

Ermeneutica e filologia del falso originale. Conversazione sulla traduzione dell'ultimo testo di Samuel Beckett

Gabriele Frasca
(Scuola Superiore Meridionale)

Pubblicato: 23 aprile 2026

Abstract – The essay conducts an in-depth analysis of the translation of Samuel Beckett's poem *Comment dire*, which offers significant theoretical insights into the fruitful relationship between philology and translation. It also examines the concepts of 'forgery' and 'original' as they apply to the specific case of self-translation by a bilingual author such as Beckett.

Keywords – autotranslation; bilingual author; *Comment dire*; poetry translation; translation studies.

Abstract – Il saggio conduce un'approfondita analisi della traduzione della poesia di Samuel Beckett intitolata *Comment dire*, che fornisce considerevoli spunti teorici sulla proficuità delle relazioni tra filologia e traduzione. Vengono inoltre problematizzati i concetti di 'falso' e 'originale' applicati nel caso specifico dell'autotraduzione di un autore equilingue come appunto Beckett.

Parole chiave – autotraduzione; autore equilingue; *Comment dire*; traduzione di poesia; studi sulla traduzione.

Frasca, Gabriele, *Ermeneutica e filologia del falso originale. Conversazione sulla traduzione dell'ultimo testo di Samuel Beckett*, «Finzioni», n. 10, 5 - 2025, pp. 1-20.

gfrasca@unisa.it

<https://doi.org/10.60923/issn.2785-2288/24866>

finzioni.unibo.it

ad Antonietta, per i suoi formidabili anni di lavoro

smania –
 smania di –
 di –
 qual è la parola –
 smania da questo –
 fin da questo –
 smania fin da questo –
 dato –
 smania dato questo di –
 visto –
 smania visto questo –
 questo –
 qual è la parola –
 questo –
 questo questo –
 questo qui –
 tutto questo questo qui –
 smania dato tutto questo –
 visto –
 smania visto tutto questo questo qui di –
 di –
 qual è la parola –
 vedere –
 intravedere –
 credere d'intravedere –
 volere credere d'intravedere –
 smania di volere credere d'intravedere quale –
 quale –
 qual è la parola –
 e dove –
 smania di volere credere d'intravedere quale
 dove –
 dove –
 qual è la parola –
 là –
 laggiù –
 lontano –
 là lontano laggiù –
 a fioco –
 là lontano laggiù a fioco quale –
 quale –
 qual è la parola –
 visto tutto questo –
 tutto questo questo qui –
 smania di vedere quale –
 intravedere –

credere d'intravedere –
 volere credere d'intravedere –
 là lontano laggiù a fioco quale –
 smania di volervi credere d'intravedere quale –
 quale –
 qual è la parola –

 qual è la parola

È un inno, magari da intonare prima di ogni inizio, o invece la proclamazione di un verdetto, quello che avete appena scorso, e come se non bastasse già tradotto? S'inceppe e salta come un vecchio vinile, oppure si svolge come un rotolo sotto i nostri occhi e, con lo stesso guizzo che ne fa una figura di scansione, infine si risolve. Lo sforzo processuale, anche in questo caso, come avviene secondo Alain Badiou per un'altra opera estrema e capitale di Samuel Beckett – *Worstward Ho (Peggio tutta)* – «est un travail aride sur la langue pour l'ordonner aux exercices de l'empire»¹. C'entra naturalmente, se vi s'impone questa pratica arida di peggiorare la lingua, l'arte del discorso nelle necessarie convoluzioni del suo foglio genetico, il farsi stesso della poesia in senso meramente etimologico, e dunque persino lo stesso lavorio che si suppone alla base di ogni traduzione. Comporre è già tradurre, e il titolo di questo testo, che mette in esponente il suo rovello, lo dichiara subito: *Comment dire, What Is the Word, Qual è la parola*. Magari, se tutto non fosse già compiuto, e composto, potrebbe per davvero essere la preghiera da recitare prima di mettersi a lavoro. Sì, ma di che cosa? John Calder – uno dei quattro editori-evangelisti che contribuirono a loro tempo a diffondere le opere beckettiane in Europa e in America –, nel presentare come originale il testo inglese, al suo apparire postumo sul «Sunday Correspondent» del 31 dicembre del 1989, lo aveva del resto dichiarato: quando era saltato fuori il file composto per l'occasione da Barbara Bray, aveva sperato che quelle parole si «trasformassero» in breve, e in barba al loro andare a capo, in un ulteriore «short novel»², o come altro definire i testi residuali in prosa variamente franta composti da Beckett nell'ultimo decennio della sua vita. Notazione che convoca immediatamente la questione del genere, da tenere a vista con quella della lingua. Quanto a quest'ultima, per il momento può fare gioco persino la versione di cui sono responsabile in... italiano? Magari! In 'lingua del no': perché, diciamo-celo subito, non c'è traduzione che non sia una doppia negazione, quella che interdice la lingua d'origine, e quella che lascia interdotta la cosiddetta d'arrivo, in cui un testo giunge solo a patto di restare in parte estraneo e tornare incompiuto. Per questo può essere utile persino partire dal testo tradotto, perché occorre sempre cominciare dalla fine, quando si rende conto di una ricerca. Non è del resto tradurre innanzitutto una ricerca solo apparentemente a termine, rispetto a tutte quelle altre, virtualmente infinite, nelle quali da studiosi, innanzitutto della vita, siamo immersi?

¹ A. Badiou, *Petit manuel d'esthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 164.

² J. Calder, *A Mind Always on the Alert Against Itself*, «The Sunday Correspondent», 31 dicembre 1989, p. 32.

Tradurre, certo, è un compito complesso, e innanzitutto perché destina paradossalmente un testo compiuto alla sua incompiutezza: ogni traduzione rimette in questione l'originale, ne riapre quanto meno i cantieri, e appena ultimati i lavori interroga persino se stessa, predisponendosi a farsi emendare, se non addirittura sostituire. Il testo d'origine resta tetragono, o quasi, in epoche di stampa; ma il gioco delle traduzioni lo rinnega, o riafferma, all'infinito. Eppure, malgrado quanto riapra il destino di un testo, ogni traduzione resta per davvero una ricerca a termine, e innanzitutto perché comincia da quando l'opera, l'originale, ha avuto termine. Ed è, come se non bastasse, la ricerca a termine in prima battuta di un termine. Pensate al perentorio sostantivo, e sdegnoso del suo starsene in sé, che principia questo testo. Una pietra, certo, che le stesse onde – in questo caso di verbi, avverbi e deittici – che il suo tonfo provoca, non faranno altro che inghiottire e dilavare. Qual è insomma la parola di cui ci mettiamo in cerca, quando c'imbattiamo nella prima parola di un'opera da tradurre? Il suo tuffo nel testo lo conosciamo già: perché quando la si volge in un'altra lingua, è fin troppo ovvio che l'opera sia stata già letta, e più di una volta. Nessun traduttore mai, persino di bocca buona, si tira su le maniche e si mette al lavoro come un lettore digitale che deve tradurre cifre in suoni. Quello che si fa, allora, è raccogliere questa pietra dal fondo limaccioso su cui si è già deposta, per rigirarsela un po' fra le mani. Cosa dice quella che abbiamo appena raccolto? In 'lingua del no': «smania». Strano, perché nell'originale, o meglio nella lingua della prima stesura, che non è l'inglese ma il francese – e valga come prima acquisizione critica –, il sostantivo in questione suonerebbe a prima vista assai più semplice: «folie». Eccoli qui, direte, il traduttore che ci mette il *proprio*, invece di accettare il dettato originale! Ma il problema è che questo diavolo di testo, come si sarà capito – seconda acquisizione –, ne ha due di «originali», o saranno magari al contrario, luciferina come torna ogni duplicità, due autentici «falsi»³. E il secondo dei due, quello nell'*altra* lingua – che poi a Samuel Beckett, come se non bastasse, avrebbe dovuto risultare *propria*, se tale può ritenersi l'inglese per chi nasce in Irlanda – ripete, ma ad eco, esattamente quel sostantivo, e così facendo, dopo averci instradato, ci manda per le terre: «folly». Va bene, è una buona indicazione, ci invita se non altro, giubilati i clinici 'madness' o 'insanity', a far rilassare gli psichiatri. Ma perché allora non una fissazione collettiva come quella adombrata in 'craze'? 'Craze for', tanto per dire? No, la scelta di Beckett traduttore di se stesso è caduta in quell'occasione su «folly», e giusto, a lume di dizionario, tutt'intorno al nucleo delirante dell'antico prestito francese, con quell'alone di sventatezza e ridicolaggine, e persino insensatezza dei desideri, cui per un richiamo remoto si attagliano persino le ombre del varietà e del vaudeville. E finanche, se è per questo, quelle altrettanto intriganti dei capricci architettonici. Come il falso gotico di Foley's Folly, dalle parti della natia Foxrock, convocato esplicitamente da Beckett, quasi quindici anni prima, ad animare uno dei ricordi persecutori della pièce *That Time*.

