

## LA LETTERATURA “SONORA”

Il romanzo *Santa Mira* e gli scritti su Samuel Beckett di Gabriele Frasca\*

di Sandro Dell’Orco

*Sandro Dell’Orco è nato a Catanzaro e vive e lavora a Roma, presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali dove coordina le attività di promozione del libro e della lettura in Italia. Ha pubblicato diversi racconti su riviste letterarie e il romanzo “I Benefattori” (Manni, finalista al Premio Feronia). Il saggio qui riportato è già apparso su “Nuovi Argomenti” di aprile–giugno 2003.*

### Santa Mira

Santa Mira è un romanzo interessante. Gabriele Frasca un autore che – finalmente! – si collega in modo organico alla grande tradizione letteraria, senza pretendere ingenuamente di ripartire da zero per dire qualcosa di nuovo. Nella sua scrittura si sentono molto Joyce e Beckett, oltre all’intera letteratura italiana da Dante fino ai grandi classici del novecento. Fuori discussione una grande cultura e un’altrettanto grande erudizione che, come accade nei due scrittori irlandesi, traspare nelle maglie della composizione quasi vergognosa di sé, estremamente discreta ed autoironica. Ma c’è qualcosa di più profondo che lega Frasca a Joyce e Beckett, qualcosa che va al di là del semplice rapporto di studio e di frequentazione giustamente dovuto a questi due pionieri della letteratura contemporanea, ed è il suo genuino talento affabulatorio di alto livello che si scatena irrefrenabile per pagine e pagine, generando una prosa lirica emotivamente carica, puntigliosamente razionale, e avvolta sempre da un’aura di consapevolezza dai toni sarcastici, ironici o pietosi a seconda del tema o della scena trattata. Tuttavia, spingendo più a fondo lo sguardo nel laboratorio di Santa Mira, ci si accorge che il debito più grosso Frasca l’ha contratto con Joyce e non con Beckett. Come Joyce, Frasca rappresenta la realtà, non esce dal suo cerchio (come invece fa Beckett); il nome di Santa Mira non si riferisce ad una città “altra” rispetto all’esistente (tipo ad esempio la Ballyba di Molloy), ma rappresenta un semplice cambio d’etichetta, un espediente per coadiuvare nel lettore l’eventuale generalizzazione di quanto accade ad una qualsiasi città italiana del 2000. Come Joyce, egli rappresenta, in uno spazio fisico e temporale ridottissimo – una mezza giornata dell’aprile ’99 – la vita di un numero limitato di personaggi. Come Joyce, infine, Frasca ( per quasi tutto il libro), rinuncia ad una vera e propria trama; e quando, malauguratamente, decide di allontanarsi dal suo grande modello e si inventa un’arbitraria conclusione (e quindi un plot di cui evidentemente si sentiva orfano), ebbene, a quel punto (all’ultimo capitolo), compare la pecca più grave del romanzo. Ce ne sono altre, veniali, ma l’essersi inventato una fine, quando una fine non esisteva, non conseguiva cioè con necessità estetica dai capitoli precedenti, è un errore veramente dannoso per l’opera, cui il nostro può essere stato indotto – considerato il suo notevole talento –, solo dalla paura di osare troppo, dalla

scarsa considerazione delle sue forze e dalla condiscendenza nei confronti del lettore: in una parola, per dirla con Dante (il suo autore preferito), dalla "viltade" che ha offeso l'anima sua.

Quell'incredibile donna che uccide tutti e si uccide non esiste nei primi tredici capitoli del romanzo; nasce, arbitrariamente, nell'ultimo capitolo e in quello muore. Questo accade nel romanzo, nel suo mondo, esteticamente; da un punto di vista logico, storico, filosofico, psicologico, sociologico, ecc., la strage è invece perfettamente giustificata, ma Frasca dovrebbe sapere che i nessi esterni al cerchio magico dell'arte sono ininfluenti al suo interno, o comunque subordinati alla connessione estetica, in definitiva alla concatenazione di concrete esperienze interiori dell'autore, che appunto in questo caso mancano. La falsità di tale conclusione, inoltre, desta il sospetto – giustificato peraltro dal continuo serpeggiare nel testo di argomentazioni ontologico – antropologiche sulla irredimibile dannazione della condizione umana –, di trovarsi di fronte ad un romanzo illustrativo d'una tesi filosofica. La quale consiste in ciò, che la coscienza, la volontà, la razionalità dell'uomo nulla possono contro la natura e il suo ciclo infernale di nascita, decadimento e morte. Per fortuna è soprattutto l'ultimo capitolo a metter fuori strada, perché tesi simili, nel resto del romanzo, non valgono in quanto tali, ma possono in generale esser ricondotte al valore di meri materiali che l'autore usa a fini estetici.

Ciò che permette a Frasca la libera, disinvolta ed elegante rappresentazione dell'esistente che appare in Santa Mira è – oltre al suo indubbio talento – la conquista di un particolare luogo di osservazione estetica, una determinata "posizione del narratore", che certo ha dovuto conquistarsi da solo e con fatica, ma che gli è stata offerta dalla tradizione. Parlo della particolare posizione spirituale che fonda e rende possibile "il discorso indiretto libero" e il "monologo interiore". Una posizione spirituale che fornisce il dono dell'ubiquità a colui che la raggiunge. Per cui egli è l'autore e simultaneamente il personaggio: Frasca è Gaudi e Gaudi è Frasca, esiste sempre un Gaudi – Frasca, e mai un Gaudi solo e un Frasca solo. Ciò che consente il passaggio lievissimo e senza soluzioni di continuità dal discorso di Frasca al discorso di Gaudi, Dalia, Tiziana ecc. e viceversa, e che rende il testo fluido e sommamente espressivo, è appunto la luminosa e tenace consapevolezza (difficile da raggiungere e mantenere), che egli, Frasca, è tutti i personaggi, compresi i due bambini Robi e Claretta. Libera dalle illusioni e dai pregiudizi su se stessa, la prosa di Frasca segue così più docilmente e con più verità il magma espressivo che vuole sortir fuori.

