margarita. But the writing of, say, Racine or Malherbe, perpendicular, diamanté, is pitted, is it not, and sprigged with sparkles; the flints and pebbles are there, no end of humble tag and commonplaces. They have no style, they write without style, do they not, they give you the phrase, the sparkle, the precious margaret. Perhaps only the French can do it. Perhaps only the French language can give you the thing you want.

Don't be too hard on him, he was studying to be a professor (Beckett, 1984, p. 47).

Questo passaggio viene spesso citato per illustrare le ragioni della scelta del francese, la famosa necessità di scrivere senza stile. Alcuni elementi nel testo

sembrano però autorizzare ad ammettere una lettura piuttosto ambigua e persino ironica rispetto alla presa di posizione di Belacqua: da un lato la voce narrante evidentemente vi si identifica (e il riferimento autobiografico «Don't be too hard on him, he was studying to be a professor» non tarda ad arrivare nella chiosa finale), ma dall'altro – e con la medesima, autobiografica chiosa che segue l'enfatico «Perhaps only the French can do it. Perhaps only the French language can give you the thing you want» – sembra irridere il pathos e la veemenza di affermazioni à la Stephen Dedalus, ovvero il celeberrimo, luciferino *non serviam*, credo letterario espresso nelle ultime pagine del *Portrait of the Artist as a Young Man*:

I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning (Joyce, 1992, pp. 268-9).

Di sicuro l'esigenza d'impersonalità è resa più agevole dal passaggio al francese, forse non tanto perché il francese sia in sé e per sé una lingua più astratta e impersonale, o perché lo sia più facilmente per uno scrittore non madrelingua, ma perché il movimento di *va-et-vient* all'interno dei linguaggi, dunque del linguaggio – esiste anche un *dramaticule* del 1965 che s'intitola *Come and Go*, edito nel 1966 nella versione francese, intitolata appunto *Va et vient* – inevitabilmente è foriero di una maggiore consapevolezza che investe lo scrivere *tout court*. Il fatto che si tratti della lingua inglese e della lingua francese, più che dipendere da un'intrinseca qualità di queste due lingue, è probabilmente una circostanza legata alla mera contingenza dell'esistenza di Beckett.

Sempre, in Beckett, alla rievocazione del momento “epifanico”, si accompagna un ironico “sentimento del contrario”, come l'avrebbe definito un pur tanto lontano Pirandello (1993); se già, dall'inedita e giovanile opera prima, non usciva illesa dal trattamento dell'umorista *in nuce* la «precious margaret», che Belacqua ambiva a ricreare, o ritrovare, «in the domain of words», osserviamo cosa accade alle passionali dichiarazioni di Krapp, in cui Beckett riporta l'episodio, a quanto pare autobiografico, della cosiddetta “illuminazione di Foxrock” del 1945, avvenuta nella casa materna (cfr. *supra*, p. 194):

Il passaggio è tratto dalla vecchia registrazione, risalente alla sua giovinezza, a trent'anni prima, che Krapp sta riascoltando, e non vengono dunque pronunciate nel momento presente del monologo; come pure dal vecchio nastro registrato provengono le infuocate parole del finale, perché è alle parole del nastro che Beckett consegna la dichiarazione, o rivelazione finale, del monologo:

Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No I wouldn't want them back (Beckett, 1986, p. 223).

E la versione francese (una delle prime versioni di Beckett dall'inglese al francese, dopo i grandi capolavori in francese) sembra già adombrare il sospetto di un'avvenuta “rassegnazione”. Dal titolo della versione francese è persino già scomparso il nome proprio del protagonista: *Krapp's Last Tape* diventa anonima-

mente (e in modo velatamente osceno) *La dernière bande*. L'epifania, la rievocazione dell'illuminazione di Foxrock, scivola verso un declinare, uno scemare, dei toni enfatici, e davvero "visionari", del testo inglese. Laddove il nastro inglese recitava:

Spiritually a year of profound gloom and indigence until that memorable night in March, at the end of the jetty, in the howling wind, never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing. The vision at last. This I fancy is what I have chiefly to record this evening, against the day when my work will be done and perhaps no place left in my memory, warm or cold, for the miracle that... (*hesitates*)... for the fire that set it alight (ivi, p. 220).

Il nastro francese si presenta invece tradotto come segue:

Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu'à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin. Voilà j'imagine ce que j'ai surtout à enregistrer ce soir, en prévision du jour où mon labeur sera... (*il hésite*)... éteint et où je n'aurai peut-être plus aucun souvenir, ni bon ni mauvais, du miracle qui... (*il hésite*)... du feu qui l'avait embrasé (Beckett, 1959, pp. 22-3).