Il secondo falso originale, comunque, lo possiamo dare per acquisito, illumina il primo. Perché è esattamente questo il senso da dare a «folie»: quello di una bizzarria, di una

³ B. Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, p. 243.

stravaganza, certo, ma con qualcosa di frenetico in più, come di un'assurdità che dà sul passionale, una vanità che slitta nella mania – erotica o di grandezza o di quello che volete –, un desiderio accecante, ripetuto, cocciuto, e stupido, stupido. Viene in aiuto il sorriso solvente le vanità del mondo di moralisti come La Rochefoucauld e La Bruyère, o quello già più ironicamente rassegnato dello Chamfort che Beckett aveva, ancora una volta una quindicina d'anni prima, ridotto in assai risonanti versi inglesi in *Long After Chamfort*. Sì, va bene, ma a questi stessi uffici, si presta o no l'italiano 'follia'? Ricapitoliamo: «folie», nell'accezione del testo, non è un disagio psichico, o uno stato di alienazione, men che meno una mancanza di senno, è piuttosto una voglia folle, un ghiribizzo, o un'idea folle, una pazza idea, una stramberia. E dove la si trova questa sfumatura in 'lingua del no', divenuta come se non bastasse, non l'altra della traduzione, ma quell'altra ancora costretta a procedere strabica fra i due originali che si sconfessano (e confermano) a vicenda? In italiano si può convocare un'accezione periferica di 'follia', che adombra per l'appunto una 'sconsideratezza leggera', quale potrebbe essere quella di uno degli «hobby horses» in cui eccellevano i personaggi del *Tristram Shandy*, ma solo a patto che ci aiuti il contesto della frase... altrimenti è tutto un manicomio, e al massimo una danza di origine spagnola. E poi il sostantivo, quel soggetto sospeso, va inquadrato nella sua funzione sintattica, e alla luce della specificazione alla quale parrebbe anelare lungo tutto i sussulti del testo. E al dunque: «folie que de ce [...]» e «folly for to—» valgono un 'follia di...'? O forse, e meglio, un (moralistico) 'follia...'? Che poi vorrebbe dire una frase nominale ellittica, con tanto di verbo 'essere' sottinteso. Certo, ci fosse subito un infinito, con o senza articolo determinativo, e con tanto di punto esclamativo, più o meno sottinteso, e chi ci fermerebbe più a elencare le follie del mondo! Follia... (!) amare così tanto! Follia... (!) ritenersi eterni! Follia... (!) volere credere d'intravedere...! Follia... (!) accanirsi a tradurre un testo! Sì, vabbè, ma quel «ce [...]», invece? «Folie que de ce [...]» / «folly from this—»? Già: basta un moncone di sintassi, e i campi semantici persino dei sostantivi di maggiore rinomanza rivelano quanto stenti siano ogni volta i loro raccolti. Perché una soluzione del genere, in 'lingua del no', avrebbe il disdicevole svantaggio di disinnescare già in seconda battuta il sintagma «folie que de [...]» / «folly for to—», perché costringerebbe, in assenza della reggenza obliqua, alla mera ripetizione di 'follia...'. 'Follia...' punto e basta: così si dice in italiano, non 'follia che...', 'follia di...'. Con l'effetto indesiderato di rendere del tutto superfluo il terzo versicolo – «que de...» / «for to—» –, che alla fine dovrebbe essere espunto. Che fare, allora? Accontentarsi per disperazione di mutilare il testo, per poi infliggergli l'escrescenza callosa di una nota? Oppure tornare a chiedersi, come vuole il suo dettato, qual è la parola? Una cosa è certa: l'ombra della croce, nel Golgota delle traduzioni, non si stende sulle espressioni presunte intraducibili, ma su quelle che per la loro apparente semplicità si farebbero volgere quasi in automatico. Ecco perché conviene fare un bel sospiro, prendersi il tempo giusto e ricorrere alla filologia, non prima di aver provato a ricapitolare la questione.

Proprio la resa inglese del sostantivo, difatti, dimostra chiaramente quanto viene esplicitato anche dalla costruzione non troppo consueta del dettato. Non è, teste il dizionario Robert, il

primo senso della parola «folie» – «trouble mental, égarement de l'esprit» – a essere chiamato in causa da Beckett, e volendo nemmeno il secondo – «manque de jugement, absence de raison» –, ma forse solo il terzo – «idée, parole, action déraisonnable» –, che poi è quello che è passato per l'appunto all'inglese «folly», vale a dire, compulsando questa volta il Cambridge, «the fact of being stupid, or a stupid action, idea, etc.». Del resto non è un caso che in ben tre delle complessive otto stesure del testo contenute in quello che sarebbe stato l'ultimo quaderno mai usato da Beckett, il sostantivo incipitario eletto in prima battuta non era «folie», per nulla, ma «mal»⁴, e forse proprio nel senso di 'sofferenza morale' ('mal de vivre'), se non 'pena' – il 'darsi pena a fare qualcosa' –, come espliciterebbe proprio il primo versicolo «mal de ce», cui segue naturalmente il solito trattino a indicare la parola che manca. Quanto poi a quel segno d'interpunzione, potremmo parlarne per delle ore, perché è del tutto incongruo nel testo francese, e assolutamente legittimo nel secondo falso originale. La punteggiatura inglese usa difatti il *dash* – anzi l'*em dash*, cioè il trattino lungo (—) – per incisi, improvvise interruzioni, dialoghi e sempre di più, nel corso del Novecento, per esplicite omissioni. Contrariamente al trattino medio (*en dash*) e a quello breve (*hyphen*), l'*em dash* può difatti occorrere a segnalare esitazioni, sospensioni o lacune, ruolo svolto nel sistema interpuntivo francese, così come in quello italiano, per lo più dai puntini sospensivi. Non è così che ve l'ho presentato il moncherino sintattico che mi ha mandato in tilt? «Folie que de ce [...]»? Le parentesi quadre non erano un vezzo, perché in realtà nell'originale troviamo scritto «folie che de ce—». Beckett stesso nel quaderno non mancava di porsi la questione, e sul verso della seconda pagina appuntava come promemoria per un'eventuale variante futura: «sans traits?». Quei trattini, se ne rendeva conto anche lui, erano impertinenti, e forse sarebbe stato meglio eliminarli. Ma alla fine, quel segno che si era imposto da subito al dettato, lo lasciò così com'era. Insomma, sia pure con qualche scrupolo, Beckett finì dunque con l'imporre al francese dell'originale questo segno estraneo alle sue convenzioni interpuntive, com'era del resto già avvenuto in altre opere precedenti, ma mai con una tale frequenza. Il trattino, che il francese di suo impiega soprattutto come *trait-d'union*, amplificato al contrario com'è dagli a capo che propizia, sta difatti lì a rappresentare la lingua che incespica, mentre il cervello si lambicca, svolgendo dunque funzione, per dirla con un'altra trasparente notazione beckettiana presente nel manoscritto, di vero e proprio «trait de désunion»⁵, e finendo in tal modo col rappresentare la marca di senso più incisiva del testo. Ciò detto, però, una cosa è chiara: quel segno infetta d'inglese l'originale francese, circostanza che non va sottovalutata, e che riapre una volta per tutte la questione del nostro sostantivo.