Il valore di questa posizione estetica, ch'è uno dei grandi pregi di Santa Mira, non deve esser sminuito dalla pur doverosa considerazione che questa posizione era già compiutamente raggiunta e attiva nei primi dieci capitoli dell'Ulisse joyciano, oltre che in Kafka e nel Beckett del dopoguerra. L'arte non è infatti creazione dal nulla, ma appunto lo sforzo di esprimere se stessi attraverso e nonostante la tradizione: conservando ciò che in essa aiuta l'espressione ed eliminando ciò che l'impedisce.

La "macchina per narrare" di Frasca si compone, da un lato, della suddetta posizione, e dall'altro di una concezione tutta lirica della prosa: in cui cioè tutte le funzioni del linguaggio vengono subordinate alla componente lirica. Ne risulta che il romanzo diventa in realtà un lungo poema. La misura del paragrafo, definita dal punto a capo, non obbedisce ad un criterio semantico (alla rappresentazione di un oggetto o di una scena), ma unicamente alla durata dello slancio lirico, ch'è indipendente dall'oggetto di rappresentazione. All'interno del paragrafo – quasi una strofa –, Frasca scandisce ulteriormente il discorso secondo una versificazione nascosta e semplicissima, in cui al posto dell'andata a capo o della stanghetta compare la virgola. Il modo migliore di leggerlo (e di capirlo) è dunque quello di rispettare le virgole – considerarle come limiti di un verso – e pausare. L'lo lirico, che non si cura troppo delle regole della rappresentazione, diventa predominante su tutto; le rappresentazioni – vitali in un romanzo! – sono sì fornite, ma passano attraverso il doppio filtro dell'lo "multiplo" (del discorso indiretto libero) e dell'lo lirico, che sono tutt'uno. Ciò che appare nella pagina è sempre doppiamente deformato: perché è percepito dai sensi e dalla mente del personaggio-autore, e perché è articolato secondo una logica musicale, aderente al respiro e al ritmo dell'autore. Insomma, Frasca, per così dire, ha trovato la "sua" terzina. In realtà ha scoperto che la sua espressività si sviluppa e scandisce al meglio secondo un ritmo preciso, e quello segue.

Deriva da tutto ciò una grande compattezza e perfezione stilistica, che però non si traduce affatto in perfezione formale. Intendo dire che Frasca è così fiducioso del suo lo lirico, della capacità tutta poetica di giustificare solo liricamente ciò che vien dicendo, che a volte abbassa la guardia e non sorveglia più criticamente ciò che la facoltà lirica gli ha suggerito, dimenticando che in un

romanzo la connessione formale non è solo musicale, lirica, ma anche e soprattutto rappresentativa, e che quest'ultima va resa in modo netto e inequivocabile. Si può ben dire che la sua natura di poeta gli fa lo sgambetto – non sempre, ma spesso, troppo spesso. Molti sono i brani prolissi e privi di necessità formale, scritti solo con l'occhio al bello stile ed erudito, che tuttavia non riesce a riscattarli. Il libro sarebbe molto più corto, agile e bello senza quei brani. Un esempio per tutti: scopertamente virtuosistico e noioso per l'eccessiva lunghezza è il capitolo "La ragazza di un tempo", peraltro godibile sotto altri aspetti. E viene il sospetto che perfino la creazione dal nulla del capitolo finale sia dovuta, oltre che alle ragioni sopra esposte, alla convinzione che lo stile, il ritmo e la musicalità del periodo possano surrogare la necessità e la verità estetica delle rappresentazioni del romanzo.

Ciò detto – e andava detto – il romanzo resta, come diceva Guido Guglielmi, "uno dei più notevoli dell'ultima generazione di narratori". Tra i moltissimi brani pregevoli (che costituiscono senz'altro la maggior parte del romanzo) spicca il capitolo "Silete, silete vènti": una vetta della produzione in prosa di questi ultimi anni. In quel capitolo c'è tutto il libro, in Robi ci sono tutti i personaggi. Nel bambino brutalizzato dalla mamma si compie ancora una volta ciò che tutti i personaggi hanno dovuto subire: la separazione violenta gli uni dagli altri, la rottura irrevocabile dei reciproci legami di fiducia, tenerezza, affetto e sollecitudine della prima infanzia, la conseguente disillusione, e il loro definitivo cristallizzarsi intorno al miserrimo nucleo dell'egoismo animalesco, che riduce loro stessi a mostri umani, e il mondo a un gelido repertorio di cose buone solo alla soddisfazione degli istinti primari. In quell'episodio si cela il significato vero del romanzo, ad onta della tesi ontologico – antropologica affermata lungo tutta l'opera, che l'uomo, in quanto natura, sia inesorabilmente fichu. Se quello schiaffo non venisse dato, Robi non "perderebbe" il mondo, né indirebbe se stesso, né diventerebbe come i genitori, i nonni, i bisnonni ecc. ecc. Robi non è dannato "per natura", è un altro uomo (qui la mamma) che lo dannava. Lo schiaffo, attraverso l'infinita catena di cause ed effetti, non conduce ad un'essenza umana maledetta e malvagia, bensì ad un ordinamento di relazioni umane che impone ad ognuno di prendere a schiaffi il prossimo se vuole sopravvivere. Conduce in definitiva al "mercato" e al suo principio nascosto, il bellum omnium contra omnes di hobbesiana memoria. Il quale, ammesso che sia un principio realmente connaturato all'uomo, lo è allo stesso titolo dell'Io (della coscienza e della volontà), che può sempre contrastarlo purché conservi (nella memoria almeno), la visione del mondo che ha Robi prima dello schiaffo: quella di un luogo luminoso, gioioso, avvolto di dolcezza, delicatezza, fiducia, calore umano... E' in Robi che rifulge, per un attimo, l'unico raggio di speranza del libro, e proprio nel momento in cui inesorabilmente viene spento.