La preminenza del soggetto invaso, investito dalla visione («when suddenly I saw the whole thing»), che è una visione del Tutto, – una visione in cui *the whole thing* si offre all'autore – rappresenta ben più che la visione di quel *tout* che il francese ci restituisce come *devenu clair*. E l'esitazione, la tendenza allo smorzare il tono non fa che confermarsi nel periodo che segue, ed è un'esitazione persino esplicitata dal testo, ove recita: «en prévision du jour où mon labeur sera... (*il hésite*)... éteint». Laddove in inglese il *work* sarebbe stato *done*, ovvero "fatto", "completato", dunque "portato a compimento" (proprio come la visione si presentava come totale, completa e piena, mentre in francese il *tout* è a malapena *clair*), in francese tale *labeur* sarà un giorno semplicemente *éteint*, dunque "estinto", "spento".

Spento come spento è ormai il fuoco che il vecchio Krapp registrato nel nastro dichiarava alla fine di avere in sé: quel "sacro fuoco", che solo la visione della «whole thing» può offrire, e che lascia nell'inglese «a place left in my memory, warm or cold, for the miracle that... (*hesitates*)... for the fire that set it alight».

Il ricordo, il «souvenir, ni bon ni mauvais, du miracle», questa sensazione che il francese ci rende come astratta, è invece in inglese un dato fisico, esperito ad un livello non solo spirituale, che lascia «un posto nella memoria, caldo o freddo» che esso sia. Ma in cosa consisteva la cosiddetta "illuminazione", cui segue, nel percorso dell'autore, la stesura in francese di *Molloy*, primo romanzo della trilogia? Beckett vi ritorna, e non solo nelle due versioni/visioni di *Krapp*. In più di un'occasione Beckett ripresenta il racconto del suo "momento epifanico", fino a dichiarare a Vivian Mercier nel 1973: «I realized that I knew nothing. I sat down in my mother's little house in Ireland and began to write *Molloy*» (Beckett, 1999, p. XXXVI).

«Un coup d'épanorthose n'abolit pas le sens»: autotraduzione e retorica dell'epanortosi o correctio

In un'intervista rilasciata a Jan Baetens, Raymond Federman riconosce: «Il est vrai que d'écrire dans une langue autre que sa langue natale vous libère de cette langue, et quand on y retourne cette langue vous semble étrangère». Più avanti aggiunge:

Au cours d'une très longue conversation, qui prit place en décembre 1983 au PLM du boulevard Saint-Jacques, conversation oscillant elle-même sans arrêt entre les deux langues, Samuel Beckett m'expliquait que le choix du français, le choix de l'autre langue, donc, s'était imposé à lui, ou avait imposé sa nécessité, au moment où il ressentait que l'anglais, cessant de lui permettre d'écrire comme il voulait, lui dictait en quelque sorte la direction à suivre. «J'étais parlé par cette langue, je ne la contrôlait plus». Changer de langue avait donc pour sens de regagner une distance, d'assurer une maîtrise que la (trop grande) force de suggestion de la langue propre ne garantissait plus. Et l'écrivain d'ajouter: «Lorsque, quelques années plus tard, je m'aperçus, à l'occasion d'un voyage outre-Manche que je ne savais plus l'anglais qu'on y parlait désormais, je compris que je pouvais me remettre à écrire dans cette langue. Depuis, les textes me viennent tantôt dans une langue, tantôt dans l'autre. On ne sait pas pourquoi. C'est très mystérieux... (Baetens, 2001, pp. 227-8).

Proprio in questo specifico contesto che ammette un'estetica dell'epanortosi, e dunque *correctio*, sottesa all'intera produzione matura di Samuel Beckett, sarebbe più corretto riconoscere che il testo bilingue e autotradotto, – di cui l'opera di Beckett costituisce un esempio ingombrante nella sua pressoché completa sistematicità e quasi un *unicum* che inaugura una tradizione – costituisce un genere letterario a sé, certo non privo di precedenti nella storia della letteratura, e destinato probabilmente ad una sempre maggiore diffusione nella nostra epoca globalizzata.

Frutto di un percorso di consapevolezza della scrittura che induce il lettore critico a riconoscere in Beckett il primo grande esempio di letteratura postmoderna, – o modello fondatore della postmodernità fino ai suoi estremi e contemporanei manierismi – il testo bilingue si dimostra, per la sua stessa natura di continuo ed inesausto confronto tra due “possibilità” del messaggio letterario, degno di assurgere a genere principe dell'analisi comparatistica, proprio in quanto esempio cosciente e volontario di letteratura comparata e di critica della traduzione.

Il concetto stesso di traduzione porterebbe sempre e comunque, secondo Borges, ad interrogarsi sulla natura estetica del testo:

La traduction, par contre, semble destinée à illustrer la discussion esthétique. Le modèle qu'on lui propose d'imiter est un texte visible, non un labyrinthe inestimable de projets passés, ni la tentation momentanée, et bien accueillie, d'une facilité. Bertrand Russel définit un objet extérieur comme un système circulaire, irradiant, d'impressions en puissance; on peut affirmer la même chose d'un texte, étant donné les incalculables répercussions du verbe. [...] L'idée du «texte définitif» ne relève que de la religion ou de la fatigue (Borges, 1993, pp. 290-1).