Che, fra parentesi, nel primo originale, o primo falso degenerare, è anche l'unico sostantivo. Ce n'è un altro nel secondo falso, l'inglese, sebbene sia invero incapsulato in un modo di dire, che è però un autentico sintagma cristallizzato, e al dunque quella sorta di refrain da psicopatologia della vita quotidiana che è per l'appunto «what is the word». E se non è altro che un

⁴ D. Van Hulle, *The Making of Samuel Beckett's «Stirrings Still / Soubresauts» and «Comment dire / what is the word»*, Antwerp, University of Antwerp Press, 2011, pp. 99-101.

⁵ Ivi, p. 102.

elemento che occorre a un modo di dire, il sostantivo in questione non resta per nulla sdegnoso del suo isolamento, aprendosi a una sorta di modificazione sottintesa. Qual è la parola *giusta*? Qual è la parola *esatta*, o *appropriata*? Beckett, neanche a dirlo, l'avrebbe eliminata volentieri quella benedetta parola, parola di parola – «word» –, se avesse avuto a disposizione un altro modo di dire inglese in grado di illustrare perfettamente il tic vascolare su cui ruota l'intero dettato. 'Ce l'ho proprio sulla punta della lingua', piagnucola lo smemorato di turno, 'come si dice?' L'italiano alle strette predilige l'impersonale, e fa bene, perché ogni tuffo nella lingua si fa solo a patto di perdersi in quel mare, e farsi parlare da altri. Anche l'infinito francese, quello di «comment dire», che talvolta usiamo pure noi, ma più come pausa – come dire... – retorica, depersonalizza mica male. L'inglese da par suo punta sulla parola da cercare, e lascia del tutto spersonalizzato nella discarica lessicale il povero soggetto indementito. Ma, appunto, rovescia il tutto sul termine che al momento si sottrae, la parola che non torna, e chissà dove si è andata a ficcare. Sia come sia, quel sostantivo in più, a un fanatico propugnatore della «disfazione» leonardesca quale fu scientemente Beckett, avrà di sicuro pesato. Il manoscritto al riguardo non mente. Perché in verità persino nel primo falso originale, nel testo francese insomma, Beckett aveva inizialmente risolto il modo di dire, ancora una volta, all'inglese: «quel est le mot—», aveva scritto di getto. Per poi, avendo compreso di rischiare il 'franglais', aggiungere subito: «le mot pour ce—». E liquidare il tutto con un perentorio «il n'y a pas de mot—»⁶. Appunto! Un bel frego, e via la parola delle parole! Un bel frego, e sul recto della terza pagina, alla seconda completa stesura, eccolo lì il modo di dire giusto finalmente affiorato: «comment dire». Bene, e allora perché la soluzione in 'lingua del no' recupera l'espressione inglese, e non adotta al contrario quella trovata in un secondo momento e poi messa a testo nella prima versione in francese? Consentitemi di rimandare retoricamente la risposta, e di sottolineare soltanto quanto l'inglese, l'inglese d'infanzia, tramava in quell'occasione, come forse non mai in Beckett, nel cono d'ombra del primo falso originale.

Se dunque «folie», che l'autore irlandese inserì a un certo punto a margine, giunse nel manoscritto a sostituire «mal» – anzi «mal de ce—», come specifica la prima stesura in sede incipitaria –, è difficile non essere tentati dal pensare che la parola francese abbia a sua volta subito un'esplicita interferenza dal campo semantico più ristretto dell'inglese «folly», nel suo significato esplicito di 'azione contro il buonsenso'. Si tratterebbe dunque sì di 'une folie', ma nel senso di una pretesa assurda e a suo modo frenetica, e sicuramente ridicola, quale quella di chi si accanisce a cercare disperatamente una parola nel pieno di uno stato di afasia, oppure di una di quelle irritanti dimenticanze contagiose su cui si era tanto soffermato Freud per l'appunto nella *Psicopatologia della vita quotidiana*. Insomma, come esplicita la stessa costruzione di questo testo manco a dirlo a sua volta infestante, siamo di fronte non a una 'follia' ma a una 'follia di qualcosa', o meglio ancora 'di fare qualcosa', 'di cercare qualcosa'. Una follia trattino dello smemorato incluso. Ecco perché, una volta scartata come prima cosa la pesante (e pedante)

⁶ Ivi, p. 100.

costruzione ‘follia di...’ – che in italiano funzionerebbe solo preceduta dall’articolo, e suonerebbe ampiamente letteraria (‘mi prese la follia di tradurre...’) –, sono stato costretto a mettermi alla ricerca di un altro sostantivo, più vicino a «folly» che a «folie». Quello di cui avevo bisogno era in verità un nome deverbale, in grado di reggere un complemento retto all’infinito: e «smania», col suo etimo incerto latino sospeso fra ‘mania’ e una storpiatura di ‘immaginare’ (‘exmaginare’) – circostanza che avrebbe probabilmente deliziato un virtuoso di quel verbo, in entrambe le lingue, come fu il nostro autore –, offriva da questo punto di vista decisamente più possibilità. Quelle, per esempio, di un’agitazione nervosa e di un desiderio irritante. Perché, sarà necessario che lo ripeta, delle due l’una: o si salva la costruzione che ho definito ‘moralistica’, quella che prevede che a rimettere insieme la frase franta venga su un sospirato ‘follia’ seguito dall’infinito e dal punto esclamativo sottinteso, a patto di eliminare le preposizioni non previste dall’italiano, e ingenerare in tal modo ripetizioni pedissequae e versicoli soppressi; oppure si privilegia l’imbragatura metrico-sintattica e si dà a «folie—» il senso smanioso di «folly—», ‘pazza idea’ inclusa. Ecco perché ho definito la lingua della mia versione una ‘lingua del no’. Una scelta va sempre fatta. Nella fattispecie ho provato a farmi guidare dall’autore stesso. Che cosa, mi sono chiesto, avrebbe salvato Beckett? Il senso asciutto, diciamo così, o quello sensuoso? L’esclamazione retorica o la sua organizzazione metrico-formale? Allora ho provato a farmi guidare da una delle rare dichiarazioni di poetica dell’autore irlandese. «La mia opera è una questione di suoni fondamentali (e non scherzo), nel modo più sistematico possibile», aveva scritto Beckett, a proposito di certi luoghi ‘oscuri’ di *Fin de partie*, al regista americano Alan Schneider, «e non accetto responsabilità per nient’altro. Se la gente vuol farsi venire il mal di testa con le sfumature, faccia pure. E procura loro le aspirine»⁷. Alla fine, insomma, ho scelto di preservare i «suoni fondamentali», non prima di aver mandato giù qualche aspirina.

Del resto, per quanto riguarda la costruzione «folie que de», sebbene a suo modo meno vetusta di quella *fin* troppo aulica adombrata da «folly for to», stupirebbe non poco che Beckett non avesse presente una frase attribuita a Erasmo da Rotterdam – che in realtà è un compendio di un passo più complesso dell’*Elogio della follia* –, divenuto però in Francia addirittura proverbiale: «C’est bien la pire *folie que de* vouloir être sage dans un monde de fous» (corsivo mio). Come si fa a non ritenere il peggiore dei folli chi smania per essere saggio in un mondo di folli? Siamo sicuri, solo di folli? No, anche di smemorati... E persino al quadrato. Perché un fatto è certo: nel giro di poco, a quanto ci testimonia Ruby Cohn⁸, l’autore irlandese nemmeno più ricordava come, quando e perché avesse scritto, sul suo bravo quaderno immacolato, *Comment dire*. L’aveva cominciato il 10 settembre del 1988 all’Ospedale Pasteur di Parigi, dov’era stato ricoverato alla fine di luglio dopo una serie di rovinose cadute dovute a problemi di equilibrio probabilmente di natura parkinsoniana. E subito una circostanza ci colpisce: era difatti da tempo che Beckett non scriveva un testo in prima battuta in francese, esattamente dall’epoca

⁷ M. Harmon (a cura di), *Never Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, 2000 Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, p. 24.