## I presupposti teorici della letteratura "sonora"

Il "panlirismo", che ha portato i danni appena descritti alla pur pregevole Santa Mira, è lo stesso che induce Frasca a deformare l'opera di Beckett come "metastasi poetica"<sup>(1)</sup> dell'organismo letterario che l'ha preceduto. Egli è convinto, apparentemente per un partito preso filosofico, che esista uno sviluppo oggettivo nel corso del Novecento – di cui l'opera beckettiana è paradigmatica – , che porta dalla rappresentazione, dall'epica e dalla oggettività, alla soggettività, alla lirica, alla vocalità. Sul fronte del lettore tale sviluppo richiederebbe il passaggio dall'atteggiamento passivo di fruitore di immagini mentali e di concetti, a quello attivo di rидicatore, esecutore vocale del testo.

L'argomentazione di Frasca muove da un particolare concetto di artista (e di autore) rinvenibile nelle opere di Heidegger, Deleuze e McLuhan. Al di là delle profonde diversità delle rispettive filosofie, questi autori attribuiscono infatti all'artista sostanzialmente la stessa funzione: quella di entrare in rapporto con una dimensione interdotta alla generalità delle persone, rispettivamente quella dell'essere, del desiderio, delle forme trascendentali di percezione indotte dalla tecnologia. L'artista appare dunque, per questi autori, più o meno, come il profeta o il vate dell'antichità, cioè un uomo che per capacità particolari si erge dalla massa delle persone per svelare loro una

dimensione nascosta dell'esistente. Così facendo egli svolgerebbe l'importante funzione etica e civile di rendere gli uomini maggiormente consapevoli di sé e del mondo.

In questo quadro l'arte viene radicalmente separata dall'esigenza di espressione e obbiettivazione della sofferenza umana sotto il peso delle leggi sociali e naturali, e trasformata in una branca del sapere (sia pure superiore e sui generis), che fornisce una più autentica conoscenza. L'oggetto della quale, se per i tre pensatori è individuato diversamente, viene tuttavia raggiunto con lo stesso sistema, cioè con la critica e il rigetto della ragione, declinata ora come 'strumentalizzazione e tecnicizzazione', ora come 'territorializzazione ed estensione', ora come 'cultura alfabetico-tipografica'. La critica della ragione, Leitmotiv del Novecento, mantiene in tutti e tre gli autori citati una caratteristica di absolutezza, nel senso che la ratio viene dichiarata (al di là della sua ovvia funzione di riprodurre il genere umano) assolutamente negativa per quanto attiene il raggiungimento della vera conoscenza, quella appunto dell'essere, dell'inconscio, della parola detta e risonante che ci riporta al tribalismo. La ragione diventa, per questi autori, ciò che per la religione è il peccato originale. Prima di essa siamo autorizzati a immaginarci l'Eden, l'unio mystica con il tutto, la vera conoscenza simultanea e ineffabile; dopo, con il pensiero concettuale, inizierebbe la decadenza, che raggiungerebbe il suo culmine (e il suo punto di inversione) nell'attuale epoca di tecnicizzazione e strumentalizzazione universale e di estensione della cultura alfabetico-tipografica su scala planetaria.

A tale sfondo concettuale, che è il suo vero punto di partenza, Frasca associa arbitrariamente e con estrema disinvoltura, i nomi di Adorno e Horkheimer, come se tutta la loro opera non ne costituissero la più energica e argomentata contestazione. Come se Dialettica dell'Illuminismo non fosse appunto l'esposizione della dialettica della ragione stessa, cioè la confutazione della sua opposizione astratta alla natura, mediante l'esposizione del loro intreccio indissolubile attraverso la storia. Come se, in definitiva, i due francofortesi non attribuissero proprio alla ragione il compito di liberare l'uomo dai mali che essa stessa procura. La salvezza, se mai verrà – dice Adorno in tutta la sua opera – verrà da un sovrappiù di ragione, e mai da regressioni ad ipotetiche modalità arcaiche di conoscenza e di comportamento; la strumentalizzazione del mondo, e infine dell'uomo stesso, non è un portato del pensiero concettuale in quanto tale, ma del suo estremo impoverimento nella testa di ognuno nelle presenti condizioni sociali. Solo il pensiero concettuale massimamente dispiegato potrebbe far recedere gli uomini dall' antagonismo sociale attraverso cui si perpetua la società ingiusta e l'universale strumentalizzazione di uomini e cose.

