



Soglie di voci attorno all'increabile. Il lavoro del Negativo nella scrittura di Franz Kafka e Samuel Beckett¹

di Francesco Clerici

*Down down down. There was nothing else to do,
so Alice soon began talking again.
Lewis Carroll (2010: 4)*

*Noises are the sounds we have learned to ignore.
Schafer, R. Murray (1994: 4)*

Se un'interrogazione attorno al limite, intesa come riflessione sullo "statuto etico e gnoseologico del soggetto" (Maletta 2002: 115), ricopre un posto cruciale nella produzione di tanti scrittori, artisti e pensatori ebrei e non ebrei² del Novecento, è nelle

¹ In questo lavoro riprendo e integro alcuni concetti esposti in un mio precedente saggio su Kafka (Clerici 2017) e sviluppo le tesi esposte anche nel contributo *Thresholds of Voices. On Samuel Beckett and Franz Kafka*, presentato al convegno *Samuel Beckett: Performance/ Art/ Writing*, School of Advanced Study, University of London, 26-28 maggio 2016.

² Non mi è qui possibile insistere sulle connessioni tra le letterature dei rispettivi autori e le peculiari sfere di appartenenza culturali e religiose nelle loro implicazioni sociali, politiche, così come sui risvolti individuali e sulle relazioni famigliari. Sebbene questi aspetti abbiano evidentemente giocato un ruolo cruciale per entrambi, la mia indagine tenta di costruire un suo cammino con un approccio interdisciplinare di tipo testuale e stilistico che esula da riflessioni strettamente storico-letterarie o storico-critiche: motivo per cui molti aspetti "contestuali" dei testi in analisi restano, malgrado la loro importanza, sullo sfondo, o per lo meno sottintesi. In tal senso, un quadro dettagliato possono offrirlo le più recenti biografie dedicate a Kafka da Stach (2002; 2008; 2014) e a Beckett da Knowlson (1996). Mi limito qui a rilevare come i mondi dei rispettivi autori (caratterizzati, ad esempio, da fattori quali la complessità dell'ebraismo di Kafka nella Praga di inizio '900, o il protestantesimo di retaggio ugonotto della famiglia di Beckett in un'Irlanda di maggioranza cattolica) ben si prestino, proprio per l'irriducibilità che li caratterizza, ad essere immaginati come crocevia o soglie. Meritano menzione anche i contesti personali in cui i brani qui analizzati presero vita: da un lato, un Kafka che, nel 1923, anno di



opere di Franz Kafka e Samuel Beckett ch'essa emerge con un'urgenza tutta particolare.

Le sue tracce sono tutt'altro che sotterranee. Il monito "Man darf nicht sagen" (da un frammento del 1906 in: Kafka 1993: 9) apre il *corpus* di Kafka all'insegna di una preoccupazione tutta *poietica* concernente i confini della creazione letteraria e la legittimità del *come* dire, *come* testimoniare in nome dell'altro attraverso il potere evocativo della parola nella scrittura (Clerici 2017), culminando poi, nell'ultima fase di vita dell'autore, con gli aforismi di Zürau, le spietate osservazioni sulla letteratura come "Ansturm gegen die letzte irdische Grenze" (Kafka 1990: 877-878), e i racconti di *Ein Hungerkünstler*. In Beckett una preoccupazione affine accompagna un processo creativo che si sostanzia nel passaggio e cortocircuito di frontiere tra corpi e linguaggio (Maletta 2007): anche da qui scaturiscono le pregnanti pagine su Proust redatte in inglese (1931) e, dopo il seminale incontro e l'analisi con Wilfred Bion (1934-35), i *German Diaries* (1936-37), lo scritto sulla "autologie créatrice" (*Les deux besoins*, 1938), e la riscoperta della lingua madre attraverso tutte le possibilità di trasgressione dei registri espressivi della scrittura; tutte tappe che preparano l'approdo alle ultime, intraducibili opere. Mi preme allora sottolineare come il limite non ricorra nelle opere di Kafka e Beckett quale semplice motivo, ma acquisisca una dimensione stilistica che investe e intesse il *corpus* nella sua complessità. Proprio lo stile diviene cresta di confine dove si disputa la partita tra impossibilità della scrittura [*Unmöglichkeit*] (lettera a Max Brod, giugno 1921 in: Kafka 1989: 337-338) e il peso del suo mandato [*obligation*] (Beckett 1987: 103).

E tuttavia, come le opere di Kafka e Beckett non smettono di ricordarci, la letteratura non si risolve in una guerra di opposti, e tanto meno si lascia conciliare in una faccenda privata o individuale. Ben altro è in gioco nella scrittura. Qualcosa che è al contempo 'molto meno' e 'molto più' dell'individuo: "tracce o annunci" (Heller-Roazen 2005: 14) di qualcosa che precede, come oltre una cesura, memoria e oblio. Come anche Lyotard rileva nelle prime pagine di *Heidegger et les "juifs"* (1988), la scrittura contorna a colpi di lima, levature e sottrazioni "cet innommable dans le secret des noms" (16): una "incommensurabilité [...] sujet sans nombre et sans personne" (Beckett 1983: 56) da tradurre sul foglio, "en donnant forme à l'informe" (Beckett in: Juliet 1986: 27). Scrittura, allora, come lavoro *della* soglia, sfida e scorribanda al di qua del linguaggio per alludere [*andeuten*] al di là di esso, sul crinale dell'ultimo confine terreno. Là dove il testo parla *per* e *a nome di* qualcuno che non coincide con il soggetto dell'enunciazione, "tendendo l'orecchio al montante frastuono dell'epoca" (Mandel'stam 2012: 68) o a un mormorio che chiama, in attesa di acquisire una lingua, trovare pronuncia, fosse anche solo un balbettio.

Propongo in questo contributo un'analisi di alcuni tratti stilistici per cui Kafka e Beckett danno voce attraverso la scrittura a un interrogativo insaturabile attorno al

stesura di *Der Bau*, è ancora giovane, sebbene prossimo alla morte, gravemente malato di tubercolosi – la quale riemerge, nei suoi aspetti fonico-respiratori, allucinata nei "rumori" della Tana. Dall'altro, un Beckett con una lunga vita alle spalle (siamo già oltre l'anno 1970) che riapproda alla lingua madre per sgranarne tracce, lutti, nodi irrisolti, schegge di memoria che, portati al linguaggio in sintagmi stringati, creano varchi su mondi inattesi.



limite, al confine, alla soglia. Con ciò intendo non solo quei limiti, confini, soglie della rappresentazione, tra lingue, mondi e linguaggi che le opere di Kafka e Beckett di continuo articolano. Alludo in particolare a quella relazione liminare che è al lavoro nella scrittura e attraverso la scrittura tra soggetto creante, corpo dell'opera (Anzieu 1981) e quell'alterità irriducibile che in essa insistentemente permane.

In questa ricognizione mi concentrerò soprattutto su due opere delle ultime stagioni creative degli autori, rispettivamente la stesura inglese di *Company* di Beckett (2009: 1-42), pubblicato nel 1980, e "Der Bau" ("La tana") di Kafka (1992: 576-632), dell'inverno 1923/1924, racconto dato alle stampe postumo dall'amico Max Brod.³ Tenendo conto delle rispettive specificità, intendo rilevare come l'interrogazione attorno al limite rechi nelle opere di Kafka e Beckett una polisemia che non solo resiste a qualsivoglia interpretazione univoca e definitiva. In nome di questa resistenza insita nella scrittura e nel testo, Kafka e Beckett articolano altresì strategie rappresentative del limite che leggo alla luce del lavoro del Negativo, inteso, sulla scorta di André Green (1993), come interminabile ricerca e invenzione di uno stile che permetta di porre in parole sulla pagina l'irrepresentabilità dell'a/Altro (cfr. anche Lyotard 1988: 16-17).