⁸ R. Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, The University of Michigan Press 2011, pp. 382-383.

della sua ultima opera per la scena, *Quoi où*, che risaliva a sei anni prima. Le poche opere successive le aveva scritte tutte in inglese, se mai per provare a tradurle subito dopo. A pensarci però era ovvio che in quell'occasione gli riaffiorasse la lingua che aveva adottato per i suoi formidabili racconti, romanzi e testi teatrali del periodo immediatamente successivo alla guerra: perché non poteva che essere il francese, ovviamente, la lingua usata tutti i giorni per rispondere ai medici, parlare agli infermieri, scambiare quattro chiacchiere con gli altri degenti. Non è a suo modo *Comment dire* una partitura per visita neurologica? Poi, una volta dimesso dall'ospedale e presa la decisione di lasciare alla moglie, a sua volta allettata e bisognosa di cure, la loro casa a rue Saint-Jacques e di ritirarsi in una casa di riposo, aveva finito il testo proprio lì, a Le Tiers Temps, nel quattordicesimo arrondissement. Una volta concluso, aveva consegnato una trascrizione in pulito al suo editore francese – il primo e decisivo evangelista, Jérôme Lindon –, che l'avrebbe riprodotta in facsimile nel maggio del 1989 per una tiratura limitata destinata alla libreria che Minuit aveva aperto a Rue des Écoles nel 1986, non prima di aver scelto come proprio nome un titolo del suo autore di riferimento, 'Compagnie'. Fu quella l'unica edizione che Beckett riuscì a vedere. Poi, sempre nell'autunno del 1988, aveva affidato il quaderno che conteneva le varie stesure del testo alla stessa Ruby Cohn, chiedendole di inviarlo all'Università di Reading, che da tempo aveva acquisito molti dei suoi manoscritti, e in cui all'epoca insegnava ancora James Knowlson, che era già diventato il suo biografo ufficiale.

Quel gesto, a ripensarci, aveva il suo preciso significato, anche perché per la maggior parte dei fogli, fatta eccezione per i pochi su cui erano vergate le varie stesure del testo, il quaderno era intonso. Consegnarlo in quel modo, con tante pagine destinate a rimanere bianche, voleva pure dire qualcosa. E in più vi aveva anche anteposto una strana notazione... Certo, stava ancora lottando con la versione francese della prosa *Stirrings Still* (*Fremiti fermi*), che avrebbe completato nei primi giorni del nuovo anno col titolo *Soubresouts*, ma per Beckett quel testo scritto in verticale spegneva le caldaie – per rubare un'espressione a un altro scrittore perfettamente a suo agio con la terza età, Antonio Pizzuto – ed era destinato a giungere ultimo, e come se non bastasse nella sua lingua acquisita, per quell'occasione almeno intraducibile nella presunta materna. Un'opera che doveva restare senza secondo falso originale, come lo era stata, dopo il fallimento dei primi tentativi di volgerla in francese, la vertiginosa prosa inglese – o «short novel», per ripetere la pertinente definizione di John Calder – *Worstward Ho*. Ma dopo aver letto *Comment dire*, e pensato quanto, ove mai l'avesse ricevuta, sarebbe stato felice Joe Chaikin – il fondatore dell'Open Theatre che non leggeva il francese, ed era in quegli stessi giorni affetto da afasia a séguito della terza operazione al cuore –, Ruby Cohn finì col mutare la sorte dell'ultima opera di Beckett. In occasione della visita successiva, aveva chiesto difatti al vecchio amico di provare a tradurre in inglese il testo in questione, per scoprire per l'appunto con sorpresa che lui aveva già dimenticato persino di averlo scritto. E chissà che cosa ne avrà pensato, il vecchio Beckett, quando gli toccò di rileggerlo sul dattiloscritto esemplato per l'occasione da colei che era stata l'autrice, nel lontano 1962, della prima monografia in inglese che gli fosse mai stata dedicata. Come che sia, nuovo come gli sarà sembrato, era tornato in quel

frangente a lavorare sul testo, alla sua maniera, sempre un po' innovativa, nel nome del falso originale, o dell'originale da falsificare.

E mica per dire. Non sono solo in gioco le libertà, chiamiamole pure compositive, che Beckett era solito prendersi quando traduceva: per cui, per fare un solo esempio, gli era possibile rendere «à peine», non con 'scarcely', 'barely' o 'hardly', ma con «afar», sopperendo per così dire a una mancanza con una distanza. Né basta sottolineare ancora una volta, per il suo lavoro di traduttore innovativo, la conclamata propensione a ricreare i valori formali del testo di origine, e per cui, per intenderci, il virtuosistico – sul dittongo *oi* + liquida + fricativa labiodentale – predicatore tripartito «vouloir croire entrevoir» diviene l'altrettanto risonante – su *i* + occlusiva dentale + sibilante – «need to seem to glimpse», con buona pace del vistoso slittamento semantico. La questione qui è persino più radicale, se Beckett si sente libero di aggiungere addirittura una linea di testo ulteriore, o versicolo che dir si voglia, ai 52 del primo falso originale. E l'eccedente, il cinquantatreesimo a capo della versione inglese, si aggiunge per l'appunto a chiarire, o a schiarire, la tremolante visione in lontananza che da «afar» conduce – quasi ne costituisca a rigor di isofonia un intensivo – all'assai desueto «afaint». Termine quest'ultimo che, teste questa volta l'Oxford, come verbo – col senso di 'indebolire', 'infiacchire' –, risale forse al XV secolo, ma come aggettivo – nel significato di 'indebolito (da una malattia)', 'defeato' –, è attestato solo dal 1834 in poi, e che come se non bastasse occorre magari qui per la prima volta in funzione avverbiale. E se il secondo falso originale eccede il primo, siamo alle solite: a quale totem della filologia positivista dobbiamo volgere le nostre mani intermediarie, all'originale fededeigno o alle ultime volontà dell'autore? E poi, per tornare a prendere in castagna quel licenzioso che per alcuni critici so di essere, perché tradurre «afaint» con la locuzione avverbiale «a fioco»? Da dove l'ho tirata fuori? Ma prima di affrontare una simile questione, sarà meglio che mi decida a risolvere quell'altra lasciata in sospeso, quella cioè che riguarda la scelta stessa del ritornello dello smemorato che funge anche da titolo del testo. Senza dimenticare che ho fatto cenno anche a una «strana notazione» in testa alla prima pagina vergata del quaderno incriminato... E tuttavia, prim'ancora di saldare i tanti debiti – perché le dilazioni sono peggio delle ciliege –, vi chiederei licenza di ragionare, per l'appunto, sulle mie licenze di traduttore, alle quali però, vorrei che fosse chiaro, non incappo mai da autore in proprio, o per 'ispirazione poetica', ma giungo se mai facendo ricorso a quel *iudicium* al quale c'invitava Giorgio Pasquali, e dunque grazie al confronto continuo di entrambi i rami dello stemma equilingue della produzione dell'autore irlandese. Sulle traduzioni da Beckett, del resto, ho lavorato sempre così.