Se, già dal 1680 (Oustinoff, 2001, p. 22), nella prefazione alla traduzione delle *Ovid's Epistles*, Dryden distingue tre gradi possibili di traduzione: la metafrasi, la parafrasi e l'imitazione, è lo stesso Gerard Genette (1982) a indicare la natura estetica piuttosto che linguistica di uno studio sulle autotraduzioni. Secondo Genette la traduzione rientra nel piano delle "trasposizioni", che possono essere formali o tematiche.

La traduzione sarebbe dunque una trasformazione minima che esclude trasposizioni di carattere tematico, ovvero semantico: essa non sarebbe dunque deputata a rappresentare alcun mutamento nel significato. Lo scopo della traduzione "pura" e "ortodossa" è il trasferimento, l'atto del "trasportare", intatto e immutato, il senso.

Ovviamente ciò non è valido nel caso delle autotraduzioni, perché se è vero che il bilinguismo di un autore può avere sulla scrittura ripercussioni di natura linguistica, – non trascurando il fatto che evitare le interferenze, nel caso di parlanti bilingui o plurilingui, è spesso l'eccezione e non la regola – le traduzioni d'autore riveleranno soprattutto la propria appartenenza ad un ambito estetico, manifestando ad uno studio comparato la genesi e l'evoluzione dello stile e dell'opera: Genette chiama le autotraduzioni «traductions auctoriales» e le pone nell'ambito delle immanenze plurali dell'opera, che può dunque manifestarsi sotto diverse forme non identiche né intercambiabili (Genette, 1994).

Come è naturale, la critica *doxale* delle traduzioni è stata sempre molto incentrata sulla questione degli "acquisti" e delle "perdite" che il testo subisce nel passaggio della traduzione: ovviamente nel caso dell'autotraduzione l'osservazione del fenomeno non può limitarsi al mero aspetto linguistico, né la disamina può mirare semplicemente a misurarne l'opportunità e l'efficacia nella prospettiva della ricerca di un'equivalenza ideale. Già Oustinoff nota come la "retorica del decentramento", derivata dalle autotraduzioni di Beckett, si ricollegli al discorso di Bruno Clément sulla cosiddetta "retorica dell'epanortosi", espressa nel saggio *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett* (Clément, 1994, p. 63): l'analisi di Clément si sofferma sul fenomeno del passaggio al francese, funzionale alla retorica dello scrivere "senza stile" per esprimere la figura dell'assenza, dell'indifferenza dell'Essere.

A tal proposito, Clément osserva come il titolo *Le Dépeupleur* celi, più che la creazione di un neologismo introdotto nella lingua francese, il riferimento ad un certo verso di Lamartine: «Un seul être manque, et tout est dépeuplé» (ivi, p. 239), ma piuttosto che investigare la prassi del bilinguismo e dell'autotraduzione egli si concentra più sui contenuti della frase beckettiana che sulla sua forma.

Per Clément la traduzione autoriale è ascrivibile alla figura retorica dell'*elocutio*, è cioè parte integrante della retorica dell'opera ed è dunque una funzione dell'opera: ciascuna delle due versioni risulta incompleta senza l'altra (problema sommamente platonico) e ciascuna versione non è che l'incarnazione provvisoria e imperfetta di un'opera ideale che si corrompe al contatto con ogni tentativo di materializzarsi (problema invece sommamente gnostico).

Va certamente riconosciuto che, pur essendo comunque ridotta l'entità degli scarti di linguaggio rispetto alla mole del testo tradotto da Beckett, la sua è spesso

una traduzione «hors normes, adoxale», ma essa non è di fatto né totalmente *doxale* né totalmente *adoxale*, ma definibile come *transdoxale*, configurandosi, caso per caso, come una sorta di *mise en abyme* della scrittura, come già avevo osservato, a proposito delle autotraduzioni assai più “traditrici” di Federman, nell’articolo su Federman pubblicato nello terzo numero di questo “Quaderno” (Milaneschi, 2007).

Ed è proprio da Federman, dal già citato articolo *The Writer as Self-Translator* (in Friedman, Rossman, Sherzer, eds., 1987) – “lo scrittore come autotraduttore”, ma perché non anche “lo scrittore come traduttore del sé”? – che giunge la proposta forse più feconda nella prospettiva di uno studio delle autotraduzioni beckettiane, una proposta che miri ad individuare l’assunto che è implicito nel mutare di esse da una lingua all’altra, ovvero a formulare in modo organico «an aesthetic of bilingualism and self-translating» (ivi, p. 9). Di tale ipotetica opera, tutt’oggi incompiuta, Federman traccia le linee generali e suggerisce all’ipotetico redattore di partire con un esame dell’autotraduzione di *Watt*, romanzo le cui due versioni, inglese la prima, francese la seconda, si distanziano di più di vent’anni l’una dall’altra, ma anche romanzo in cui con più tensione si forgia quella risposta “retorica” di Beckett rispetto al problema della conoscenza e del linguaggio che troverà pieno sviluppo ed espressione nelle opere successive, fino alla più esplicita formulazione nell’*Innommable* (Beer in Gontarski, ed., 1986).