Come è noto, la ricerca attorno al Negativo ha trovato nelle scritture di Kafka e Beckett un territorio di investigazione tanto fertile quanto privilegiato.⁴ E tuttavia, per quanto significativo, nonché oggetto di diversi recenti contributi di impronta comparatistica⁵ o di studi sulla letteratura ebraica del Novecento in lingua tedesca,⁶ lo specifico snodo attorno cui si articola il Negativo nelle opere di Kafka e Beckett risulta tutt'ora non solo poco chiaro, ma rischia di venire rubricato a categorie squisitamente filosofiche, teologiche o teosofiche.

In tal senso, buona parte della ricerca pare non essere stata in grado di rendere ragione di una complessità che caratterizza il Negativo in letteratura e che, in particolare nei casi di Kafka e Beckett, ritengo non sia riducibile a una forma di

³ Entrambi i testi qui in analisi sono oggetto di numerosissime e disparate interpretazioni. Menziono qui solo alcuni tra i titoli più recenti, privilegiando approcci alternativi o non completamente attinenti alla lettura proposta in questo contributo. Nel caso di Kafka (limitandomi all'ambito tedescofono e anglofono) si veda, per un inquadramento generale, l'introduzione di Liska 2009; tra contributi più specifici si vedano Gallus 2006, Schmidt 2007, la miscellanea edita da Müller e Weber (2013) e il recentissimo Whitney 2017. Per Beckett: oltre all'analisi di Knowlson 1996, si consideri anche la cornice filologico-critica offerta da Van Hulle 2009, nonché i più specifici contributi di Beplate 2005, Salmon-Bitton 2006, Della Casa 2017.

⁴ Interessante come vadano qui a intrecciarsi a posteriori alcuni capitoli fondamentali di un certo modo di pensare e dare rappresentazione alla modernità e oltre. Si pensi alle riflessioni di Benjamin, Scholem, Adorno attorno a Kafka. L'incontro tra Beckett e Bion rappresenta un momento cruciale tanto per la storia della letteratura del Novecento, tanto per lo sviluppo della psicoanalisi, come evidenzia Anzieu (1992), attento, tra i molteplici aspetti che costellano la *liaison* Beckett-Bion, al ruolo del transfert e controtransfert nel lavoro creativo alla luce del Negativo. E si ricordino anche alcuni degli scritti più ispirati di Blanchot (1959; 1981), Lyotard (1991), Derrida (1985), Deleuze (1975).

⁵ Ad esempio gli studi di Weller (2013; 2016). Seppur non focalizzati sul Negativo, segnalano pure Suchoff (2015; 2015b).

⁶ Si vedano Bloom (1987; 1994; 2010), Mosès (1992), Maletta (2002), Idel (2010; 2015) e Fagenblat (2017).



“negativismo linguistico”, inteso quale veicolo “performativo” atto a esprimere “an experience of unknowing, insecurity, incapacity, and uninterpretability” (Weller 2016: 792). Benché certo legittimo e fondato leggere il Negativo alla luce di una “experience of unknowing”, ciò non deve indurre a pensare che una “Ästhetik des Negativen” (Weller 2013: 124) – quale formulazione programmatica di una poetica in sé compiuta – possa imporsi come conciliante chiave di lettura di categorie che sono esse stesse oggetto di continua irrisione e corrosione da parte di Kafka e Beckett. Se essi infatti dovettero sporgersi con le loro opere sull’abisso dell’inconoscibile,⁷ nondimeno la scrittura si pone, similmente alla psicoanalisi, come via terza rispetto a dicotomie dicibile / indicibile, conoscibile / inconoscibile.

Nel presente lavoro sosterrò in particolare come sia proprio la trasmissione *a insaputa del soggetto creante* di un residuo poetico “vocale”,⁸ o meglio, di una traccia dell’oralità del creaturale (Meschonnic 1982), a smuovere la soglia di un imponderabile di cui il Negativo filosofico non è stato in grado di rendere conto. Aggiungo che “a insaputa del soggetto” non significa qui che il lavoro di Kafka e Beckett ceda il passo a una scrittura dell’irrazionalità o dell’a-razionalità che si abbandona a facili automatismi scrittori, tutt’altro. Con l’espressione *a insaputa di* intendo rimarcare come, attraverso una ricerca stilistica che si esige tanto interminabile quanto rigorosa e avvertita (Maletta 2007), Kafka e Beckett siano in grado di consegnare alla pagina tracce di istanze e dinamiche psichiche altre, indivinabili, irriducibili alla coscienza in quanto “*d’ordre inconscient*” (Green 2008: 5), e perciò distinguibili solo in una dimensione differita dell’opera: in altre parole, alla luce di una *Nachträglichkeit* (Green 1993: 24) per cui il soggetto non può nominarsi tale se non alla luce di un’alterità portavoce delle dinamiche pulsionali (45-75) e che pertanto, a posteriori, sarà stata garante dei limiti, confini, soglie del soggetto. E proprio nel senso di questo *futuro anteriore*, di cui l’opera è ricettacolo, l’interrogazione attorno al limite è inscindibile per Kafka e Beckett, anche se per ragioni ben diverse, dal problema della memoria, là dove quindi la matrice del Negativo avrà lasciato un’impronta mai garantita a priori, bensì sempre frutto di un lavoro di costruzione e di invenzione *in fieri* da portare avanti nella scrittura.

Sebbene si debba all’opera di Hegel una prima formulazione filosofica del concetto di Negativo,⁹ è pur vero, come dimostra Green in *Le travail du négatif* (1993), che non solo la psicoanalisi è in grado di pervenire al Negativo senza doversi inoltrare nei territori della dialettica hegeliana, ma che il Negativo psicoanalitico si contrassegna come radicale alterità inconciliabile con i dettami di una prospettiva filosofica (Green 1993: 15; 45-75):

⁷ “Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist, und das haben wir gewußt” (Kafka 1992: 532); “*The unknown, choosing its weapons form a horde of values, is also the unknowable*”; (Beckett 1987: 11). Dove non altrimenti specificato i corsivi nelle citazioni sono miei.

⁸ Uso qui il termine “voce” nel senso di traccia corporea residuale di un soggetto nella scrittura, mutuandolo da Meschonnic (1989: 270): “Le rythme est le mouvement de la voix dans l’écriture. Avec lui on n’entend pas du son, mais du sujet”.

⁹ Si confronti però anche la più ampia ricostruzione offerta *après coup* dallo stesso Green in un colloquio tenutosi ad Atene nel 2006, la cui trascrizione fu resa disponibile solo due anni dopo (Green 2008).



Une difficulté rencontrée par notre réflexion tient à l'opposition de la perspective philosophique (de Hegel) qui identifie la place du négatif dans le mouvement même de la conscience, et la perspective psychanalytique qui renvoie le négatif à un in-conscient subsumable, au moyen d'un déploiement plus libre de l'activité consciente. L'inconscient, rappelons-le, *n'occupe pas une place de pure symétrie par rapport à la conscience* ; il ne se situe pas comme une figure du développement de la conscience réflexive qui engendrerait par son seul mouvement la position adverse ; il ne se repère pas non plus comme uniquement antagoniste des positions prises par la conscience. *L'inconscient psychanalytique dépasse ces différents aspects plus ou moins explicitement, en cessant d'être identifiable comme tel par la conscience. Car rappelons-le avec Freud : l'inconscient ne se devine pas, il se déduit.* (64)