Basterà un caso esemplare, tratto da un altro «short novel», *Company* (sì, proprio il testo che diede il nome alla libreria), la cui prima stesura in inglese si protrasse fra il 5 maggio del 1977 e il 27 luglio del 1979, finendo con l'incrociare l'emersione rapsodica, se non epifanica, delle fulminanti poesie in francese denominate *mirlitonrades*, con la prima per l'appunto composta il 1° maggio del 1977 – dopo una del tutto isolata buttata giù di getto nel novembre del '76 – e l'ultima portata a compimento agl'inizi di giugno del '79. Sarà probabilmente a causa di questa

sovrapposizione, anche se non coincidono le lingue, e men che meno i sistemi metrici, ma è comunque un dato di fatto che in questa prosa tralucano un bel po' di clausole versali. A partire ovviamente dal perentorio inizio giambico, che per il mio orecchio suona su quattro piedi, nel secondo dei quali, affievolito il verbo, il *metrical stress* non può che cadere sul povero tizio costretto a subire la sua voce persecutoria: «A vóice / comes to óne / in the dárk. / ImáGINE»⁹. Dal momento che quando si traduce non ci si può limitare alla sola lettera, ma occorre naturalmente adeguarsi allo spirito del testo, quando mi toccò farlo, ricorsi alla forma versale più riconoscibile della nostra tradizione, l'endecasillabo, seguito da un trisillabo sdrucchiolo: «Giunge una voce a qualcuno nel buio. S'immagini». Per ottenere la misura giusta, e la gabbia accentuativa, per l'occasione fui costretto ad anteporre il verbo, pratica diffusa e persino triviale nella nostra lingua, dal momento che si adotta persino nelle sottolineature enfatiche del parlato. Ecco perché mi stupì non poco che qualche tempo dopo Daniela Caselli¹⁰ (2009, pp. 2018-2019), commentando questa scelta di traduzione, ritenesse l'inversione «apertamente lirica», e tale addirittura da «condurre il lettore al d'Annunzio della *Pioggia nel pineto*», poesia che a tacer d'altro ha poco a che fare con gli endecasillabi. Insomma: quel verso italiano, secondo la studiosa, farebbe pensare a un «Leopardi più petrarchista che beckettiano», rispetto invece all'originale, identificato fra l'altro con un «pentametro giambico», probabilmente grazie alla separazione di «comes» da «to one» e all'opzione per un ritmo sincopato. Come che sia, pur issando la sua vistosa gabbia metrica, l'originale, a detta di Daniela Caselli, non suonerebbe, come invece suppongo il testo tradotto, «romanticamente "poetico"». Ora, però, occorre intendersi: perché quella frase in italiano risulterebbe «romanticamente "poetica"» – o petrarchista o decadente, a scelta – anche senza l'inversione incriminata, che tra l'altro Beckett era solito usare tranquillamente in francese, per esempio nell'undicesima lassa del testo in prosa scritto immediatamente dopo *Company*, *Mal vu mal dit*: «Vient la nuit où l'absente entend la mer»¹¹. «Giunge una voce» come «giunge la notte»... La posposizione del soggetto è un crimine per orecchie anglofone, forse finanche angliste, non certo per quelle romanze.

E adesso che abbiamo risolto questo punto, resta comunque la questione della scelta lessicale, visto che potrebbe risultare troppo in stile «Leopardi [...] petrarchista» – che sarebbe fra l'altro meno incongruo di un «Leopardi [...] beckettiano» – anche la soluzione «una voce giunge a qualcuno nel buio», magari per l'appunto a causa del verbo scelto. «Giungere» in italiano esiste, e come no, ma può darsi che alle orecchie dei più suoni oramai «lievemente arcaico», come fra l'altro dovrebbe essere la lingua di *Company* a detta di Ruby Cohn¹², che aveva al riguardo le competenze giuste, e sciorina nella pagina appena segnalata tutti i termini incriminati, e talune formulazioni inusuali. Tant'è. Sia come sia, persino facendo ricorso a un verbo più colloquiale,

⁹ S. Beckett, *Company*, in *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirrings Still*, a cura di D. Van Hulle, London, Faber and Faber, 2009, pp. 1-42: 3.

¹⁰ D. Caselli, *Thinking of 'a Rhyme for "Euganean": Beckett in Italy*, in M. Nixon, M. Feldman (a cura di), *The International Reception of Samuel Beckett*, London, Continuum, 2009, pp. 209-233: 218-219.

¹¹ S. Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 21.

¹² R. Cohn, *A Beckett Canon*, cit., pp. 353-354.

una frase come ‘una voce arriva a qualcuno nel buio’ fuoriesce comunque dalla lingua quotidiana, e per la sua stessa immagine, che si scolpisce indelebile, persino nella sua forma apparentemente più sciatta. Perché quello che abbiamo di fronte è un testo, che nel suo voler essere innanzitutto ‘arte’ (non artificio) nasce per essere consegnato ad altri, e organizzato presumibilmente per risultare memorabile. E poi, c’è poco da girarci intorno, la scelta di Beckett quando ha volto quell’incipit in francese è stata esattamente quella proposta in italiano: un endecasillabo, sebbene *à la Valéry*, e dunque un *decasyllabe* italianeggiante, «une voix parvient à quelqu’un dans le noir» (con la cesura prima di «dans») – perché per Beckett l’endecasillabo era Dante, non D’Annunzio, non Leopardi, men che meno Petrarca –, e ovviamente un *quadrisyllabe* (il nostro quinario), «imagine». E va naturalmente sottolineato come Beckett non abbia optato, per tradurre il senso specifico del verbo ‘to come’, per il diffusissimo ‘arriver’, come anche i dizionari anglo-francesi per la circostanza consigliano, ma il decisamente più raffinato e meno consueto ‘parvenir’. E lascio a bella posta fuori dalla questione un’altra mia scandalosa licenza, quella di scegliere il congiuntivo esortativo in luogo dell’imperativo «imagine» e dell’infinito più o meno conativo «imagine»; per la quale lasciate che rimandi – non senza chiedervi di dare una rapida occhiata alla vertiginosa esortazione anaforica di *Par. XIII 1-21*: «Imagini, chi ben intender cupe...» – all’apposita nota che troverete nel Meridiano *Romanzi, teatro e televisione*¹³.

Mi scuso per la lunga digressione polemica, ma credo possa aiutare a inquadrare meglio di qualsiasi altro esempio il metodo che in tutti questi anni ho adottato per confrontarmi con un autore equilingue. Di gran lunga più semplice apparirà la questione della versione in ‘lingua del no’ di quello che ho definito il refrain dello smemorato, se non altro per il fatto che le motivazioni per la scelta del ricorso al secondo falso originale sono in questo caso reperibili all’interno del dettato stesso del testo. Ce la caveremo insomma con poco, sebbene sarà necessario ripartire dal virus d’inglese che infetta il primo falso originale. Il famigerato *dash*, difatti, che interviene in prima battuta quasi a togliere sostanza alla parola «folie» / «folly», sospende tutti gli elementi in gioco in *Comment dire / What is the Word*, ma occorre a chiusa di buona parte di questi con la stessa funzione di una boa luminosa che lampeggi per segnalare una secca. L’effetto che ne deriva è quello di una continua oscillazione fra termini che si scalzano, come quando, per l’appunto, cercando una parola brancoliamo fra presunti sinonimi e progressivi aggiustamenti, secondo quella cattiva infinità del tutto paradigmatica che solitamente facciamo precedere da locuzioni come ‘per meglio dire’, ‘o più esattamente’ ecc. In buona parte delle sue occorrenze, insomma, il *dash* è un trattino paradigmatico, che segnala l’infinita permutabilità di un insieme aperto, al punto che potremmo volendo sostituirlo con quel ‘no’ che giunge, in simili occasioni, a sconfermare la formulazione che precede, e invita al contempo a un’espressione più appropriata. Che poi nell’estetica dell’ultimo Beckett vuol dire innanzitutto quell’andare di male in peggio tracciato dalla rotta di *Worstward Ho*. Proviamo il suo impiego sul testo:

«da questo»? no: «fin da questo»;

¹³ S. Beckett, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura di G. Frasca, Milano, Mondadori, 2023, pp. 1749-1750.