L’approccio linguistico e traduttologico ha finora dato adito ad un’infinità di letture e di interpretazioni, certamente feconde come strumenti di lettura e di comprensione di un’opera tanto vasta e complessa qual è quella di Samuel Beckett: esso si rivela però non troppo utile, o comunque non risolutivo, per individuare il discorso estetico sotteso in Beckett alla prassi dell’autotraduzione. Ciò avviene sia per il particolare *status* di cui godono le autotraduzioni sia perché Beckett non assume *a priori* nessuno dei metodi e delle modalità descritte nella teoria, o meglio assume di volta in volta quello che gli sembra più confacente ai propri scopi: qui entriamo però nel campo minato dell’*in mente Dei*, o dell’autore, dunque più nell’ambito dell’estetica che della traduzione intesa come mera funzione della comunicazione. Non ci resta dunque che tornare al testo, o meglio ai testi, perché essi ci svelino ciò che hanno da svelare, rinunciando una volta per tutte a porci come

one that risks leading to purely theoretical and paralysing confrontations. A discipline runs the risk of asphyxia when theory, the preliminary reflection, is substituted for hands-on investigation. The assurance of a precise terminology is desirable, but it should be based more on experience than on speculation. «It is a bad method», said Ferdinand de Saussure, «to start with words in order to define things.» [...] Perhaps it is appropriate to return to the texts and their story (Trousson in Sollors, 1993, ed., pp. 292-3).

Beckett Translating/Translating Beckett: *la proposta di Federman*

Nel saggio in cui formulava per la prima volta la sua “proposta” per uno studio comparato dell’opera bilingue di Samuel Beckett, Raymond Federman conferiva

una particolare importanza allo studio del romanzo *Watt*, che come è noto Beckett scrisse in Francia, in inglese, tra il 1942 e il 1945, negli anni trascorsi nel Roussillon prima della fine della Seconda guerra mondiale: anni in cui lo scrittore irlandese prese parte attiva alla Resistenza francese, perdendo nella lotta per la causa molti fra i suoi amici più cari (Knowlson, 1996).

Federman torna sul “caso” *Watt* anche nella sua opera più recente, pubblicata in Francia sotto il titolo, vagamente biblico, *Le Livre de Sam*: la prima edizione inglese del romanzo risale al 1953, ma bisogna attendere il 1968 perché l'autore traduca in francese questo romanzo bizzarro, un po' ostico, dalla trama che ricorda situazioni e atmosfere kafkiane, dalla scrittura densa, ancora molto “joyciana” e ancora molto intriso di contenuti filosofici e teologici, forse anche più del precedente *Murphy*.

Nel romanzo il servo Watt tenta di penetrare nella casa del padrone Knott, e tutta la vicenda si potrebbe ridurre in un'allegoria del cammino vano e impossibile del soggetto verso la Conoscenza, o più semplicemente come cammino del soggetto verso la conoscenza dell'oggetto, ovvero “il” problema filosofico per eccellenza, o problema gnoseologico, «in the nice processes of its light, its sound, its impacts and its rhythm, all meaning, even the most literal» (Beckett, 2005, p. 73).

Federman ammira in particolar modo l'*escamotage* trovato da Beckett per tradurre in francese la frase finale del romanzo: «No symbols where none intended». Lo stesso Federman racconta poi come, negli anni che precedono la traduzione d'autore di *Watt*, si fosse spesso interrogato ed esercitato per cercare una possibile, conveniente traduzione di quel finale, formulando varie ipotesi, tutte da lui riconosciute come «quelque chose de si lourd, si maladroit» (Federman, 2006, p. 13): «Il n'y a pas de symboles où l'intention n'y était pas», oppure «Il y a des symboles seulement où l'intention était».

Finché nel 1968 non si compie il miracolo, per opera di Beckett naturalmente. Ecco allora la frase inglese, che nascondeva l'eco di Chaucer *No evil where none intended*, diventare: «Honni soit qui symboles y voit». Una traduzione che – come giustamente ricorda Federman – riesce mirabilmente ad esprimere «toute la culture et toute la littérature française depuis François Villon à nos jours», ma che fa da eco anche al motto, francese, del più che mai inglese Ordine della Giarrettiera, ovvero *Honni soit qui mal y pense*. Il miracolo di Beckett si rivela qui nella sua capacità non solo di dare perfettamente espressione a due lingue e a due culture, ma anche di rendere nella sua traduzione la storia del rapporto che intercorre tra queste due lingue e queste due culture, senza rinunciare all'ironia, all'ambiguità, all'ambivalenza intrinseca ad ogni parola, ad ogni espressione poetica.

La traduzione di *Watt*, per quanto non risalga all'ultima fase della produzione di Beckett, è però l'esito di una riflessione già pienamente svolta e compiuta sul linguaggio, strumento principe della conoscenza. Una riflessione che già si affacciava dalle prime pagine di *Watt*, e che sembra riassumere, alquanto profeticamente, il discorso che abbiamo svolto fin qui:

Here then was something again that Watt would never know, for want of paying due attention to what was going on about him. Not that it was a knowledge that could be of any help to Watt, or any hurt, or cause him any pleasure, or cause him any pain, for it was not. But he found it strange to think, of these little

changes, of scene, the little gains, the little losses, the thing brought, the thing removed, the light given, the light taken, and all the vain offering to the hour, strange to think of all these little things that cluster round the comings, and the stayings, and the goings, that he would know nothing of them, [...]. And all the sounds, meaning nothing. [...] the little sounds come that demand nothing, ordain nothing, explain nothing, propound nothing, and the short necessary night is soon ended, and the sky blue again over all the secret places where nobody ever comes [...] a being so light and free that it is as the being of nothing (Beckett, 2005, pp. 38-9).