Ed è proprio l'a/Altro¹⁰ come residuo irrepresentabile, scarto asimmetrico da recare attraverso il corpo dell'opera, a trovare nuova forma attraverso il lavoro del Negativo nelle scritture di Kafka e Beckett. La lettura di Green risulta un fondamentale contrappunto al Negativo hegeliano alla luce di quella peculiare attenzione che la psicoanalisi di matrice freudiana serba ai materiali di sfrido della creatività psichica, ai residui asignificanti, anomali e inservibili della rappresentazione e della mentalizzazione, dell'immaginazione e dei confini corporei (i quali costituiscono anche la *humus* creativa di Kafka e Beckett); nonché per quelle strutture costitutive della soggettività che, alla prova del lavoro creativo, delle resistenze e dei limiti che esso mette in moto, convergono verso quanto sempre Green chiama *la réserve de l'incréable* (1992: 313). Ritengo che qui si collochi uno dei portati più dirompenti del Negativo al lavoro nella scrittura di Kafka e Beckett. Con *incréable* Green nomina infatti quel limite, quel confine tanto invalicabile quanto tuttavia poroso che contorna e presiede la possibilità stessa della creazione e della rappresentazione. Possibilità *concessa* al soggetto da un *altro*:

Ce point est celui-là même où son statut de sujet, *c'est-à-dire d'être séparé*, est ancré dans le corps de sa créatrice : la mère. C'est l'incréable parce que cette réserve est la propriété d'un autre, ou d'une autre qui ne détient ce pouvoir à son tour que par les facultés créatrices de tiers, eux-mêmes créés *ad infinitum*. (*Ibid.*)

Introducendo *l'incréable* nella terminologia psicoanalitica, Green dà voce a un complesso intimamente legato a un lavoro del Negativo che intendo quale opera di ascolto e risonanza di un'alterità invalicabile nella sua opacità (Green 1993: 30). Alterità che, attraverso la scrittura, emerge negli irriducibili stili di Kafka e Beckett in forma di traccia sonora insolubile. Non solo voce nella voce, bensì rumore di fondo, interferenza del respiro incomprensibile e inafferrabile. Interferenza, e perciò anche intrusione

¹⁰ Volendo seguire attentamente le riflessioni di Kafka e Beckett, dobbiamo constatare come il concetto di "a/Altro" non rappresenti nelle dinamiche del lavoro del Negativo che un "Provisorium" terminologico, come scrive Kafka, o, prendendo a prestito una frase di Beckett, una "façon comme une autre d'indiquer les limites entre lesquelles l'artiste se met à la question" (Beckett 1983: 56).



("intrusion of voice as such", Beckett 2009a: 19), disturbo sismico-pneumatico inatteso ("Der Bau"), proveniente da una distanza immisurabile, interferenza captata forse per caso:

Es könnten also unbekannte Tiere sein, eine Herde auf der Wanderschaft, die nur vorüberziehen, die mich stören, aber deren Zug bald ein Ende nehmen wird. (Kafka 1992: 613)

Is he not perhaps overhearing a communication not intended for him? If he is alone on his back in the dark why does the voice not say so? [...] Why? Perhaps for no other reason than to kindle in his mind this faint uncertainty and embarrassment. (Beckett 2009a: 4)

Suono, interferenza che può dunque mettere a repentaglio l'integrità di una trasmissione, se non addirittura – per quell'ambiguità che Blanchot (1949: 382) ascrive come sostanziale al linguaggio della letteratura – per puro, effimero malinteso, farsene garante, proteggendola. Suono che dunque, malgrado tutto, viene portato in filigrana nella voce della scrittura, o nelle parole di Beckett: "Cela, dire cela, sans savoir quoi" (Beckett 2004: 7).

È lecito allora affermare che il Negativo sulle cui tracce si pone la nostra indagine (con Green, Kafka e Beckett) sia dunque un Negativo che si articola quale *scarto* rispetto al pensiero filosofico occidentale, un Negativo in cui si insinua un'alterità irriducibile? Negativo che si caratterizza cioè quale anomalia, escrescenza, deiezione non solo inattingibile al pensiero filosofico, ma che mormora uno spettro, un fantasmatico obliterato dal Negativo hegeliano? Un lavoro del Negativo che non solo si caratterizza quale scarto rispetto al *logos*, al discorso, ma che con gli scarti – intesi nella complessità di accezioni del termine inglese *waste* (Suchoff 2015b) e del tedesco *Abfall* (Maletta 2015: 113) – si pone al lavoro afferendo al pulsionale, e dunque al corpo, al lavoro psichico dell'"ebreo" denegato dal pensiero occidentale (Lyotard 1988) e, non da ultimo, alla infigurabilità (*Bild*) dell'inconscio freudiano.¹¹

¹¹ La pertinenza di tale lettura del Negativo parrebbe essere avvalorata in Kafka e Beckett anche da una "intercommutabilità" (Maletta 2002: 118, nota 20) tra scrittura e le sfere semiotiche del resto, dello scarto, del rifiuto, della deiezione. Altrimenti detto, la presente indagine si propone di riflettere su quei processi di significazione mediante i quali le opere di Kafka e Beckett danno, di fatto, nuova collocazione ai *disjecta membra* del pensiero occidentale. Si ricordi in tal senso lo stupefacente parallelismo letteratura-gabinetto in Kafka (Kafka 1992: 776-777), a cui Beckett fa eco preparando una scrittura il cui protagonista è il corpo nei suoi "processi biologici, fisiologici e neurofisiologici" (Maletta 2007: 106): "T. Eliot is Toilet spelt backwards. Writing" (lettera a Thomas MacGreevy del 9 gennaio 1937, Beckett 2009b: 421). A questo tessuto associativo non sono certo estranei, per estensione, i domini semiotici dell'impotenza, del fallimento, dell'infertilità e della *Hilflosigkeit* (Kafka 1992: 872). "I'm working with impotence, ignorance. I don't think impotence has been exploited in the past. There seems to be a kind of aesthetic axiom that expression is an achievement – must be an achievement. *My little exploration is that whole zone of being that has always been set aside by artists as something unusable – as something by definition incompatible with art*" (Beckett in Shenker 1956: 3). Rimando anche ad alcune lettere di Kafka dell'ottobre 1923, dove l'autore, alle prese con la lettura del romanzo di Josef Chaim Brenner *Schechòl uchischalon* (שכול וכישלון, 1920) riflette attraverso la scrittura sul legame fallimento-



Ci troviamo dunque nelle prossimità di una costellazione che, con il Negativo psicoanalitico e il concetto di *incréable*, si compone di vestigia, scarti, tracce, annunci, residui sonori minimi e insolubili – “A faint voice at loudest”, “The odd sound” (Beckett 2009a: 10-11). È proprio Beckett a riflettere su come tali elementi rappresentino materiale di cui il lavoro poetico della scrittura si nutre: “We have no elucidations to offer of mysteries that are all of their making. *My work is a matter of fundamental sounds* (no joke intended) *made as fully as possible*, and I accept responsibility for nothing else” (così Beckett in: Esslin 1965: 1). “*Fundamental sounds*”, altrimenti detto, suoni dal fondo, resti imprescindibili, depositati nelle profondità d’un corpo cavo, e che “by accident” (Beckett 1987: 72) emergono dal calderone dell’oblio:

A voice comes to one in the dark. Imagine. [...] To one on his back in the dark a voice tells of a past. With occasional allusion to a present and more rarely to a future as for example, You will end as you now are. And in another dark or in the same another devising it all for company. (Beckett 1992: 3)

Facendo allora leva su alcuni nodi affettivi e stilistici della scrittura anglofona dell’ultimo Beckett, mi preme sottolineare come *una voce* [*a voice*] sia qui, nei suoi aspetti più squisitamente acustici, tanto soglia e confine da cui il controfattuale può dischiudersi sulla pagina – “Le niveau zéro du penser: la voix” (Anzieu, 1992: 48) – quanto trama che congiunge non solo il testo di *Company*,¹² bensì il *corpus* di Beckett (“You will end as you now are”). Si tratta in altre parole della matrice semiotica attorno cui Beckett organizza i tentativi di sondare i limiti, i confini e le soglie porose di *un* soggetto e di *un* altrimenti che soggetto, la loro diffrazione incomponibile. È allora attorno ad una voce che il testo di *Company* sgrana e ricuce le tappe taciute della faticosa ricerca di uno stratagemma (“device”, Beckett 2009a: 3), di una strategia stilistica per riverberare un corpo altro nella voce della scrittura:

You are an old man plodding along a narrow country road. You have been out since break of day and now it is evening. Sole sound in the silence your footfalls. Rather sole sounds for they vary from one to the next. You listen to each one and add it in your mind to the growing sum of those went before. [...] So many since dawn to add to yesterday’s. To yesteryears’s. To yesteryears’. (Beckett 2009a: 8)

Una voce che ponendosi in cammino [*comes to*] chiama, dissemina, dissolve, presta ascolto a voci altre,¹³ trainandole dal magma dell’informe: voce tattile (“effect”, Beckett 2009a: 5) che tasta, preme, lascia impronte, intagliando sulla pagina il

infertilità. Non si dimentichi inoltre come l’opera di Kafka venga a sua volta scartata, espulsa, messa al bando dal regime nazista nel 1935 (Suchoff 2015b).