«dato»? no: «visto»;
 «vedere»? no: «intravedere», no: «credere d'intravedere», no: «volere credere d'intravedere» ecc.

Nella prima occorrenza, e in tutte le occasioni in cui segue immediatamente il refrain dello smemorato, il *dash* al contrario prelude a un'esitazione sintagmatica, che dà l'avvio alla ricerca di un elemento da aggiungere alla frase che dovrà risolvere l'esitazione iniziale, provvedendo così a modificare una volta per tutte il sostantivo-campo – «folie» / «folly» – secondo le quattro direzioni che costituiscono le pareti di un vero e proprio teatro della memoria in rovina. Sulla prima delle quali si proietta qualcosa di assimilabile al passato, diciamo pure al pregresso esperienziale che funge da premessa – «donné» / «given» («dato») –; ma la declinazione di termini impropri che lo sostanzia, lo rivela immediatamente troppo schiacciato sul presente perché possa farsi per davvero tempo perduto. La ricerca, persino per Proust, era sempre quella del tempo da perdere alla ricerca del tempo perduto. Vediamo in dettaglio:

folie— que de ce, no: depuis ce, no: donné, no: vu [tout ce ceci-ci] que de—

A prescindere da come viene risolto l'oggetto – col suo bravo défilé di deitici, aggettivi e pronomi: una sorta di «quest'ermo colle» all'ennesima impotenza di (s)fuoco –, varrà la pena di notare come nel successivo testo inglese l'opposizione, fra passato e presente che non riesce a farsi passato, sia segnalata in modo decisamente più esplicito nell'emersione di un participio presente che sarebbe impensabile in una lingua romanza:

folly— for to, no: from this, no: from all this, no: given, no: seeing [all this this here] for to—

Sulla seconda parete scorgiamo invece profilarsi qualcosa di assimilabile al futuro, sebbene la sua gittata sia così corta da rappresentare a sua volta una sorta di futuro nel presente, quale può essere quello retto per l'appunto da una «folie que de—». Perché l'«hobby horse» cui accenna il *dash* – da riprovare bollandolo come idea folle, o semplicemente da inquadrare come pazza idea —, se è un desiderio, una voglia o una «smania», lo è «di—», di fare qualcosa, qualcosa che non si riesce a fare, e che magari si riuscirà a fare a malapena, di male in peggio, nell'immediato futuro, sempre prossimo, persino immediato, ma comunque futuro... Lì dove nel frattempo c'è, a fare il presente, a essere tutto il presente, esattamente quella voglia o «smania di—», che come prima cosa dovrà essere identificata in quanto tale, e come seconda dovrà rivelarsi per quello che è, una sorta di ansia percettiva per giungere a inquadrare, non un'altra cosa ancora che al momento nemmeno si manifesta, ma il suo dove, il luogo (mentale) dove stagliare infine quella cosa ancora così remota, che magari Badiou definirebbe l'evento in attesa del suo nome. In dettaglio:

que de— voir, no: entrevoir, no: croire entrevoir, no: vouloir croire entrevoir quoi où—

Che nell'*altra* lingua diviene:

for to— see, no: glimpse, no: seem to glimpse, no: need to seem to glimpse what where—

Già: la vecchia storia del «dove» – anzi del «quale dove», del ‘che dove’ – che Beckett aveva cinque anni prima confidato al giovane amico André Bernold di continuare a «trascinarsi dietro»¹⁴ senza capirci nulla, ma che aveva finito con l’animare le presenze fantasmatiche del suo ultimo testo pensato per la scena, *Quoi où (What Where)* per l’appunto, e ripensato poi per quello che magari è il suo capolavoro per il piccolo schermo, *Was wo (Che dove)*. Seguiamola allora in azione, questa storia che Beckett non riuscì mai a capire, e se per questo nemmeno a completare, e che costituisce qui la terza parete del teatro della memoria in rovina:

où— là, no: là-bas, no: loin là là-bas, no: loin là là-bas à peine quoi—

Come avrete notato, qui, come in precedenza, l’esitazione paradigmatica – afasia di codificazione o di Broca, l’avrebbe classificata Roman Jakobson¹⁵ – concorre invece all’emersione del sintagma, perché solo nel primo sistema permutativo, o parete, gli elementi in gioco si sostituiscono scalzandosi l’uno con l’altro, con la sola eccezione ovviamente dell’oggetto pronominale composito, che resta insostituibile, sfumato com’è. Nelle altre due pareti, invece, gli elementi permutativi si sostituiscono in verità *aggiungendosi* l’uno all’altro, come se l’asse della selezione fosse saltato a favore di una struttura paradigmatico-sintagmatica che sembrerebbe procedere verso un blocco sintattico di tipo zenoniano, che poi sarebbe l’impensabile risultato dei famigerati esercizi per peggiorare la lingua di cui parlava ancora Badiou. Dalla dichiarazione perentoria che sempre si nasconde nel senso di un sostantivo, si procede a una formulazione più sfumata che include la precedente, su cui agire con lo stesso solvente, da sfumare ulteriormente ancora, sempre conservando gli elementi apparentemente scartati. Qualcosa tipo: ‘meno’, ‘meno di meno’, ‘meno di meno di meno’ ecc. Si tratta, proiettata suppergiù all’infinito, della tipica epanortosi beckettiana¹⁶, che prevede che si torni su quanto appena detto per affievolirne il dettato, magari fin quasi a ritrattarlo, ma sempre secondo la felice intuizione di Pascale Casanova, che in tale pratica scorgeva, non l’applicazione fuori tempo massimo della retorica di Pierre Fountanier, ma «l’invenzione progressiva di una letteratura materialista che forgia i suoi stessi strumenti»¹⁷. Sia come sia, non lasciatevi trarre in inganno: perché è giusto dove sfoca il soggetto, cioè in questa vertiginosa caduta nell’infernale budello che si va restringendo, che s’intravede l’oggetto della ricerca. Proviamo allora con l'*altra* lingua:

¹⁴ A. Bernold, *L’amitié de Beckett. 1979-1989*, Paris, Hermann, 1992, p. 35.

¹⁵ R. Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969, trad. di L. Lonzi, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1971, p. 175.

¹⁶ B. Clément, *L’Œuvre sans qualités*, cit., pp. 179-180.

¹⁷ P. Casanova, *Beckett l’abstracteur. Anatomie d’une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, p. 144.

where— there, no: over there, no: away over there, no: afar away over there, no: afaint afar away over there what—

L'elemento in più, il versicolo soprannumerario che ho accolto anche nella versione in 'lingua del no', non sarà certo sfuggito alla vostra attenzione, né il suo risuonare perfettamente armonizzato – «afaint afar away...» – in un vero e proprio borbottio dell'allontanamento. Ma prima di affrontare quest'ultima questione, proverò a risolvere quell'altra che abbiamo lasciato in sospeso, che poi costituisce la quarta parete – persino volendo in senso teatrale – che ci resta da erigere, quella che trasforma il refrain dello smemorato, una volta collocato nel tempo e nello spazio del suo avverarsi, nella sommessa esclamazione che realizza infine il complemento argomentale del nome predicativo da cui tutto ha avuto origine. E per chiarire una volta per tutte la questione, lasciate che quest'ultimo lo metta al centro del teatro della memoria in rovina, di modo che possa prodursi quella sistemazione a quinconce che lo stesso Beckett, memore di *The Garden of Cyrus* di Thomas Browne – e forse della ricircolazione del quadrato che aveva incantato Joyce nel *Finnegans Wake* –, non aveva esitato a usare per le nicchie scavate nel cilindro concentrazionario de *Le Dépeupleur*. In francese:

vu tout ce ceci-ci		que d'y vouloir croire entrevoir
	folie	
loin là là-bas à peine		comment dire.