Ora Frasca "distilla" bensì dai primi tre autori citati il concetto generale di artista come sapiente, ma poi lo sviluppa in modo originale attraverso una ricomposizione sincretistica delle loro teorie. Di Heidegger respinge decisamente la possibilità per il poeta di attingere in qualche modo l'essere, mentre mantiene l'impianto ontologico della chiusura claustrofobica dell'uomo nell'inautentico mondo tecnico-strumentale che egli stesso costituisce, nel quale biologicamente e affettivamente "è gettato", e dal quale esce solo con la morte. Di Deleuze mantiene sostanzialmente l'intera teoria letteraria, ma avulsa dalle proprie radici filosofico-psicoanalitiche e innestata sic et simpliciter nel corpus teorico dell'opera di Marshall McLuhan. Declinando quindi il complesso concetto deleuziano di "letteratura minore"(2) non più in termini di produzione positiva da parte di una libido "liberata", ma quale effetto di una destrutturazione percettiva indotta dai cosiddetti "media elettrici". Di McLuhan, infine, Frasca mantiene quasi tutto. Quasi tutto perché, così come fa in rapporto ad Heidegger e Deleuze, respinge anche in questo autore la possibilità di una ragione "alternativa", cioè di una positiva capacità dell'uomo di attingere una realtà più profonda, qui attraverso la riedizione (indotta dai nuovi media) di ipotetiche arcaiche culture "orali e tribali".

Per Frasca, mi pare, l'essere è irrimediabilmente al di là delle forme trascendentali con cui l'uomo apprende e struttura l'esistente. Da questo punto di vista il fatto che, secondo McLuhan, storicamente si succedano strutture percettive orali e tribali, alfabetico-tipografiche, e di nuovo, nell'epoca attuale, orali e tribali, non muta di un'acca l'impotenza conoscitiva dell'uomo circa la realtà e il suo destino in essa. Per Frasca il più grande vantaggio che si può trarre dai mutamenti percettivi indotti dalle tecnologie medialità consiste in ciò, che esse, disciogliendo il reificato esistente nelle sue componenti umane-trascendentali, restituiscono ad esso le caratteristiche di apparenza, di fenomeno, che da sempre e per sempre gli ineriscono. Gli uomini, in tal modo, sembra dire Frasca, perlomeno non sarebbero ingannati; afferrati nel cieco circolo di nascita, decadimento e morte, prigionieri dell'apparenza che essi stessi costituiscono, perlomeno ne

sarebbero consapevoli, e non fisserebbero inebetiti i propri consolanti simulacri come il vero essere(3).

Da questo complicato assemblaggio teorico scaturisce il concetto di un autore che vive sì l'esperienza comune, ma che avendo una maggiore sensibilità, può evitare la "narcosi" (4) di cui tutti gli altri uomini sono preda, e avvertire i mutamenti percettivi provocati dai "media elettrici". Egli vede e sente ciò che gli altri, addormentati, non percepiscono. Più dettagliatamente, i media elettrici (telegrafo, telefono, radio, TV, ecc.), secondo McLuhan - Frasca, mettono addirittura in crisi i pilastri della percezione umana (l'ordine spaziale, temporale e causale), determinando nella persona una destrutturazione della rappresentazione del mondo e, corrispondentemente, dello stesso Io. Tale destrutturazione, che in prima battuta coinvolge tutti i sensi, mette capo in fine nella percezione di un'unica dimensione sensoriale, quella acustica della oralità, della vocalità, della parola detta. In sintesi, l'autore, nella realtà, fa esperienza dapprima di un globale sconcerto percettivo, e alla fine ode le voci. Tali sarebbero i terribili effetti dei media sull'autore novecentesco come sul resto dei comuni mortali, solo che questi ultimi, misteriosamente, non ne sarebbero consapevoli. Ma appunto per renderli tali esiste l'autore, il quale mette a punto una macchina (l'opera) che possa far loro esperire percettivamente ciò che da soli - addormentati come sono - non riescono a percepire.

E' importante notare che l'autore sarebbe lucidamente consapevole di questo compito etico-politico-gnoseologico di cui si fa carico, tesi questa che Frasca trae, condividendola, sia da Deleuze che da McLuhan(5).

Ma vediamo com'è fatta questa macchina. Essa consiste essenzialmente di due elementi: l'allegoria e il flusso di percezioni, che possono esser fatti risalire - secondo Frasca - addirittura alla Commedia dantesca. Con la prima l'autore costruisce deliberatamente un modello "equivalente" o "equipollente" alla propria esperienza del mondo: diciamo un itinerario capace di risvilupparla sinteticamente nel modo più completo. Con il secondo provvede a che chiunque s'introduca (leggendo) nel modello allegorico (e ne percorra l'itinerario) sia costretto a provare le percezioni stesse dell'esperienza dell'autore, e non solo ad averne un resoconto meramente concettuale o rappresentativo. In tal modo, dice Frasca, l'allegoria diventa in factis invece che semplicemente in verbis. La tecnica che sottende il flusso di percezioni è quella della "soggettiva", che consiste nell'abbandono di ogni funzione autoriale che non sia quella della registrazione simultanea dell'esperienza dell'autore-personaggio mentre percorre l'itinerario allegorico che ha precedentemente stabilito. E' evidente che in queste condizioni il lettore è 'sequestrato' nel cranio dell'autore-personaggio ed è obbligato a dividerne le percezioni.

## Beckett

Ora Beckett, secondo Frasca, è appunto l'autore novecentesco che con maggiore consapevolezza, determinazione e continuità ha attuato il programma estetico che ho brevemente illustrato, ed è pertanto nell'ambito di tale programma che Frasca spiega il suo abbandono dell'epica, della oggettività e della rappresentazione, a favore della poesia, della soggettività, della vocalità. In breve: Beckett, resosi conto che il suo vero compito consisteva nel rendere gli uomini consapevoli della terribile destrutturazione dell'io (e del mondo) provocata dai "media elettrici", rifiuta decisamente la tradizione letteraria e - a partire dal romanzo Watt - costruisce solo 'macchine percettive' in grado di far provare agli altri quanto egli prova in realtà. Ma ciò che egli prova in realtà si destruttura viepiù nel corso del Novecento, cosicché se in Watt poteva esibire ancora, sia pur perturbata, una realtà plurisensoriale, con L'Innommable egli giunge alla percezione e alla proposizione di una sola dimensione, quella acustica, consistente in una o più voci modulanti connessioni di parole più o meno estese, più o meno coerenti. Tale spazio esclusivamente vocale, 'orale', di 'parole dette e risonanti' - e perciò soggettivo, poetico, prosodico - musicale -, cui si ridurrebbe la più avvertita esperienza umana sul finire del Novecento, diventa così (nella visione fraschiana) l'unico luogo legittimato ad essere rappresentato esteticamente; il che equivale - vista la sua unidimensionalità - a trascrivere, esattamente come la si ode, la voce che si ode, in

modo che il lettore ri-articolandola e ri-udendola sperimenti anch'egli il mondo percettivo dell'autore.