La traduzione in francese di *Watt*, nonostante un certo numero di passaggi rimossi rispetto all'originale, non presenta una particolare incidenza di scarti rilevanti a livello microstrutturale: le grandi discrepanze delle *pièces* degli anni Cinquanta o della Trilogia hanno lasciato il posto ad un'arte già molto sottile, finché si giungerà, per la maggior parte dei testi degli anni Settanta e Ottanta, ad individuare con grande difficoltà le differenze tra le due versioni, che pure Beckett sceglie sempre di tradurre da sé, fino agli ultimi giorni della propria esistenza.

Le traduzioni beckettiane dall'inglese al francese inoltre, rispetto a quelle dal francese all'inglese, presentano in generale una tendenza a discostarsi meno dal testo originale: l'opposto di quel movimento che vedeva il testo beckettiano assumere pregnanza poetica, a scapito del distacco e dell'ironia del francese, nel passaggio dalla lingua adottiva alla lingua madre.

Da Watt a Watt: riso dianoetico e riso noetico

Nelle *Lettere sul riso e la follia* di Ippocrate (1992), lettere apocrife, artefatte, davvero contraffatte ad arte e che veicolano un messaggio filosofico di matrice probabilmente neoplatonica, – riscoperte da Jackie Pigeaud (1981, 1987; Aristotele, 1988) e capaci di sedurre Jean Starobinski (1960, 1984) – il mitologico fondatore della scienza medica, nato verso il 460 circa a.C., viene chiamato a “salvare” il più saggio degli uomini, precipitato, secondo i concittadini abderiti (notoriamente gli abitanti di Abdera erano conosciuti per essere una popolazione tra le più stolte dell'antichità), nel gorgo di “nera bile” della follia. Le *Lettere* costituiscono un impareggiabile modello, quasi romanzesco, di letteratura medico-filosofica, frutto di un'epoca in cui non era ancora avvenuta quella scissione scientifica senza ritorno tra le discipline empiriche e quelle umanistiche: esse sono dunque davvero difficilmente classificabili.

La medesima impressione sorge spesso e facilmente alla lettura dell'opera di Beckett, che pure porta sempre il contrassegno preciso di una scelta di genere, nella strada che va verso il dissolvimento dei generi, prima ancora che della letteratura e delle parole stesse: le parole, vero “Cristo deriso” di tutta la produzione beckettiana. «On dirait du Mantegna» ammette la voce narrante di *Mercier et Camier*, la voce francese che timidamente sta passando al *je*: «Le voyage de Mercier et Camier, je peux le raconter si je veux, car j'étais avec eux tout le temps» (Beckett, 1970, p. 183). E questo richiamo al Mantegna ci mette di fronte, più che al Cristo deriso, al Cristo morto, “umano troppo umano”, rinascimentale,

visto dai piedi del suo letto di morte e livido, forse uno dei più celebri dipinti del Mantegna. Ma *L'Innommable* ride:

je rirai, c'est comme ça que ça finira, par des gloussements, glouglou, aïe, ha, pah, je vais m'exercer, nyam, hou, plof, pss, rien que de l'émotion, pan, paf, les coups, na, toc, quoi encore, aah, ooh, ça c'est l'amour, assez, c'est fatigant, hi, hi, ça c'est les côtes, de Démocrite, non, de l'autre, en fin de compte, c'est la fin, la fin du compte, c'est le silence (Beckett, 1953a, p. 7).

Ecco riemergere qui Democrito, in questo *Innommable* che nasce negli stessi mesi in cui Beckett si “ricrea” un poco, con la scrittura di quella pièce che lo renderà noto al grande pubblico, ed ecco insieme emergere tutto il giansenismo di Pascal, ancora prima di *Godot*, prima che venga coniata da Beckett, in *Godot*, quella celebre battuta sul Cristo che non ha mai riso, a differenza dell'uomo, bisognoso di “distrarsi” dall'orrore della propria sorte.

Ecco anticipata, in questa pagina di *Mercier et Camier*, dunque anni prima di *Godot* sebbene il romanzo resti inedito fino al 1970, la famosa «pensée de Pascal jouée par les Fratellini» di cui da subito parlava Jean Anouilh, dopo aver assistito a *En attendant Godot*:

– Voilà, dit Mercier, tu ne vois jamais le rapport. Quant tu crains pour ton kyste, songe aux fistules. Et quand tu tremble pour ta fistule, réfléchis un peu aux cancrs. C'est un système qui vaut également pour ce que d'aucuns appellent encore le bonheur. Prends un type par exemple qui ne souffre de rien, ni au corps ni à l'autre truc. Comment va-t-il s'en sortir ? C'est simple. En pensant au néant. Ainsi dans chaque situation la nature nous convie-t-elle au sourire, sinon au rire.