In inglese:

seeing all this this here		for to need to seem to glimpse
	folly	
afaint afar away over there		what is the word.

In 'lingua del no':

visto tutto questo questo qui		di volervi credere d'intravedere
	smania	
là lontano laggiù a fioco		qual è la parola.

L'arcano si scopre da sé: l'ultima occorrenza del ritornello «comment dire» / «what is the word» è, dopo tante negazioni, un'affermazione a dir poco perentoria, per quanto sbfonchiata possa essere, al punto da poterla ritenere addirittura un hapax, in una poetica, quale quella beckettiana, fondata sull'epanortosi, sulle aporie, sulle negazioni e su una complessiva «disfazione». Finalmente, potremmo sospirare da lettori beckettiani: l'affermazione di cui eravamo in cerca! Ora, capirete bene che per ottenere un tale complemento di contenuto proposizionale, l'espressione italiana 'come dire' – o il 'come si dice' più colloquiale –, non faceva proprio al

caso, suonava forzata, se non addirittura stonata, perché un modo di dire si potrà capire, intendere, ma certo non vedere, nemmeno in senso figurato. «Qual è la parola» invece, proprio grazie al suo sostantivo in più da scorgere, si attaglia alla perfezione: sia se voglia esprimere la sommessa esclamazione con cui rassegnarsi all'ineluttabile, sia se denunci una volta per tutte la 'follia' che ha retto e tormentato un'intera esistenza.

Ne fa fede – perché è tempo di parlarne – la misteriosa nota sbiadita che Beckett inserì sul margine alto a sinistra della prima versione del falso originale francese, dopo la consueta puntigliosa datazione con cui era solito salutare sui suoi quaderni, neanche fosse Petrarca, ogni seduta di lavoro. La grafia è incerta, più del solito, ma il punto esclamativo che bipartisce la piccola frase s'impone da subito, non solo per la parsimonia con cui Beckett lo ha solitamente usato, ma per essere in realtà l'unico segno d'interpunzione dei tre fogli, recto e verso, che ospitano le otto versioni dell'originale, se si escludono i famigerati *dashes*. E come se non bastasse, la breve frase in questione, quasi a dispetto del testo che accompagna, è in inglese, e suona persino strabica, visto che non è facile capire se l'autore l'abbia rivolta a se stesso, nel presente, o l'abbia al contrario destinata al futuro di uno studioso, e dunque a noi. Il vero mistero, però, sta tutto in una consonante, anzi in due, che per essere estranee all'ortografia francese, non possiamo nemmeno confrontare con altre occorrenze da reperire in quelle stesse pagine. La già difficile minuscola grafia beckettiana, dopo il ricovero risulta difatti, non solo mutata, ma quasi incomprensibile, per quanto è malferma; circostanza che rende impossibile confrontare la consonante in questione – *w* oppure *k* – con le occorrenze dei precedenti manoscritti. Sia come sia, che l'autore abbia intravisto nella breve composizione solo uno sgocciolo di lacrime finali, come sembrerebbe intendere Laura Cerrato¹⁸ leggendo l'appunto in questione «weep! for end», o abbia invece voluto limitarsi, come forse più correttamente propone Dirk Van Hulle¹⁹ a esortare a conservare il testo come tassello conclusivo della sua stessa opera – «keep! for end» –, sta di fatto che la decisione era presa. Al testo l'autore affidava il compito di chiudere con un rilancio, come se per davvero da ultimo si profilasse punto e a capo l'inizio, con la sua frenetica e stupida spina irritativa, quando a ogni scrittore tocca chiedersi con quale parola mai cominciare. E quella costante irritazione – chiamiamola pure «folie» / «folly», trattino incluso – altro non è che la ricerca della parola che alimenta se stessa armando per l'appunto congegni. Per questo è più che probabile che in quest'ultima opera finissero con l'essere riassorbiti anche i progetti che Beckett si era posto in animo di portare avanti in quel lasso di anni, e che il precipitare delle condizioni di salute avevano reso impossibili. La misteriosa ultima (non a caso!) «folly for SDR», vale a dire l'estrema bizzarria immaginata per l'emittente tedesca alla quale Beckett faceva riferimento in un concitato biglietto inviato al

¹⁸ L. Cerrato, *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 39.

¹⁹ D. Van Hulle, *The Making of Samuel Beckett's «Stirrings Still / Soubresauts» and «Comment dire / what is the word»*, cit., p. 104.

funzionario Reinnhart Müller-Freienfels il 14 dicembre del 1986²⁰ – tanto per capire quanto la televisione fosse ancora in cima ai suoi pensieri –, e la pièce immaginata già alla fine del 1984, come testimonia Anne Atik²¹, sulla lettura di un sonetto, i cui pochi frammenti – contenuti nello stesso quaderno che accoglie non a caso alcune stesure della coeva *Stirrings Still* – ci rivelano essere lo splendido 71 di Shakespeare: *No longer mourn for me when I am dead*. La poesia insomma era nell'aria, come il teatro, e la televisione: e tutto questo non fa che infittire il mistero degenerato del testo.

Per risolvere il quale, fra l'altro, le prime edizioni poco aiutano. Dopo il facsimile dell'ultima stesura in pulito apparsa in tiratura limitata per festeggiare la libreria 'Compagnie', Minuit non esitò a ripubblicare il testo nella prima edizione postuma, nel 1992, di *Poèmes suivis de mirlitonades*. La versione inglese, esplicitamente dedicata a Joe Chaikin, dopo essere stata ospitata dal «Sunday Correspondent», ed essere stata poi ripubblicata nella primavera del 1990 sulla rivista americana «The Beckett Circle» (XI, 2), apparve infine da John Calder, e dall'americana Grove Press, in *As the Story was Told. Uncollected and Late Prose*. Il disaccordo, sul genere e sulla lingua dell'originale, fra i tre editori di Beckett non va sottovalutato. E, se vogliamo, la questione non si limita a oscillare fra poesia in francese e prosa in inglese: perché l'opera avrebbe in realtà non solo raggiunto rapidamente la scena – quando Joe Chaikin, parzialmente ristabilito, la inserì, in occasione della sua ripresa, nella fortunata versione teatrale che aveva firmato con Steven Kent di *Texts for Nothing* –, ma già nel 1993 sarebbe divenuta anche, grazie alla musica di Michael Mantler e alla formidabile interpretazione di Jack Bruce, un vero e proprio *lied*. Questa esplicita indistinzione dei generi è del resto il lascito più significativo che si deve all'officina del grande autore... di dove? La nascita è irlandese, l'origine ugonotta, l'impegno politico e il primo successo francese, la definitiva affermazione americana, la consacrazione nel mondo accademico inglese, il trionfo nelle grandi prove di regia (e il suo exploit televisivo) tedesco, e l'antica e sempre rinnovata passione per Dante tutta italiana. Un artista europeo, Samuel Beckett, se mai ve ne fu uno, che rinnega quella «parcellizzazione» di «una quantità di filologie tra loro disgiunte» di cui si era giustamente lamentato, appena ultimata la terribile guerra dei Trent'anni della prima metà del Novecento, Ernst Robert Curtius²². E in quanto tale, persino più, o meno, che europeo. Perché il lembo di terra col suo unico albero ritorto che Beckett provò a frequentare, e in cui ci ha invitato una volta per tutte a vivere, si stende al rovescio del mero perimetro fantasmatico di stati e nazioni. Quando un'incauta giornalista parigina, nei primi anni del suo successo in Francia, chiese a Beckett, dopo averlo ascoltato parlare, se fosse di nazionalità inglese, si sentì rispondere candidamente: «au contraire». Non era un presunto orgoglio irlandese,

²⁰ G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, D. Gunn, L. More Overbeck (a cura di), *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 681.

²¹ A. Atik, *How It Was: A Memoir of Samuel Beckett*, London, Faber and Faber, 2001, p. 120.