¹² Sul manoscritto dell’opera appaiono due possibili titoli alternativi per la prosa, in seguito cassati: *The Voice* e *Verbatim* (Van Hulle in Beckett 2009: VII).

¹³ “Dans la voix l’oreille joue un rôle capital: ‘C’est grâce à l’oreille que tout sujet peut contrôler les divers paramètres de sa voix’. [...] Un lien de famille rapproche aussi vox et *vocare* (in corsivo nel testo), ‘appeler’, de la désignation à la vocation, et à la convocation, et rappelle que dès l’origine l’écoute, autant que l’appel, fait partie de la voix” (Meschonnic 1989: 270).



cammino di ominazione di quella creatura che, gattonando nell'oscurità, riapprende a muovere un corpo per mezzo del linguaggio: "So as he crawls the mute count. Grain by grain in the mind. One two three four one. Knee hand knee hand two. One foot. Till say after five he falls. Then sooner or later on from nought anew" (Beckett 2009a: 32). Per definizione, il suono è *sensazione* data dalla vibrazione di un corpo in movimento: e tra "senso" e "sensorialità" si snoda il cortocircuito stilistico di molti testi di Beckett tra *sensibilizzazione* degli organi di senso (intesi come confini corporei del soggetto) e ricerca dei *sensi* insaturabili di una voce. Come ha intuito Blanchot (1980: 71), le cui riflessioni si nutrono di un confronto continuo con le opere di Kafka e Beckett, la scrittura è un tentativo di vegliare su un "senso assente", senso da attendere e da portare, scavando nell'informe di una voce. E ciò, soprattutto, attraverso il processo di risignificazione e rivendicazione di una nuova corporeità da proiettare sulla pagina, attingendo alla parola e al ritmo, in una costante messa alla prova dei mezzi espressivi e stilistici (Green 1992: 322).

Si tratta allora di una voce che, gesticolando nel linguaggio una pluralità di effetti e reazioni, mette in un gioco di risonanza nuove corporeità, nuovi modi di additare e recare l'imponderabile del corpo: e non solo di un ascoltatore, bensì di un'immaginazione, di un'attesa ("image"), di un possibile lettore, di un destinatario sconosciuto e mai da darsi per scontato. Beckett articola in *Company* un "gioco di ruoli" di un soggetto che, reinventando un'infanzia dell'uomo (Anzieu 1981: 74), si tiene compagnia nel e col linguaggio, dettandosi, narrandosi, fingendosi, ingannandosi in una continua *mise en abyme*: "The fable of one with you in the dark. The fable of one fabling of one with you in the dark. And how better in the end labour lost and silence. And you as you always were. // Alone" (Beckett 2009a: 42). Il corpo della scrittura – quale, non dimentichiamolo, essudato di un continuo e rigoroso lavoro di ricerca stilistica – intesse allora una complessità che fa eco a un'alterità irriducibile (Beckett 2009a: 10). Tanto il processo creativo quanto il testo diventano, letteralmente, cassa di risonanza di una voce che, da altrove, accompagna la creatura attraverso tempo e spazio ed oltre.¹⁴

Alla luce di questi aspetti, Beckett dispone in *Company* un'accezione tanto fondamentale quanto insaturabile del termine *rappresentazione*: e cioè rendere presente, risignificando il ruolo di un'assenza, registrandola come lasciatura sulla pagina – un segno per un sostituto, una possibilità di vita che si iscrive nel controfattuale. Un segno non solo *per*, bensì *da* qualcuno che manca, da e per una perdita: forse proprio dalla perdita di un'origine sommersa sotto il velo delle lingue e del linguaggio – come Beckett esplicita già nel 1938, scrivendo ad Axel Kaun, (Beckett 1983: 52). Che sia allora possibile parlare delle vicissitudini di un lavoro dell'immaginazione, di *una memoria* al lavoro? Un lavoro del lutto come scavo¹⁵ nel

¹⁴ È qui forse opportuno accennare un parallelo con Dante, quale intessitore di un cammino poetico che reca continuamente con sé i suoi doppi e l'umanità con essi: autore che Beckett studiò sin da giovane e che, al pari di Proust, portò con sé una vita intera: "l' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando" (Dante 1972: 744).

¹⁵ Si noti come nella lettera a Kaun, scritta non a caso in tedesco (Suchoff 2015a), Beckett utilizzi il verbo *bohren*, ricorrente anche in *Der Bau*: "[...] ein Loch nach dem andern in ihr zu *bohren*, bis das



linguaggio della letteratura, onde contornare un'assenza per renderla leggibile sul foglio.

Si è detto di come il lavoro del Negativo giochi un ruolo di cruciale importanza per quanto concerne il problema della memoria,¹⁶ in quanto opera di trasmissione di una traccia all'insaputa del soggetto creante. Ma si è aggiunto pure come il lavoro di Beckett (e, in una sua irriducibile specificità, di Kafka), in quanto opera poetica, non si arresti ad una forma di creatività primaria, ma implichi un continuo e intenso sforzo di elaborazione e trasformazione secondari che investono le frontiere del linguaggio. Il processo di creazione artistica non si satura nella formazione di un simulacro dell'altro, ma si sostanzia quale lavoro stilistico di *costruzione* a margine, periferico, e la cui economia rappresentativa, affinché l'opera esista come tale, deve rivendicare la cesura che delimita il nucleo fantasmatico inviolabile da cui la creatività attinge: la necessità dell'*incréable* (Green 1992: 322). In questo senso risulta interessante l'altissima ricorrenza in *Company* di articoli indeterminativi e pronomi personali:¹⁷ elementi che nella penna di Beckett acquisiscono il ruolo di sostantivi, ponendosi all'opera, letteralmente, *al posto di un nome (pro nomen)*, cioè quali *portavoce* che recano come nome l'assenza di tutti i nomi (Anzieu 1992: 32). Nominarsi, dunque, alla luce di un limite dell'articolazione ma solo e unicamente come assente, come "altro", parola scritta ma pronunciabile solo in differita:

Deviser of the voice and of its hearer and of himself. Deviser of himself for company. Leave it at that. He speaks of himself as of another. He says speaking of himself, He speaks of himself as of another. Himself he devises too for company. Leave it at that. Confusion too is company up to a point. Better hope deferred that none. Up to a point. Till the heart starts to sicken. Company too up to a point. Better a sick heart that none. Till he starts to break. So speaking of himself he concludes for the time being, For the time being leave it at that. (Beckett 2009a: 16)

Da un lato pare dunque che ci muoviamo in una zona di penombra del processo di significazione, proprio perché tale processo fa cenno ad un'alterità che non si presta alla nominazione – e per cui *Company* articola una rinuncia, una proibizione al disvelamento dell'altro: "Use of the second person marks the voice. *That of the third that cankerous other*. Could he speak to and of whom the voice speaks there would be a first. *But he cannot. He shall not. You cannot. You shall not*". D'altro canto, questa assenza innominabile inscritta nella voce costituisce al contempo quel persecutorio corrosivo e lacerante che infesta la prosa sotto le spoglie di un "terrore senza nome" (Bion 1994): "Were it only to kindle in his mind the state of faint *uncertainty and embarrassment* [...] *Unless its object be by mere sound to plague one in need of silence*"

Dahinkauerende, sei es etwas oder nichts, durzusickern anfängt—ich kann mir für den heutigen Schriftsteller kein höheres Ziel vorstellen" (Beckett, 1983: 52).