– Encore, dit Camier.

– Merci, dit Mercier. Et maintenant envisageons calmement les choses.

Après un moment de silence Camier se mit à rire (Beckett, 1970, pp. 91-2).

Il Cristo non ride, e sembra non abbia mai riso, ma l'uomo ride, di un riso che racconta ed esprime la sua condanna e la sua prigionia: e mai come dai carcerati e nelle carceri, come è noto, l'opera di Beckett venne compresa e amata, e persino rappresentata con successo, e con l'esattezza di chi non sta rappresentando proprio nulla di simbolico, di chi non sta imprimendo alcuna interpretazione, né “regia”.

Un riso che in Beckett muta, evolve, dai tempi della versione originaria di *Watt*, in cui si parla di “riso dianoetico”, ai tempi di *Watt* tradotto in francese, in cui il medesimo passaggio trasforma quel riso in “riso noetico”:

But the mirthless laugh is the dianoetic laugh, down the snout – Haw! – so. It is the laugh of laughs, the risus purus, the laugh laughing at the laugh, the beholding, the saluting of the highest joke, in a word the laugh that laughs – silence please – at that which is unhappy. Personally of course I regret all. All, all, all. Not a word, not a – (Beckett, 2005, p. 48).

Mais les rires sans joie est le rire noétique, par le groin – ha! – comme ça, c'est le rire des rires, le risus purus, le rire qui rit du rire, hommage ébahi à la plaisanterie suprême, bref le rire qui rit – silence s'il vous plaît – de ce qui est malheu-

reux. Personnellement bien sûr je déplore tout. Tout, tout et tout. Pas un mot, pas une – (Beckett, 1958, p. 49).

Il passaggio sul riso è tradotto da Beckett in modo piuttosto “naturalizzante”, ma lo “scarto” sulla definizione, sul “nome” di tale riso costringe a soffermarci sulla distinzione tra *noési* e *dianoia*.

Se l’esito finale del processo di conoscenza è sempre e comunque il riso, come già accadeva a Democrito, il passaggio fondamentale, la “rivoluzione” ottica e copernicana che Beckett sembra aver compiuto, dall’inizio del suo percorso, dagli esordi inglesi di *Watt*, sino alla sua traduzione in francese – nel 1968, rivoluzionaria annata, proprio a ridosso del Nobel che arriverà nel 1969 – è proprio il passaggio dalla fede (termine che mantiene sempre la sua metafisica ambiguità, proprio come il Bello di Kant) nella *dianoia*, conoscenza logica e razionale, che deriva dal verbo greco *dianoéo*, “io penso attraverso la ragione”, alla fede nella *noési*, da *noéo*, “io penso attraverso la percezione”.

Se, per il Platone del *Timéo*, soltanto grazie alla *noési* era possibile accedere, in un attimo fugace di intuizione, all’iperuranio mondo delle Idee, per poi “ricostruire” il cammino di quel “volo” con l’umile attività del *logos*, ancora Husserl s’interroga sull’essenza della *noési*, che definisce «qualsiasi atto mediante cui il soggetto percepisce o conosce o desidera l’oggetto dell’esperienza». Dal riso dia-noetico al riso noético, dalla conoscenza attraverso la metafisica alla conoscenza attraverso l’estetica, attraverso l’arte: e l’arte eletta da Beckett è l’arte del linguaggio, praticata con abnegazione nonostante ogni abiura.

Per curare Democrito gli stolti abderiti ritenevano fosse necessaria la miracolosa e misteriosa erba detta “elleboro”, ma il saggio medico Ippocrate, – dopo essersi intrattenuto in conversazione con Democrito, ridotto nell’aspetto ad un barbone, ma in pieno possesso delle sue facoltà razionali e dialettiche – si accorge che Democrito sta bene così, che non è necessario somministrargli l’elleboro.

L’arte anestetica ha fatto il suo tempo, come il *painkiller* di Hamm: «è l’ora del mio calmante», pretende il tirannico padrone/prigioniero, cieco ed immobilizzato sulla sua sedia a rotelle. Ma il calmante è finito, ci dice Beckett: finito per sempre, come il biscotto di Nagg, *ma bouillie, me papp* o *Spratt’s medium*, a seconda della versione francese o inglese. Il calmante, il *painkiller*, è finito, come è finito il senso, che è smarrito, come già si era smarrita «la diritta via» di Dante, che per ricostruirla edifica un monumento all’aldilà, in cui si ride, si piange, ma soprattutto si cammina, una stazione dopo l’altra. Cosa rimane delle filosofie, delle fedi, delle parole, di tutta l’anestesia offerta dall’estetica, l’Estetica con E maiuscola?

Ecco cosa è diventato l’umorismo, invecchiato come mediatore estetico, divenuto come tale ripugnante, [...] senza che ci sia qualcosa di innocente sospeso tra cielo e terra, che possa essere oggetto di riso (Adorno, 1958, p. XXV).