Il punto estremo di tale evoluzione (estremo in senso biografico ed estetico) è rappresentato – secondo Frasca – dalla poesia *Comment dire*, scritta da Beckett poco prima di morire. In questa, la consapevolezza del carattere di apparenza dell'esistente, cui lo ha condotto l'esperienza delle varie 'modificazioni percettive' della sua vita, lo spingerebbe ad un ultimo impossibile tentativo di 'sfondamento percettivo' oltre l'esistente, addirittura verso lo stesso intangibile ed ineffabile essere.

Non è mia intenzione – non ne avrei mai d'altra parte la pazienza e l'energia –, contestare punto per punto questo complesso quadro teorico nel quale l'opera beckettiana è interamente risucchiata e declinata, né argomentare contro una tale visione di Beckett tutto chiuso in una problematica mediatico-metafisica: spiritualmente dilaniato – per così dire – tra apparenza ed essenza, essere ed esistenza, o fenomeno e noumeno. Tenterò invece, secondo le mie scarsissime possibilità, di mostrare, con un esempio concreto, le contraddizioni cui conduce l'interpretazione 'fraschiana' di Beckett e di indicare, per brevissimi cenni, un'interpretazione alternativa dell'autore irlandese.

A tale scopo prenderò innanzitutto in esame – proprio per l'importanza 'strategica' che Frasca vi attribuisce – la già citata poesia *Comment dire*, del 1989, nella traduzione da lui fornita in *Le Poesie di S. Beckett del 1999*. Ecco dunque il testo bilingue di Beckett:

*Folie- | folie que de- | que de- | comment dire- | folie que de ce- | depuis- | folie depuis ce- | donné- | folie donné ce que de- | vu- | folie vu ce- | ce- | comment dire- | ceci- | ce ceci- ceci- ci - tout ce ceci-ci - folie donné tout ce - vu - folie vu tout ce ceci-ci que de - que de - comment dire - voir - entrevoir - croire entrevoir - vouloir croire entrevoir - folie que de vouloir croire entrevoir quoi - quoi - comment dire - et où - que de vouloir croire entrevoir quoi où - où - comment dire - là - là-bas - loin - loin là là-bas - à peine - loin là là-bas à peine quoi - quoi - comment dire - vu tout ceci - tout ce ceci-ci - folie que de voir quoi - entrevoir - croire entrevoir - vouloir croire entrevoir - loin là là-bas à peine quoi - folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi - quoi - comment dire - comment dire*

*folly - folly for to - for to - what is the word - folly from this - all this - folly from all this - given - folly given all this - seeing - folly seeing all this - this - what is the word - this this - this this here - all this this here - folly given all this - seeing - folly seeing all this this here - for to - what is the word - see - glimpse - seem to glimpse - need to seem to glimpse - folly for to need to seem to glimpse - what - what is the word - and where - folly for to need to seem to glimpse what where - where - what is the word - there - over there - away over there - afar - afar away over there - afaint - afaint afar away over there what - what - what is the word - seeing all this - all this this - all this this here - folly for the see what - glimpse - seem to glimpse - need to seem to glimpse - afaint afar away over there what - folly for to need to seem to glimpse afaint afar away over there what - what - what is the word - what is the word*

Ed ecco la traduzione di Frasca:

*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 voler credere d'intravedere quale - quale - qual è la parola - e dove - smania di voler 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*