¹⁶ Su questo aspetto si veda Knowlson (1996: 575) che parla di "invention of memory". Uso di seguito l'espressione "costruzione di una memoria", mutuando la specificità che il termine "costruzione" assume nell'orizzonte psicoanalitico secondo il freudiano *Konstruktionen in der Analyse* (1937).

¹⁷ Sebbene inconciliabile con il presente lavoro, si veda su questo punto anche Henry (1992).



(Beckett 2009a: 3-5). In particolare “that cankerous other”, collocandosi anch’esso nel registro semiotico dello scarto, del rifiuto (“In a state of decay; rotting”, cfr. OED 2016),¹⁸ condensa inoltre il ruolo caustico di un’assenza che minaccia la corporeità del testo, mettendo di continuo in discussione la legittimità dell’opera a trasmettersi in quanto tale: “Only a small part of what is said can be verified”. Scrittura come luogo di un’ironia spinta dunque sino al sarcasmo – riso che, letteralmente, lacera la carne (“consuming the flesh; corroding” cfr. OED 2016). Ed è proprio alla luce di questa ambigua corrosione, di questo scetticismo di una parola che si inganna facendosi preda di se stessa (con cui già ammicchiamo a Kafka e alla scrittura come corpo cavità di “Der Bau”), che l’opera di Beckett costruisce uno spazio, un vuoto che permette all’altro – alla memoria di un altro – di ripresenziarsi nel *corpus* testuale come ciò che dice e la dislocazione immedicabile del soggetto. Che dire infatti del soggetto della scrittura?

To confess, Yes I remember. Perhaps even to have a voice. To murmur, Yes I remember. What an addition to company that would be! A voice in the first person singular. Murmuring now and then, Yes I remember. (Beckett 2009a: 9)

Sebbene una prima persona singolare emerga, invero pochissime volte, nel testo di *Company*, ciò avviene solo in forma di confessione, come *concessione* temporanea, parola data in prestito, consegnata ad altrui e restituita sulla pagina come un “io” innominabile o, parafrasando Green, come quanto di quell’“io” si presta, oltre il linguaggio, ad una riserva dell’increabile: mormorio scavato nella lingua, spazio lasciato vacante dalla perdita di un’origine, l’origine della voce stessa: “Nowhere in particular on the way from A to Z [...] *Nowhere to be found, nowhere to be sought, the unthinkable last of all. Unnamable. Last person. I*” (Beckett 2009a: 14-15).

Tracce o annunci, si diceva dunque: non credo sia affatto forzato leggere in questa costellazione ancora una risonanza de *À la recherche du temps perdu*, opera così significativa per Beckett. L’opera di Proust lasciò un’impronta incancellabile, che la scrittura a venire avrebbe traghettato di continuo – non da ultimo nelle pagine di *Company*. Frequentazione tanto più importante quella con Proust poiché ai confini tra la lingua inglese e quell’idioma francese che avrebbe costituito il reticolo di una reinvenzione creativa proliferante senza uguali, permettendo *après coup* la riacquisizione della possibilità di articolare la lingua materna di “May” Beckett (Maletta 2007): “One day! In the end. In the end you will utter again. Yes I remember. *That was I. That was I then*” (Beckett 2009a: 13).

Ancora: tracce e annunci, spettri, fantasmi e scarti, in attesa di essere pronunciati o taciuti con parole che si esigono *giuste* – “What were her words?” (Beckett 2009a: 10) – è anche quanto la psicoanalisi, cui Beckett si sottopose con Bion, rimette in gioco del

¹⁸ La sfera di pertinenza semantica del termine può essere certo estesa ad aree limitrofe cui *cankorous* afferisce, quali *vicious*, *troublesome* e congiuntamente anche alla presenza, nel sintagma di cui sopra, di *other* anche a *hostile* e *adversary*; quasi si sarebbe tentati di aggiungere anche *negative*, fermo restando che, nella specificità della presente indagine, il lavoro del Negativo esula da caratterizzazioni qualitative e quantitative.



soggetto quale alterità e confine tra i mondi. Forse anche per tale ragione la voce, quale *Doppeltgänger* tra presenza e assenza, andrà ad acquisire per Beckett il ruolo prominente di un *monstrum* tanto salvifico quanto persecutorio (Beckett 1987: 11). Psicoanalisi e scrittura, dunque, come *ecolalie*: lavori interminabili di ascolto e risonanze *tra i linguaggi*, per apprendere (“learning from experience”, Bion 1994; cfr. anche Maletta 2007) a dare una forma a pensieri irrapresentabili, a un vuoto che minaccia la sopravvivenza di colui che tali pensieri reca (“cankeros”).¹⁹

Se dunque la memoria per Beckett è un interminabile lavoro di *costruzione* attraverso la scrittura, tale lavoro è possibile solo qualora il soggetto che crea rinunci a pronunciare *io*, prestando voce a un soggetto che ancora attende di essere nominato, “yet to be imagined” (Beckett 2009a: 16), componendo una memoria *del e per* il futuro, nell’intraducibilità d’un linguaggio o di una lingua altra. L’instancabile ricerca stilistica di Beckett si carica allora di un’incessante interrogazione attorno a un’etica della trasmissione e della responsabilità, in quanto tentativo di dare forma all’attesa di un soggetto che tuttavia non può dar luogo a un’identità, ma piuttosto offrirsi quale luogo di un *transfert d’existence* (Green 1992), ospitando la *filiazione* di un soggetto nascosto nelle generazioni passate e a venire.

Questa dimensione transgenerazionale, transnarcisistica della scrittura ci consente un passaggio a “Der Bau”. Penso in particolare allo “Ich bin Ende oder Anfang” per cui Kafka si pronuncia a propria volta soggetto al confine tra mondi da costruire nella letteratura, ponendosi in agguato e in risonanza di una eco smarrita nella distanza che inanella le generazioni della diaspora: “Aus der Ferne werden Sie es hören, was sind es sonst, als *Nachrichten aus der Ferne*” (lettera a Klopstock, 19 dicembre 1923, in Kafka 1989: 470). Nel caso di “Der Bau” non propriamente una voce, bensì un suo elusivo residuo dà forma al labirinto di una scrittura fortemente allusiva e metonimica. Ogni rigo, ogni grafema di “Der Bau” intesse una matrice che tenta di interrogare la traccia di un respiro alla soglia della dissoluzione – “Was ist es denn? Ein leichtes Zischen, in langen Pausen nur hörbar, ein Nichts [...]” (Kafka 1992: 615):

Und jetzt wird nun das Geräusch doch stärker, die Kreise also enger. [...] Wahrscheinlich bohrt es mit einem einzigen mächtigen Stoß den Rüssel in die Erde und reißt ein großes Stück heraus, während dieser Zeit höre ich nichts, das ist die Pause, dann aber zieht es wieder Luft ein zum neuen Stoß, dieses Einziehen der Luft, das ein die Erde erschütternder Lärm sein muß [...]. (Kafka 1992: 624)