²² E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, trad. di A. Luzzato, M. Candela, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, p. 21.

ma l'unica risposta all'altezza del taglio inferto dall'opera beckettiana al nodo scorsoio della connessione borghese fra lingua e nazione.

Detto questo, non ci resta in coda che regolare i conti con la 'lingua del no', e provare a dare uno sguardo più ravvicinato al nostro elemento soprannumerario, «afaint». Ricorrerò a un ulteriore aneddoto personale. Mi sono imbattuto per la prima volta in questo testo, nel suo falso originale inglese, nella primavera del 1990, quando fui raggiunto dal già segnalato numero della rivista dell'associazione 'The Beckett Circle', nella quale ero entrato due anni prima, con il lusinghiero ma del tutto infruttuoso titolo di 'corrispondente per l'Italia', su invito dell'ottima Linda Ben-Zvi. Ovvio che non nutrissi dubbio alcuno che quel testo fosse emerso nella sua lingua presupposta materna, come faceva intendere l'autorevole rivista. Anche perché tutto, nella perseguita armonizzazione fonosintattica, sembrava confermare quell'identità linguistica, a partire dall'esplicita aria di famiglia che congiungeva *What Is the Word* a *Worstward Ho*, per esempio, o a *Stirrings Still*, la prosa in inglese, o «short novel», che Beckett aveva cominciato a scrivere nel 1986 con l'esplicito intento di aiutare l'amico americano Barney Rosset, il terzo editore-evangelista, che era stato appena cacciato dalla casa editrice che aveva diretto con successo per anni, la Grove Press, e che si proponeva d'intraprendere una nuova avventura editoriale. Fu dunque quello il falso originale su cui mi misi immediatamente a lavoro, finendo col pubblicare la mia versione, nel tardo autunno del 1990, sul numero 8 della rivista «Plural».

Quanto al dettato di quella prima traduzione, chi vuole potrà divertirsi a confrontarlo con le altre due esemplate invece su entrambi i falsi originali, vale a dire la definitiva che si trova nel Meridiano, e l'intermedia che si legge nell'einaudiana *Tutte le poesie* (1999). La più significativa variante, quella che balza subito agli occhi, riguarda proprio il famoso versicolo soprannumerario, su cui proprio non riuscivo a raccapezzarmi, evanescenti come mi sembravano all'epoca sia il suo senso sia la stessa funzione logico-grammaticale. Alla fine, a corto di idee, mi accontentai di proporre un'espressione infelice come «dileguante» – dopo aver scartato 'affievolito' –, sebbene avrei fatto meglio a issare per l'occasione la *crux desperationis*, perché il termine che avevo scelto suonava più una glossa che una traduzione. Del resto, è un dato di fatto: la stessa tensione che regge il lavoro di un traduttore, vale a dire quella di confezionare un'opera per un pubblico cui non era inizialmente destinata, finisce talvolta per divenire una spinta alla semplificazione. E forse, quello che ho appena enunciato, è il peccato d'origine di ogni traduzione. Sta di fatto che avrei infine risolto quel passo solo sei o sette anni dopo, quando mi sarei imbattuto per caso – in cerca com'ero di ben altre informazioni – in una strana notazione presente nel quaderno che raccoglie per l'appunto la quasi coeva *Stirrings Still*, nonché la sua versione francese *Soubresauts*. Quella stesura, del resto, per l'autore ottantenne era stata molto faticosa, e aveva proceduto molto lentamente, intervallata com'era stata da lunghi periodi di scoraggiamento. Posta dunque mano, probabilmente solo nella primavera del 1987, alla terza sezione dell'opera, Beckett, all'altezza del recto di pagina 10, aveva cominciato a inquadrare il personaggio sognatore – molto simile a quello che riempie lo schermo della pièce televisiva ... *but the clouds*... – nell'atto di mettersi all'ascolto di una sua sommessa, e parzialmente incomprensibile,

frase interiore. Ora, nel verso della pagina precedente – che l'autore era solito usare nei suoi quaderni per vergare varianti, appunti, questioni da porre a se stesso e scarabocchi – Beckett, in cerca probabilmente del tono sommesso giusto, aveva finito col trascrivere uno dei tanti passi della *Commedia* su cui aveva ragionato una vita intera, e segnatamente il v. 63 del canto incipitario dell'opera, ridotto per l'occasione al solo aggettivo predicativo modificato dal complemento di causa: «per lungo silenzio fioco». Provando poi immediatamente a tradurlo, il nostro aveva prima incolonnato e racchiuso in una parentesi graffa due alternativi termini inglesi – in basso «hoarse», che vale per lo più 'rauco', e in alto «faint», che significa soprattutto 'fiacco' –, e poi aggiunto l'incontestato complemento «for long silence». Più in basso aveva dunque trascritto l'intero sintagma, essendosi infine risolto per l'aggettivo «hoarse»... ma solo per poi tirare un frego e aggiungere in alto un perentorio «faint». E difatti, nella versione definitiva della terza parte di *Stirrings Still*, in luogo dell'espressione che si legge a pag. 10 del quaderno «from far within», campeggia un «faint from deep within»²³, che non può lasciare luogo a equivoci. Fu in quel momento che mi fu chiaro che l'«afaint» soprannumerario di *What Is the Word* non poteva che provenire dallo stesso giro di pensieri. Ed è così che sono arrivato alla locuzione avverbiale «a fioco».

Il «lungo silenzio» di Virgilio nella selva oscura, del resto, ha ragione Dirk Van Hulle²⁴, non aveva mai smesso di ammaliare Beckett, come confermano già le note giovanili diligentemente prese dal capolavoro dantesco. Ma, volendo, la questione è persino più sottile, ed era probabilmente già tale per un autore che non aveva letteralmente mai smesso di rileggere la *Commedia*, e che persino in casa di riposo custodiva una copia dell'opera, sebbene, fra le diverse possedute, quella dozzinale – un'economica Salani – che risaliva alla sua giovinezza, con le sottolineature e le annotazioni prese durante le lezioni private della sua «Professoressa» Bianca Esposito²⁵. Perché «fioco», nella *Commedia*, non è solo il «lungo silenzio» di Virgilio – che in quel caso sta a rappresentare, più di ogni altra cosa, la forma poema da troppo tempo disdegnata che Dante provava a fare propria – ma è anche la parola stessa dell'ineffabilità, non a caso sempre in coppia rimica con «poco». Così ritroviamo l'aggettivo in *Inf.* XXXIV v. 22, lì dove per l'appunto, per esprimere la paura, che rende «gelato e fioco» il pellegrino alla presenza di Satana, «ogne parlar sarebbe poco» (24); così, soprattutto in *Par.* XXXIII 121-123, in una terzina che potrebbe utilmente essere anteposta a tutta l'estrema produzione beckettiana, e anche naturalmente al testo che ci apprestiamo a salutare: «Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'?' vidi, / è tanto, che non basta a dicer poco». Cioè: «mal vu mal dit», o qualcosa del genere. Perché se è vero che l'intera *Commedia* dantesca s'inquadra fra l'apparizione di un modello «per lungo silenzio fioco» e la rivendicazione di chi, superando il suo

²³ S. Beckett, *Stirrings Still*, in *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirrings Still*, cit., pp. 105-115: 114.

²⁴ D. Van Hulle, *The Making of Samuel Beckett's «Stirrings Still / Soubresauts» and «Comment dire / what is the word»*, cit., pp. 92-93.

²⁵ J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, trad. di G. Alfano, *Condannato alla fama. La vita di Samuel Beckett*, a cura di G. Frasca, Imola, Cue Press, 2024, pp. 58-59.

stesso modello, perimetra il «silenzio» dell'ineffabile esattamente col suo «dire [...] fioco», lo è altrettanto che l'ultima produzione di Samuel Beckett ci porta tutti dritti in Paradiso. Che, di suo, è poco più di una nebbia.