Conformemente alla forte tensione metafisica verso l'essere, attribuita pregiudizialmente a Beckett, la prima parola della poesia: 'follia', viene forzata da Frasca a significare 'smania', desiderio insopportabile di qualcosa (della parola dell'indicibile appunto, come più avanti si rivelerà). Il verso successivo, conseguentemente, è costretto a subire un'altra forzatura: invece di 'follia il...', cioè della constatazione che 'è una follia il...', appare l'espressione di desiderio 'smania di -'. Tutto ciò allo scopo di rendere convincente l'incredibile interpretazione del quarto verso, con la quale la chiarissima locuzione autointerrogativa, più volte reiterata, 'come dire?' o 'qual è la parola?', (locuzione esprimente l'incertezza, la difficoltà di Beckett di trovare le parole con cui scrivere la poesia che sta scrivendo) viene stravolta a significare l'oggetto della smania del poeta: che sarebbe quello di intravedere il modo di come dire l'ineffabile, o anche, di intravedere qual è la parola dell'ineffabile. Ora, come si possa (e soprattutto cosa mai possa significare), avere la "smania di voler credere di intravedere nelle a mala pena discernibili distanze come dire 'il come dire'"(6) oppure "la smania di voler credere d'intravedere là lontano laggiù a fioco ... qual è la parola"(7), come interpreta Frasca, è veramente difficile immaginare. A meno di non supporre che l'essere comunichi coi suoi profeti mostrando loro - forse per paura di esser frainteso - direttamente testi manoscritti o a stampa, sia pur di tra le fioche lontananze che lo contraddistinguono. Battute a parte, il pezzo, ad uno sguardo privo di pregiudizi, è in realtà uno dei più semplici di Beckett. Esso, per così dire, si àncora e si svolge tra il 'questo qui' - l'esistente, il corpo e il mondo dell'autore Samuel Beckett - , e il 'lontano là laggiù' - il mondo della sua immaginazione. L'atto creativo, che qui viene rappresentato, in effetti consiste in ciò, che l'autore, stando qui nel mondo empirico, spinge lo sguardo fino a vedere un mondo lontano e opposto a questo, là laggiù, appunto nella fantasia. E che si tratti di un vedere in senso proprio e non metaforico ( un vedere cose cioè, e non parole), è confermato dal fatto che nella precisazione della sua particolare visione, egli reiteri verbi dall'esclusivo significato visivo. Per lui, né 'vedere', né 'intravedere', né 'credere di intravedere' esprimono bene la sua attuale visione del mondo fantastico. Questo infatti si è venuto affievolendo e impoverendo nel corso degli anni, ed ora è così incerto, confuso ed oscuro, che discernervi qualcosa - più che un vederla, intravederla, o credere d'intravederla - , è un voler credere di intravederla, quasi un illudersi, quindi, di discernerla. Beckett descrive in questo pezzo - come sempre, del resto - creatore e creato simultaneamente. Solo che qui (allo stremo, sarebbe morto dopo qualche mese) il creato praticamente non c'è più, è svanito, e la rappresentazione è costretta ad attestarsi tutta sul creatore, che si tende, per l'ultima volta verso il mondo che intende creare. La 'poesia' è l'autorappresentazione dell'autore che sta cercando di vedere nell'immaginazione qualcosa da rappresentare, ma è costretto a rinunciare, a interrompere la ricerca, a causa della debolezza della sua vista e dell'oscurità dell'oggetto da vedere. La sua 'versione in prosa' è pertanto la seguente: 'è una follia, considerato il disastro fisico e spirituale cui sono giunto, tentare ancora di voler credere di intravedere qualcosa nel mondo dell'immaginazione'. La sua traduzione, infine, potrebbe essere questa:

*follia... follia il... il... come dire... follia questo... dopo... follia dopo questo... dato... follia dato  
questo il... visto... follia visto questo... questo... come dire... questo... questo questo... questo  
qui... tutto questo questo qui... follia dato tutto questo... visto... follia visto tutto questo questo  
qui il... il... come dire... vedere... intravedere... credere d' intravedere... voler credere  
d'intravedere... follia il voler credere d'intravedere cosa... come dire... e dove... il voler credere  
d'intravedere cosa dove... dove... come dire... là... laggiù... lontano là laggiù... appena... lontano là  
laggiù appena cosa... cosa... come dire... visto tutto questo... tutto questo questo qui... follia il*

*vedere cosa... intravedere... credere d'intravedere... voler credere d'intravedere... lontano là laggiù appena cosa... follia il volervi credere d'intravedere cosa... cosa... come dire... come dire*

## Qualche idea per una possibile interpretazione alternativa

L'interpretazione beckettiana di Frasca, che si è precedentemente delineata, si appoggia ad un dato effettivamente presente nell'opera dello scrittore irlandese, al fatto cioè che, almeno a partire da Watt, il rapporto soggettività / oggettività si squilibra progressivamente a favore del primo termine. Ma tale fatto, invece di essere analizzato e spiegato a partire dal concreto processo di produzione dell'opera, cioè dai problemi che risolve o aiuta a risolvere nel meccanismo di formazione dell'opera, viene, come si è visto, immediatamente interpretato e utilizzato da Frasca a conferma di una teoria filosofica che individua tra l'altro l'essenza della letteratura nel "consentire l'emersione 'della lingua straniera nella lingua'",(8) nel " 'ricercare un uso minore della lingua maggiore', con cui far affiorare, e giusto nel senso musicale ' combinazioni dinamiche in perpetuo squilibrio' e ... rinunciare, una volta per tutte, ad ogni sovrasenso simbolico"(9). Di questa "lingua straniera", nonostante gli inesausti tentativi di spiegazione di Frasca (che seguono quelli altrettanto inesausti di Deleuze e McLuhan), non è dato capire molto, salvo che deve esser ridetta, articolata, pronunciata dal lettore per produrre tutti i suoi effetti ( ma in ciò non c'è niente di nuovo, perché questo vale da sempre per ogni testo genuinamente artistico, poetico o narrativo che sia ) , e che si svincola radicalmente dal significato, dal concetto, dalla comunicazione e dalla rappresentazione, per diventare appunto mera articolazione di elementi fonico – musicali.

Come si vede siamo ai limiti dell'esoterismo, ed in effetti, quando le parole abbandonano tendenzialmente il significato e si affidano al solo aspetto fonico – articolatorio, diventano abbastanza simili alle formule magiche con cui i ciarlatani hanno da sempre infiorato i loro riti. D'altra parte, l'auspicato esito fonico del linguaggio privo di referenti, se conseguentemente sviluppato, sfocerebbe nella musica, cioè nell'azzeramento della letteratura e delle sue autonome leggi formali. In entrambi i casi la posizione di Frasca porta a incongruenze sul piano teorico e a deformazioni evidenti dell'opera di Beckett. L'estremo soggettivismo del quale non è dovuto all'auscultazione e all'emersione della interna "lingua straniera", né alla ripulsa della funzione rappresentativa del linguaggio, che, secondo Frasca, sarebbe buona solo a creare un teatrino mentale che immerge il lettore in "a chloroformed world". Essa invece ha a che fare, come dicevo prima, con le necessità legate alla formazione stessa dell'opera letteraria.