Come è noto, Beckett non sottoscrisse mai l’analisi celeberrima di Adorno sul proprio capolavoro teatrale *Finale di partita*, un’interpretazione che fa di Beckett il primo e il solo autore esistenzialista, secondo le definizioni e i canoni del secondo dopoguerra: una teoria estetica, quella adorniana, che oggi potrebbe facilmente e in modo assai naturale definire gli esiti del processo modernista e l’affacciarsi sul

postmoderno, nelle sue derive più ludiche come in quelle drammatiche, in ogni caso autoriflessive, irriverenti e provocatorie.

Si osservi ad esempio con quale ritmica, cantilenante, “alleviante” musicalità qui Beckett ripete “a rovescio” il credo del Democrito delle *Lettere*, rimpiangendo in *Watt* l’intero Creato, lo stesso Creato di cui Democrito non poteva che ridere (di una risata noeticamente “panica” o dianoeticamente “amara”), una volta colta la sua vera essenza:

Personally of course I regret everything. Not a word, not a deed, not a thought, not a need, not a grief, not a joy, not a girl, not a boy, not a doubt, nor a trust, not a scorn, not a lust, not a hope, not a fear, not a smile, not a tear, not a name, not a face, no time, no place, that I do not regret, exceedingly. An ordure, from beginning to end (Beckett, 2005, p. 46).

Personnellement bien sur je déplore tout. Pas un mot, pas une joie, pas un acte, pas une voix, pas une pensée, pas un pleur, pas un doute, pas une peur, pas un oui, pas un non, pas un cul, pas un con, pas une soif, pas une peine, pas une rire, pas une haine, pas un nom, pas une face, nulle heure, nulle place, que je ne déplore amèrement. Une ordure de bout en bout (Beckett, 1958, p. 46).

L’anonima voce narrante (*Watt* è ancora un personaggio di cui si parla in terza persona) rimpiange il passato in entrambe le lingue (con qualche dettaglio in più in francese e forse con esiti meno ritmici e musicali), ma in entrambi sdrammatizza la “tortura” di questa esperienza di formazione giustificandola con la conquista di una borsa di studio, una *fellowship* che resta però tale anche in francese.

Forse perché (la malizia consumata dello scrittore, traduttore e autotraduttore potrebbe essere giunta fino a tanto) il primo significato di questo termine inglese è quello di compagnia, socievolezza, amicizia e anche corporazione in senso professionale, prima ancora che designare la condizione di borsista o *fellow*. Se poi ci soffermiamo a riflettere sui molteplici significati della parola *fellow* (tra i primi vi è infatti quello di persona, di individuo e di soggetto) e se consideriamo che *Watt* è il trampolino per la Trilogia che termina con *l’Innommable* e con il suo dramma monologante del soggetto, allora la tesi di Federman, secondo cui *Watt* sarebbe l’opera cardine nella produzione beckettiana (Milaneschi, 2007) non sembra affatto peregrina. *Watt* è in effetti l’opera in inglese che segna il difficile passaggio dal personaggio al soggetto, ovvero dalla narrazione in terza persona alla narrazione in prima persona, al *Je* scritto con la maiuscola, quel *dire Je* sul quale esordirà in francese l’anonima voce dell’*Innommable*:

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.

Siamo ancora lontani dal pacato ma fermo «On. Say on. Be said on. Somehow on» di *Worstward Ho*, il celebre grido dei battellieri che richiama alla memoria *La dodicesima notte* di Shakespeare. *Watt*, l’originale inglese di *Watt*, si chiude infatti su questa rassegnata rinuncia ad una direzione, forse anche ad un senso, che non sia il procedere:

At nothing in particular, though the sky falling to the hills, and the hills falling to the plain, made as pretty a picture, in the early morning light, as a man could hope to meet with, in a day's march.