“Fiato, vento, respiro, spaziatura per lo psichico messo al lavoro” (Maletta 2015: 70). La creatura di “Der Bau” dedica tutta la sua vita a un infinibile lavoro di scavo di una struttura estremamente complessa, il cui scopo non è solo di offrire riparo, protezione e quiete al suo vecchio abitante. La tana non è solo dimora, barriera, fortezza sotterranea (Kafka 1992: 600), ma proiezione e costruzione linguistica dei

¹⁹ Non si dimentichi che il testo di *Company* serba anche tracce profonde degli stati di assedio psicosomatico (Maletta 2007) di cui Beckett soffrì a lungo e che, mediante le sedute di analisi con Bion – poi proseguita in un incessante lavoro di autoanalisi nella scrittura (Nixon 2011: 38) – trovano un nuovo canale per essere lavorate nel processo creativo.



limiti di una soggettività che resta innominata. È membrana di contatto, separazione e accesso tra mondi: matrice organica per cui i desideri, le paure, i sogni della creatura si articolano nella voce del testo come possibili annunci di un controfattuale che, come le lacrime dell'animale della tana, chiamano un altrimenti onirico per cui la scrittura, sempre in agguato, non smette di cercare parole:

Manchmal träume ich, ich hätte ihn umgebaut, ganz und gar geändert, schnell, mit Riesenkräften, in einer Nacht, von niemandem bemerkt und nun sei er uneinnehmbar, der Schlaf in dem mir das geschieht ist der süßeste von allen, Tränen der Freude und Erlösung glitzern noch an meinen Barthaaren, wenn ich erwache. (Kafka 1992: 588-589)

L'intreccio di motivi quali il sogno collettivo, il risveglio, il vegliare e l'infanzia portano alla mente una delle più intense pagine che Benjamin abbia mai dedicato a Kafka:

Man muß an die Kinder denken: wie ungern gehen sie zu Bett! während sie schlafen, könnte doch etwas vorkommen, was sie beansprucht. »Vergiß das Beste nicht!« lautet eine Bemerkung, »die uns aus einer unklaren Fülle alter Erzählungen geläufig ist, trotzdem sie vielleicht in keiner vorkommt.« Aber das Vergessen betrifft immer das Beste, denn es betrifft die Möglichkeit der Erlösung. (Benjamin 1977: 434)

Proprio qui sta infatti la febbrile ambiguità di "Der Bau": mettendo in campo forze ed energie [*Kräfte*] tanto remote quanto rimosse e sconosciute al soggetto all'opera nel linguaggio, Kafka ingaggia una lotta (Blanchot 1981: 213) lacerante per registrare ciò che per la creatura è più insito e al contempo più lontano e spaesante, a suon di tentativi, fallimenti, stratagemmi, calcoli, studi, veglie interminabili: "[...] ich will mich nicht dessen rühmen diese List mit Absicht ausgeführt zu haben, es war vielmehr der Rest eines der vielen vergeblichen Bauversuche, aber schließlich schien es mir vorteilhaft, dieses eine Loch unverschüttet zu lassen" (Kafka 1992: 576).

"Un gergo di sole parole straniere" ("[Ein Jargon] nur aus Fremdwörtern", Kafka 1993: 189). Così Kafka parlò in merito allo *jiddisch*, una lingua che per la generazione dell'autore è lingua estraniante e però singolarmente intima, da sentire tutta nel corpo: "Ganz nahe kommen Sie schon an den Jargon, wenn Sie bedenken, daß in Ihnen außer Kenntnissen auch noch Kräfte tätig sind und Anknüpfungen von Kräften, welche Sie befähigen, Jargon *fühlend* zu verstehen" (Kafka 1993: 193). È curioso come in "Der Bau" e nelle ultime opere di Kafka convergano motivi che hanno costellato la sua riscoperta del mondo ebraico e che trovano nuova vita in opere scritte quando l'autore, dedito allo studio della *Torah* in compagnia della sua ultima compagna Dora Diamant, era giunto, grazie anche ai di lei insegnamenti, ad altissimi vertici di conoscenza della lingua ebraica. Prove di questa influenza sono ben evidenti in testi come "Der Bau" o *Josefine, die Sängerin, oder, das Volk der Mäuse* (1924) dove la costruzione temporale della prosa è impermeabile ai vincoli di passato-presente-futuro. La scrittura dell'ebreo Kafka, aliena al tempo ontologico heideggeriano, si accosta piuttosto ai cortocircuiti e



agli accidenti della memoria di Proust, alla *Nachträglichkeit* freudiana, alle inversioni temporali dei profeti biblici, a quel sogno collettivo del popolo ebraico che è la *Torah* (Frieden 1990: 90).

Le ultime opere di Kafka creano dunque un canale di scambio con i momenti più fecondi della giovinezza dell'autore e di quel nascere nel linguaggio che è anche nuovo anello di congiunzione con cui il singolo si dà appuntamento, altrove, con un popolo, divenendone custode. L'afflato dell'altrove e la nostalgia della redenzione [Erlösung] di cui ci parla l'animale della tana porta i segni di un ebraismo dell'esilio (Kafka 1992: 580) che di continuo cerca una possibilità di riscatto, mappando un territorio, escogitando nuovi modi per dar vita a una sorta di ritorno, prendendo parte a una ricostruzione d'una terra dei padri – possibilità che Kafka contemplò intensamente nell'ultima parte della sua vita ma che poté perseguire solo nella scrittura. Le pagine dell'ultima stagione creativa dell'autore sono infatti innervate da una preoccupazione attorno alla condizione di una generazione di ebrei alle prese con le insidie e le ambiguità di un processo di emancipazione dall'esito incerto. Per cui in gioco non vi è solo la vita e la morte dell'individuo, ma anche la sopravvivenza culturale del suo mondo. Anche perciò Kafka non può esimersi dal rappresentare sul foglio una disperata ricerca di parole per dire quello spaesamento, quello *Unheimliche* che anche Freud si preoccupò di investigare, alla ricerca delle radici più profonde del sentimento di appartenenza ebraico (Meghnagi 2015: 48-59).

Questa costruzione labirintica, frutto di una vigilanza ("Wachsamkeit", Kafka 1992: 577) e di una logica strategica che di continuo riflette attorno se stessa, per quanto familiare e apparentemente sicura, può infatti ribaltarsi in qualsiasi momento in una trappola mortale per la creatura che la abita:

[...] gerade die Vorsicht verlangt, daß ich eine sofortige Auslaufmöglichkeit habe, gerade die Vorsicht verlangt wie leider so oft, das Risiko des Lebens; das alles sind recht mühselige Rechnungen und die Freude des scharfsinnigen Kopfes an sich selbst ist manchmal die alleinige Ursache dessen, daß man weiterrechnet. (Kafka 1992: 577)

E se la tana è al contempo cavità di risonanza, grembo e tomba – così come Kafka rinasce e si consuma nella scrittura – ciò è dovuto all'insanabilità di una prosa che, nel tentativo di sublimare l'afflato messianico di una generazione intera, si pone tuttavia all'erta di fronte ai pericoli di una idealizzazione il cui lato persecutorio sfocia nell'idolatria. Forse anche per questa ragione la scrittura di Kafka, pur dando vita a immagini vertiginose, attinge ad una infigurabilità più profonda, ad una più profonda vigilanza: è solo infatti accogliendo questa corrosiva incertezza, scavando senza sosta in un terreno informe, che la scrittura può divenire luogo d'iscrizione e di trasmissione di un'impronta soggettiva. Soggetto che però, dimentico di sé nelle dinamiche della sublimazione, implica e chiama le vicissitudini e le ferite di una comunità:



Wenn ich auf dem Burgplatz stehe [...] dann liegt mir der Gedanke an Sicherheit fern, dann weiß ich genau, daß hier meine Burg ist, die ich durch Kratzen und Beißen, Stampfen und Stoßen dem widerspenstigen Boden abgewonnen habe, meine Burg die auf keine Weise jemandem andern angehören kann und die so sehr mein ist, daß ich hier letzten Endes ruhig von meinem Feind auch die tödliche Verwundung annehmen kann, denn mein Blut versickert hier in meinem Boden und geht nicht verloren. (Kafka 1992: 600-601)

In "Der Bau" Kafka articola i vertiginosi movimenti del lavoro *in fieri* della costruzione di uno stile quale confine di reinvenzione tra un soggetto e un'alterità indivinabile, una soglia per cui le parole non possono che fallire, per cui il processo di significazione incontra un vicolo cieco. La scrittura di Kafka si dipana come una insolubile meta-riflessione sulla possibilità e sul tentativo di resistere un'intrusione, un assalto: resistere, certo, all'interpretazione. Ma a ben vedere l'interrogazione attorno all'origine del rumore che perseguita la creatura della tana è ancora più complessa. Il suono in "Der Bau" è ambigua traccia di un'alterità che reca l'intangibile segreto dell'unicità del soggetto e del legame a un sapere segreto alla sua stessa articolazione. Legame che minaccia e redime al contempo, poiché mormorante nel testo il fantasma di un ebraismo dell'origine, un'origine perduta con quel suono indecifrabile che trova ricetto nella matrice labirintica della tana, avvicinando e interpellando la creatura, e rimanendo tuttavia inviolabile:

[...] in Anspruch genommen bin ich von dem Zischen in meinen Wänden. Bin ich davon in Anspruch genommen? Es wird stärker, es kommt näher [...] // Aber abgesehen von seinen Eigentümlichkeiten ereignet sich jetzt doch nur etwas, was ich eigentlich immer zu befürchten gehabt hätte, etwas wogegen ich immer Vorbereitungen hätte treffen sollen: es kommt jemand heran. (Kafka 1992: 621, 625)

Se l'opera di Kafka può essere letta quale sublimazione di speranze e paure di una generazione intera di ebrei (Meghnagi 2015: 21) che vissero alla soglia di mondi inconciliabili, questa voce *della* soglia e *dalla* soglia, ancorandosi al lavoro del Negativo, si consegna alla pagina come tentativo e avventura di inventare un nuovo giudaismo, di testimoniare per una sua infanzia nel soggetto: un nuovo modo di riceverne e di trasmetterne nascostamente la matrice a partire dalla sua perdita di significato e contenuto. In questo senso, la scrittura dell'ultimo Kafka si caratterizza quale officina di uno slittamento verso un'etica della responsabilità che dal singolo addita alla comunità, alla comunità quale altrimenti, quale altro. Lo stile diviene il territorio dell'inesausto confronto di un soggetto con quell'indistruttibile ("das Unzerstörbare", Kafka 1992: 55) che pulsa come il rimosso della tradizione. L'opera di creazione, in Kafka più che mai, persegue il mandato di chiamare alla vita (Kafka 1992: 866) "ciò che non è mai stato scritto" ("Was nie geschrieben wurde, lesen", Hofmannsthal in: Benjamin 1978: 1238).

Pagine e pagine per contornare l'assenza dell'origine, per alludere a innumerevoli altri mondi, per ricucire un legame che mette in scacco il concetto di



identità. Non è un caso che le scritture di Kafka e Beckett più prossime al congedo terrestre si interrogano sulle ragioni e sui primi respiri delle cose. Se infatti l'opera declina lo sforzo critico di risignificare un legame a partire dalla sua disgregazione irrevocabile, è attorno questa assenza che Kafka e Beckett lavorano per inventare un nuovo modo per dire la complessità insanabile della soglia, in nome dell'irriducibilità del creaturale che sopravvive all'umano (Green 1992: 332).

Tentiamo allora qualche parola di conclusione. Con questo contributo si è cercato di mettere in rilievo l'ambiguità di un modo di articolare e rappresentare il limite che, appunto, non è da intendersi solo come barriera, soglia, membrana del corpo e del soggetto, ma anche quale canale, passaggio, intersezione, contatto, confine. Letto alla luce di questa complessità il limite di cui abbiamo tentato di rendere conto muovendo dai testi di Kafka e Beckett emerge come campo di forze da cui il gesto creativo descrive una tensione verso la ricomposizione di una traccia, di un legame con un'origine che si rivela, in ultima istanza, di continuo altrove. È per tale ragione che le pagine di Kafka e Beckett non possono prescindere, nel loro aspirare alla perfezione formale, dal riconoscere il fallimento quale garante della possibilità stessa della creazione, del poter raccontare: del poter dare forma a un'attesa *per* l'altro che, tuttavia, resta sempre e comunque *dell'*altro. È questo, se si vuole, uno straordinario, necessario paradosso che alberga nelle opere di questi due autori. L'attesa che la scrittura compone, parola dopo parola, costruisce nondimeno il ritardo, la dilazione dell'arrivo dell'altro: rappresenta la soglia stessa oltre la quale il soggetto che scrive non potrà aver avuto accesso.

Proprio lo stile dell'opera si pone allora come cerniera e contenitore, come *transfert d'existence* (Green 1992: 325) per cui la scrittura parla una memoria oltre l'individuo: per testimoniare l'opera di filiazione di un linguaggio, di un mondo, di un'origine che porta mano nella mano il marchio del materno, l'impronta digitale della creazione. Attingendo a una cesura sprofondata nell'oscurità, questo lavoro del legare declina un cammino nel proprio farsi inizio, tappa e prosecuzione che nutre le generazioni: "So Alice soon began talking again" – come nella citazione di Carroll posta in esergo a questo lavoro. Cominciare, ma soprattutto, *ri*-cominciare, parlando ancora attorno a una mancanza, per la presenza di un'assenza. Sforzo di traghettare l'irrappresentabile, dando forma a un nucleo innominabile, custodito al cuore della creazione.

BIBLIOGRAFIA

- Alighieri D., 1972, *La Divina Commedia*, Edizioni Paoline, Roma.
Anzieu D., 1981, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, Paris.
Anzieu D., 1992, *Beckett et le psychanalyste*, Archimbaud-Mentha, Paris.
Beckett S., [1965] 1987, *Proust and Three Dialogues*, John Calder, London.
Beckett S., 1983, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, John



Calder, London.

Beckett S., 2009a, *Company / Ill Seen Ill Said / Worstward Ho / Stirring Still*, Faber & Faber, London.

Beckett S., 2009b, *The Letters of Samuel Beckett Volume I: 1929–1940*, Cambridge University Press, Cambridge.

Benjamin W., 1977, *Gesammelte Schriften II*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Benjamin W., 1978, *Gesammelte Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Beplate J., 2005, "Who speaks? Grammar, Memory, and Identity in Beckett's *Company*", *Journal of Modern Literature*, 1, pp. 153-165.

Bion W. R., [1962] 1994, *Learning from Experience*, Jason Aronson, Northvale.

Blanchot M., 1959, *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris.

Blanchot M., 1980, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris.

Blanchot M., 1981, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, Paris.

Bloom H., 1987, *The Strong Light of the Canonical. Kafka, Freud, Scholem as Revisionists of Jewish Culture and Thought*, The City College, New York.

Bloom H., 1994, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Hartcourt Brace & Co., New York, San Diego and London.

Bloom H., 2010, "Introduction", in H. Bloom (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Franz Kafka, New Edition*, Infobase Publishing, New York, pp. 1-22.

Carroll L., 2010, *Alice's Adventures in Wonderland*, Collins Classics, London.

Clerici A. F., 2017, "Die Frage bleibt: Resistenze all'opera. Attorno a un frammento di Franz Kafka", *Materiali di Estetica*, terza serie, CUEM, Milano.

Deleuze G. e F. Guattari, 1975, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Minuit, Paris.

Della Casa M., 2017, "Writing and Translating the Self. Samuel Beckett and the Case of *Company/Compagnie*", *British and American Studies*, pp. 13-25.

Derrida J., 1985, "Préjugés, devant la loi", in J. Derrida et al., *La faculté de juger*, Minuit, Paris, pp. 87-140.

Esslin M., 1965, *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.

Fagenblat M. (ed.), 2017, *Negative Theology as Jewish Modernity*, Indiana University Press, Bloomington.

Frieden K., 1990, *Freud's Dream of Interpretation*, State University of New York Press, Albany.

Gallus J., 2006, *Labyrinthe der Prosa. Interpretationen zu Robert Walsers, Jakob von Gunten, Franz Kafkas, Der Bau' und zu Texten aus Walter Benjamins, Berliner Kindheit um neunzehnhundert'*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.

Green A., 1992, *La déliasion*, Les Belles Lettres, Paris.

Green A., 1993, *Le travail du négatif*, Minuit, Paris.

Green A., 2008, *Commentaires après coup sur le Travail du Négatif*, in "Colloque d'Athènes", 24-26 novembre 2006, <http://www.psychanalyse.gr/el/documents/Com_AG_Neg.pdf> (1 dicembre 2017).

Heller-Roazen D., 2005, *Echolalias. On the Forgetting of Language*, Zone Books, New York.

Henry A., 1992, "'Compagnie' de Beckett: Etude d'une reduction", *Samuel Beckett*



Today / Aujourd'hui, pp. 26-34.

Idel M., 2010, *Old Worlds, New Mirrors, On Jewish Mysticism and Twentieth-Century Thought*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Idel M., 2015, "Transfers of Categories: The German-Jewish Experience and Beyond", in S.E. Aschheim and V. Liska (eds.), *The German-Jewish Experience Revisited*, De Gruyter, Berlin and Boston, pp. 15-43.

Kafka F., [1958] 1989, *Briefe 1902-1924*, Fischer, Frankfurt a. M.

Kafka F., 1990, *Tagebücher*, in J. Born et al. (Hg.), *Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher und Briefe*, Fischer, Frankfurt a. M.

Kafka F., 1992, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, in J. Born, et al. (Hg.), *Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher und Briefe*, Fischer, Frankfurt a. M.

Kafka F., 1993, *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, in J. Born et al. (Hg.), *Kritische Ausgabe der Schriften, Tagebücher und Briefe*, Fischer, Frankfurt a. M.

Knowlson J., 1996, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Grove Press, New York.

Liska V., 2009, "Der Bau", in M. Hengel und B. Auerochs (Hg.), *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar, pp. 337-343.

Lyotard J.-F., 1988, *Heidegger et "les juifs"*, Galilée, Paris.

Lyotard J.-F., 1991, "La prescription", *Rue Descartes*, 1/2, pp. 239-254.

Maletta R., 1999, "Paul Celan: 'Frankfurt, September'", F. Cercignani (a cura di), *Studia Theodisca VI*, CUEM, Milano, pp. 247-276.

Maletta R., 2002, "'L'avventore intempestivo'. Alcune riflessioni sull'ultimo Kafka", F. Cercignani (a cura di), *Studia Theodisca IX*, CUEM, Milano, pp. 109-155.

Maletta R., 2007, "La memoria ostinata di Samuel Beckett: tra 'unlessenable least' e 'wombtomb'", in C. Patey e M. Cavecchi (eds.), *Tra le lingue, tra i linguaggi. Cent'anni di Samuel Beckett*, atti del Convegno organizzato dall'Università degli Studi di Milano, Milano 30 novembre/1 dicembre 2006, Cisalpino, Milano, pp. 103-146.

Maletta R., 2015, "Può un nome 'buono' fare un luogo buono? Walter-Benjamin-Platz, Berlino: l'ultima beffa dell'omino gobbo", in A.G. Dal Borgo e R. Maletta (a cura di), *Paesaggi e luoghi buoni. La comunità e le utopie tra sostenibilità e decrescita*, Mimesis, Sesto San Giovanni, pp. 45-90.

Maletta R., 2015, *A Milano con Benjamin. Soglie ipermoderne tra flânerie e time-lapse (1912-2015)*, Mimesis, Sesto San Giovanni.

Mandelštam O., 2012, *Il rumore del tempo e altri scritti*, Adelphi, Milano.

Meghnagi D., [1992] 2015, *Il Padre e la Legge. Freud e l'ebraismo*, Marsilio, Venezia.

Meschonnic H., 1985, "Qu'entendez-vous par oralité?", *Langue française, Le rythme et le discours*, 56, pp. 6-23.

Meschonnic H., 1989, *La rime et la vie*, Verdier, Lagrasse.

Mosès S., 1992, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Seuil, Paris.

Müller D. und J. Weber (Hg.), 2013, *Die Räume der Literatur: exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung "Der Bau"*, de Gruyter, Berlin.

Oxford English Dictionary Online (OED), Oxford University Press, December 2016.

Salmon-Bitton N., 2006, "'Himself He Devises Too for Company': Self-Making in Samuel Beckett's Company", *Literature and Medicine*, 1, pp. 142-155.



Schafer R. M., 1994, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester (VT).

Schmidt J., 2007, "Am Grenzwert des Denkens. Moderne Rationalitätskritik in Kafkas später Erzählung *Der Bau*", in C. Dutt und R. Luckscheiter (Hg.), *Figurationen der literarischen Moderne*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, pp. 331-346.

Shenker I., 1956, "Moody Man of Letters", *New York Times*, 6th May, pp. 1, 3.

Stach R., 2002, *Kafka. Die Jahre der Entscheidungen*, Fischer, Frankfurt a. M.

Stach R., 2008, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, Fischer, Frankfurt a. M.

Stach R., 2014, *Kafka. Die frühen Jahre*, Fischer, Frankfurt a. M.

Suchoff D., 2015a, "Dissonant Lineages: Adorno, Beckett, Blanchot, Kafka, Rosenzweig", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 4, pp. 335-357.

Suchoff D., 2015b, "The Hidden Rabe: Kafka's Openings and Beckett's Cage", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 2, pp. 123-144.

Van Hulle D., 2009, "Preface", in S. Beckett, *Company / Ill Seen Ill Said / Worstward Ho / Stirring Still*, Faber & Faber, London, pp. VII-XVIII.

Weller S., 2013, "Zu einer Literatur des Unworts: Kafka, Beckett, Sebald", in J. Wilm und M. Nixon (Hg.), *Samuel Beckett und die deutsche Literatur*, Transcript, Bielefeld, pp. 123-137.

Weller S., 2016, "Performing the Negative: Kafka and the Origins of Late Modernism", *The Modern Language Review*, 3, pp. 775-794.

Whitney T., 2017, "Inside the Ear: Silence, Self-Observation, and Embodied Spaces in Kafka's 'Der Bau'", *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 3, pp. 301-319.

Francesco Adriano Clerici ha studiato a Milano, Kiel, Gerusalemme e Berlino, dove attualmente vive e lavora. È dottorando presso lo Institut für Judaistik della Freie Universität. Si confronta con autori in lingua tedesca, francese e inglese, attingendo ai nodi interdisciplinari tra studi ebraici, letterature comparate e psicoanalisi Freudiana e post-Freudiana. Il suo progetto di dottorato esplora costellazioni psicoanalitiche del lavoro del Negativo (André Green) analizzandone lo specifico portato ebraico nelle opere di Franz Kafka, Gershom Scholem e Paul Celan. Clerici si occupa anche di traduzioni dal tedesco all'italiano. Tra le prossime pubblicazioni: l'edizione italiana dell'opera *Die schrecklichen Kinder der Neuzeit* di Peter Sloterdijk (Suhrkamp, 2014) e la traduzione di un'intervista inedita a Gershom e Fania Scholem.

f.clerici@fu-berlin.de