Tali necessità impongono che il soggetto della rappresentazione faccia parte della rappresentazione. Voglio dire che se il soggetto non si rappresenta insieme con l'oggetto, l'opera non si sviluppa. Ciò che appare nel testo è dunque tenuto ad essere sempre – letteralmente – soggetto-oggetto.(10) Ciò porta, evidentemente, ad una maggiore 'quota' di soggetto nel testo narrativo. Questa quota, poi, nel caso specifico di Beckett, è incrementata, indirettamente, dalla drastica diminuzione della parte oggettiva dell'opera, causata dallo spegnersi inarrestabile della sua fantasia. Quest'ultima, ancora vivace e coerente (si fa per dire) in Watt, si rattrappisce man mano con Mercier et Camier, Molloy, Malone muore, finché, ne L'Innominabile, muore come principio costitutivo di un mondo e di un personaggio obbiettivi e vincolanti, per sopravvivere, da quel momento in poi, per così dire, rapsodicamente, liberamente, irresponsabilmente(11). L'ultima opera, Comment dire, è, come si è visto, un caso limite, (non per nulla l'autore è quasi in punto di morte) in cui la rappresentazione dell'oggetto è azzerata, e c'è solo l'autorappresentazione del soggetto.

Il rapporto di Beckett con la rappresentazione dell'oggettività è, nell'essenziale – al contrario di quanto pensa Frasca – , uguale a quello di qualunque altro grande scrittore che lo ha preceduto o a lui contemporaneo. Non sta in ciò la particolarità di Beckett, ma caso mai nella coerenza e determinazione con cui trasferisce il soggetto della rappresentazione nella rappresentazione stessa. Nessuno prima di lui (né dopo) ha agito con altrettanta lucidità in questa direzione. Può darsi che questa determinazione, oltre che dal suo genio, sia stata influenzata dall'esaurirsi della sua fantasia e dalla necessità di porvi rimedio. In ogni caso è fuor di dubbio che per lui la funzione dell'autore consista nel rappresentare.

Non intendo qui, nel breve spazio di un articolo, sostenere questa tesi con i testi di Beckett alla mano. Proverò pertanto ad argomentarla velocemente mostrando, in via generale, ch'è impossibile l'arte letteraria (e in verità il linguaggio stesso) senza rappresentazione.

Nel linguaggio convivono, intrecciate e inseparabili come fratelli siamesi, la funzione comunicativa, concettuale, rappresentativa (che crea il 'teatrino mentale' tanto vituperato da Frasca) e quella espressiva, prosodica, musicale. Cioè il soggetto e l'oggetto. C'è sempre un soggetto esistente che dice e un oggetto che è detto. In ogni pensabile discorso sono presenti tanto l'uno che l'altro. Se il linguaggio, ad esempio, volesse sfuggire all'oggettività, cioè al significato e alla rappresentazione, morirebbe come linguaggio e risorgerebbe come musica. Ma la musica, appunto, non è il linguaggio, ha proprie specifiche leggi estetiche (di articolazione dell'opera) completamente differenti da quelle linguistiche. Altrettanto impossibile è per il linguaggio sfuggire alla soggettività, sia perché ovviamente è sempre detto da un soggetto esistente, sia perché, comunque, ciò che il soggetto dice assume una configurazione prosodico-musicale in cui la soggettività si oggettiva.

Dunque, l'arte letteraria, già solo per il fatto di esser comunque linguaggio, non può non esser anche rappresentativa (oltre che concettuale, comunicativa ed espressiva). In quanto arte poi enfatizza e rende centrale il suo rapporto con la rappresentazione e con l'espressione, a scapito degli altri momenti. Infatti l'arte letteraria (lirica o epica) è legata da sempre alla finzione, alla bugia, all'apparenza e quindi alla rappresentazione. Abbiamo qui un'altra coppia di fratelli siamesi: l'arte e la menzogna, come già Platone (ed implicitamente anche Aristotele col suo concetto di imitazione) aveva fatto notare. L'arte letteraria crea il suo mondo finto, apparente, con il lato oggettivo-rappresentativo del linguaggio (opportunosamente modulato dall'aspetto soggettivo-espressivo). Scrollarsi di dosso il suo essere finzione, bugia e apparenza, l'arte letteraria non può, come un toro non può scrollarsi di dosso le sue corna. Se essa lo facesse, morirebbe come arte letteraria per rinascere come mero discorso comunicativo-concettuale (comune, scientifico, filosofico). Paradossalmente, il rapporto dell'arte con la verità, si attua nel medium della bugia, della finzione, della rappresentazione. Ciò che Frasca giustamente coglie – e va a suo merito l'averlo con forza sottolineato – è che l'opera letteraria dev'essere in factis oltre che in verbis. Ma l'essere in factis (cosa che egli non accetterebbe mai) è dato proprio dalla funzione rappresentativo-illusionistica del linguaggio. Tramite l'arte letteraria, non vengono semplicemente scritte o lette cose, persone e azioni, ma queste vengono letteralmente poste in esistenza dallo scrittore per lui stesso e quindi per il lettore. Altrimenti non ci sarebbe alcuna differenza sostanziale tra l'artista della parola e il filosofo, lo scienziato o il comune parlante. Si tratta ovviamente di una finta esistenza, cioè di una esistenza finta, "di cartapesta", da teatrino, illusoria, ma essa agisce sul 'sensorio' dello scrittore e del lettore come se fosse vera. Il risultato è che tramite la falsità dell'arte, e solo tramite essa, si dà una qualche percezione sensibile ed emotiva della vita schiacciata in ogni uomo dal duplice peso delle leggi sociali (esterne ed interne a noi) e naturali.

Contestare infine il carattere consapevolmente e programmaticamente allegorico, che Frasca attribuisce alle opere di Beckett, è abbastanza agevole anche senza far ricorso ai testi, visto che Beckett stesso ha – sebbene laconicamente – evidenziato il suo procedere compositivo(12).

Qui Frasca incorre in un errore comune: desumere dall'ordine, dalla coerenza e dalla bellezza dell'oggetto la sua presenza antecedente e consapevole nel soggetto. Dall'esistenza della statua scolpita, quella della sua idea nella mente dello scultore. E' lecito supporre che né nel passato, né tantomeno ora, nell'epoca dell'arte senza committenza, ciò sia giustificato. Il rapporto piuttosto va capovolto. E' l'oggetto, che mano a mano disvela al soggetto la forma in cui consiste. Il soggetto dunque, si deve fare oggetto, e l'oggetto soggetto. Questa trasformazione è la cosa più difficile per l'autore. Ma quando gli riesce, il risultato è così bello che è quasi impossibile non attribuirlo – come tutte le cose ben fatte – alla perfezione del progetto consapevole dello scrittore.

## Note

\*Le riflessioni sviluppate nel presente articolo, pur tenendo conto dell'intera produzione di Gabriele Frasca, hanno avuto per oggetto le seguenti sue opere: *Cascando*, Tre studi su Samuel Beckett, Liguori Editore, 1988; *Schiuma*, in Gruppo '93, Piero Manni Editore, 1990; Introduzione a *Watt* di Samuel Beckett, Einaudi 1998; Introduzione a *Le poesie* di Samuel Beckett, Einaudi, 1999; *Santa Mira*, Cronopio, 2001; Per "intradurre la compagnia" nella rivista 'il verri', n. 18, gennaio 2002.

(1) G. FRASCA, Introduzione a *Le poesie* di Samuel Beckett, op. cit., 1999, pag. XL.

(2) Per tale concetto vedere in particolare le opere: Gilles DELEUZE – Felix GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, 1996; Gilles DELEUZE, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina Editore; 1996, Gilles DELEUZE, *L'esausto*, Cronopio, 2000.

(3) G. FRASCA, *Schiuma*, in Gruppo '93, op. cit. pp.143 – 145.

(4) Marshall McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, 1971, pagg. 51 – 57.

(5) G. DELEUZE–F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore* op. cit. pagine 51 – 110; G. DELEUZE, *Critica e clinica*, pagine 11–19 e 141 – 149; M. McLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, pagine 58 – 84.

(6) G. FRASCA, Introduzione a *Le Poesie* op. cit. pag. VIII.

(7) G. FRASCA, *Ibid.*, pag. LX.

(8) G. FRASCA, *Ibid.*, pag. LVIII.

(9) G. FRASCA, *Ibid.*, pag. XXV.

(10) "Se qualcosa di nuovo e di meraviglioso sta accadendo oggi, è il tentativo di lasciare l'Essere nell'arte." Questa dichiarazione resa da Beckett in una conferenza, significa che la realtà del narratore deve esser presente nell'opera, cioè che il soggetto della rappresentazione deve far parte della rappresentazione. Naturalmente i due termini, Essere e arte, o Essere e forma, confliggono in maniera assoluta e si ribellano ad ogni tentativo di avvicinamento e commistione. In effetti, dice Beckett, da un lato "l'Essere pone costantemente la forma in pericolo", e dall'altro la forma viola "la natura dell'Essere in modo insopportabile". Tuttavia lo scrittore, consapevole della necessità di entrambi per la riuscita dell'opera, deve insistere nell'arduo compito della loro sintesi. Le citazioni e lo sviluppo di questo tema sono in Lawrence SHAINBERG, *Samuel Beckett*, Edizioni minimum fax, 1996, Roma, pagg. 12 – 15 e seguenti.

(11) Per toccare con mano quanto sia errata la tesi di Frasca di un Beckett volontariamente e programmaticamente antirappresentativo, e quanto sia stato invece estremamente penoso per lo scrittore irlandese rassegnarsi ed adattarsi all'inesorabile e progressivo oscuramento delle rappresentazioni della sua immaginazione (ed escogitare nuove strategie narrative per continuare, nonostante tutto, a scrivere), si veda il seguente passo di *Molloy* (il vero inizio del romanzo). "Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. C'est le sens de l'avant-dernier. Tout s'estompe. Un peu plus et on sera aveugle. C'est dans la tête. Elle ne marche plus, elle dit, Je ne marche plus. On devient muet aussi et les bruits s'affaiblissent. A peine le seuil franchi c'est ainsi. C'est la tête qui doit en avoir assez. De sorte qu'on se dit, J'arriverai bien cette fois-ci, puis encore une autre peut-être, puis ce sera tout. C'est avec peine qu'on formule cette pensée, car c'en est une, dans un sens. Alors on veut faire attention, considérer avec attention toutes ces choses obscures, en se disant, péniblement, que la faute en est à soi. La faute? C'est le mot qu'on a employé. Ma quelle faute? Ce n'est pas l'adieu, et quelle magie dans ces choses obscures auxquelles il sera temps, à leur prochain passage, de dire adieu. Car il faut dire adieu, ce sera bête de ne pas dire adieu, au moment voulu. Si l'on pense aux contours à la lumière de jadis c'est sans regret." S. BECKETT, *Molloy*, Les Editions de Minuit, Paris, 1951, pag. 9.

(12) "Quand j'ai écrit la première phrase de *Molloy*, je ne savais pas où j'allais. Et quand j'ai achevé la première partie, j'ignorais comment j'allais continuer. Tout est venu comme ça. Sans rature. Je n'avais rien préparé. Rien élaboré." Samuel Beckett in CHARLES JULIET, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, 1986, pag. 17.