Bibliografia

- ADORNO TH. W. (1958), *Tentativo di capire "Finale di partita"*, in S. Beckett, *Molloy. Malone muore. L'Innominabile*, pp. v-XLVIII, Einaudi, Torino.
- ARISTOTELE (1988), *L'Homme de génie et la mélancolie*, traduction, présentation et notes de J. Pigeaud, Rivages, Marseille-Paris.
- BAETENS J. (2001), *Raymond Federman ou la visibilité d'un livre parlé: «Take It or Leave It»*, in "Rivista di Letterature moderne comparate", LIV (nuova serie), aprile-giugno, pp. 211-30.
- BATAILLE G. (1951), *Le silence de Molloy*, in "Critique", 58, mai.
- BECKETT S. (1934), *More Pricks than Kicks*, Chatto & Windus, London.
- ID. (1938), *Murphy*, Routledge, London (versione francese: *Murphy*, Bordas, Paris 1947).
- ID. (1951a), *Molloy*, Minuit, Paris (versione inglese: *Molloy*, Olympia Press, Paris 1955).
- ID. (1951b), *Malone meurt*, Minuit, Paris (versione inglese: *Malone Dies*, 1956, Grove Press, New York).
- ID. (1953a), *L'Innommable*, Minuit, Paris (versione inglese: *The Unnamable*, Grove Press, New York 1958).
- ID. (1953b), *Watt*, Olympia Press, Paris (versione francese: *Watt*, Minuit, Paris 1958).
- ID. (1959), *La dernière bande, suivi de Cendres*, Minuit, Paris.
- ID. (1970), *Mercier et Camier*, Minuit, Paris.
- ID. (1972), *More Pricks Than Kicks*, Grove Press, New York.
- ID. (1984), *Disjecta*, edited by R. Cohn, Grove Press, New York.
- ID. (1986), *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London-Boston.
- ID. (1999), *Le poesie*, testo originale a fronte, introduzione e traduzione di G. Frasca, Einaudi, Torino.
- ID. (2005), *Watt*, Grove Press, New York.
- BERMAN A. (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris.
- BERMAN A. et al. (1985), *Les tours de Babel*, Trans-Europe-Repress, Mauvezin (France).
- BIENVENISTE E. (1971), *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano.
- BISHOP T., FEDERMAN R. (éds.) (1976), *Samuel Beckett*, L'Herne, Paris.
- BLANCHOT M. (1959), *Le livre à venir*, Gallimard, Paris.
- BORGES J. L. (1993), *Œuvres complètes*, vol. 1, Gallimard, Paris.
- BUTLER L. ST. J. (1984), *Samuel Beckett and the Meaning of Being*, Macmillan, London.
- CLÉMENT B. (1994), *L'œuvre sans qualités*, préface par M. Deguy, Seuil, Paris.
- DRIVER T. (1961), *Beckett by the Madeleine*, in "Columbia University Forum", IV, 3, Summer.
- ECO U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.
- FEDERMAN R. (2006), *Le Livre de Sam*, Al Dante, Paris.
- FITCH B. T. (1988), *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.
- FLETCHER J. (1970), *The Novels of Samuel Beckett*, Chatto & Windus, London.
- FRIEDMAN A. W., ROSSMAN C., SHERZER D. (eds.) (1987), *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvania State University, University Park-London.
- FRYE N. (1969), *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino.
- ID. (1973), *Favole d'identità*, Einaudi, Torino.
- ID. (1978), *La scrittura secolare*, il Mulino, Bologna.
- ID. (1986), *Il grande codice*, Einaudi, Torino.
- FUSINI N. (1994), *Beckett by Beckett*, in S. Beckett, *Mal vu mal dit*, Einaudi, Torino.

- GENETTE G. (1982), *“Palimpsestes”*. *La littérature au second degré*, Seuil, Paris.
- ID. (1994), *L'oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Seuil, Paris.
- GONTARSKI S. E. (ed.) (1986), *On Beckett: Essays and Criticism*, Grove Press, New York.
- HOUPPERMANS S. et al. (eds.) (1990-2001), “Samuel Beckett Today/Aujourd'hui”, voll. I-XI (periodico annuale bilingue su Samuel Beckett, Rodopi, Amsterdam-New York).
- HUSSERL E. (1984), *Semiotica*, Spirali, Milano.
- IPPOCRATE (1992), *Sul riso e la follia*, a cura di Y. Hersant, Sellerio, Palermo.
- JAKOBSON R. (1966), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano.
- JOYCE J. (1992), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Books, London.
- KERÉNYI K. (1989), *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Mondadori, Milano.
- KNOWLSON J. (1996), *Damned to Fame*, Bloomsbury, London.
- MAYOUX J.-J. (1974), *Samuel Beckett*, Longman, Paris.
- ID. (1982), *“Molloy”: un événement littéraire, une œuvre*, postface à *Molloy*, Minuit, Paris.
- MELCHIORI G. (1973), *Introduzione* a J. Joyce, *Ulisse*, Mondadori, Milano.
- MILANESCHI F. (2007), *Il corpo neutro. Il linguaggio bilingue in “Mon corps en neuf parties/My Body in Nine Parts” di Raymond Federman*, in “Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparete, Università degli Studi Roma Tre”, 3, pp. 105-14.
- NADEAU M. (1953), *La dernière tentative de Beckett*, in “Les Lettres nouvelles”, juillet.
- OUSTINOFF M. (2001), *Bilinguisme d'écriture et autotraduction (Julien Green, SB, Vladimir Nabokov)*, L'Harmattan, Paris-Montréal.
- PIGEAUD J. (1981), *La maladie de l'âme. Etude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*, Belles-Lettres, Paris.
- ID. (1987), *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine. La manie*, Belles-Lettres, Paris.
- PIRANDELLO L. (1993), *L'umorismo*, Newton Compton, Roma.
- SIMON A. (1983), *Beckett*, P. Belfond, Paris.
- SOLLORS W. (ed.) (1993), *The Return of Thematic Criticism*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- STAROBINSKI J. (1960), *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, in “Acta Psychosomatica”, 4.
- ID. (1984), *Démocrate parle*, in “Le Débat”, 29 mars.
- STEINER G. (1975), *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford.