

LA NARRAZIONE DI SÉ ED IL SILENZIO IN DELEUZE E BECKETT

di Carlo Cappa

Scopo di questa ricerca è quello di focalizzare, all'interno dell'ampia e problematica tematica della *cura di sé*, un singolo aspetto che, in vari contesti, è molto discusso e produttivo. Il prendersi cura di sé, l'utilizzare tecniche specifiche volte, a seconda del quadro epistemologico di riferimento, ad una modificazione degli schemi cognitivi¹ o ad una vera e propria costruzione attiva della propria singolarità², risulta un ambito di ampio respiro nel quale il parlare e lo scrivere di sé hanno un ruolo cardine e di snodo tra molteplici settori; questo non vuol dire, tuttavia, che, ove fosse necessario per una maggiore chiarezza, non si farà riferimento a elementi affini che potranno emergere nel corso dei singoli approfondimenti. I tre autori in oggetto, anche se con strumenti differenti e diversi approcci, hanno apportato un contributo decisivo e si sono spinti verso i "limiti della parola"³, ovvero la hanno sperimentata, mettendola alla prova ognuno secondo la direttiva più propria, cercando di sviscerarla e di mostrarne ogni anfratto.

Per ciò che concerne Foucault, seguendo l'impostazione dei suoi studi, cercherò di ricostruire le argomentazioni di uno storico delle idee, proponendo le sue griglie di lettura, applicate agli autori dell'Antichità e della Tarda Antichità: Socrate, Platone, gli Stoici, i Cinici, fino al primo cristianesimo, per giungere alla soglia del V secolo d.C. Foucault, soprattutto nell'ultima parte della sua vita, si è interrogato in modo profondo ed accurato sulla tematica della *cura di sé*, anche se ha trattato sempre come complementarie ed ausiliarie la scrittura ed il parlare di sé. La sua riflessione si snoda, in particolare, nei tre testi che compongono la *Storia della Sessualità: La volontà di sapere*⁴, *L'uso dei piaceri*⁵ e *La cura di sé*⁶; inoltre, di enorme importanza per questa ricerca risultano essere anche molti articoli che egli ha pubblicato nel corso degli anni ottanta, ora raccolti in *Dits et Écrits*⁷, ed il testo di grande spessore teoretico *L'Herméneutique du sujet*⁸, composto dalle sue lezioni tenute al Collège de France nell'anno accademico 1981-1982, pubblicato pochi anni fa e di cui si attende la traduzione italiana. Ripeto che Michel Foucault non ha mai trattato separatamente il tema della parola su di sé, sia essa scritta o parlata, questo, quindi, mi ha costretto a fare una ricostruzione, attraverso i vari testi che contengono dei concetti riguardanti questi temi, per poter rendere più agile il discorso. Una volta compiuto questo sorvolo necessario a porre in luce alcune problematiche, cercherò di mostrare come esse si possano ritrovare conficcate nel cuore della riflessione contemporanea con esiti, a seconda degli autori, anche molto distanti dalle tesi di Michel Foucault. I due autori che ho scelto di affiancare sono Gilles Deleuze e Samuel Beckett; questi si sono interrogati, a mio avviso con sguardo simile, sulla scrittura di sé, sulla parola detta e sulle possibilità che essa offre attualmente, giungendo, però, a risultati difformi ed anche opposti.

Michel Foucault: la parola al soggetto

Come è noto, la prima occorrenza esplicita della cura di sé viene ravvisata da Foucault nel dialogo tra Socrate ed Alcibiade, proprio nell'*Alcibiade*⁹. In queste pagine, quello che Foucault vuol rendere evidente è il diverso statuto posseduto dagli imperativi – anche se, piuttosto che d'imperativo, sarebbe più corretto parlare di semplici raccomandazioni – “curati di te” e “conosci te stesso”; infatti, nonostante quest'ultimo abbia avuto, nella tradizione platonica, una maggiore risonanza, in questo dialogo non emerge con uno spessore particolarmente rilevante. La raccomandazione di conoscere sé stesso è, effettivamente, una semplice raccomandazione di prudenza resa necessaria dall'avventatezza dei desideri di Alcibiade; così Socrate lo sollecita a rendersi conto delle sue possibilità, del suo statuto sociale e culturale. Differentemente, il prendersi cura di sé si presenta non come una raccomandazione, bensì come una pratica, una *τεχνη* (*tekhné*)[?], unica possibile stra-

da per riuscire a costruire se stessi, a regolare i propri desideri, a governarsi e, di conseguenza, poter essere in grado di governare gli altri.

Soltanto con gli Stoici, tuttavia, la *cura di sé* assume un'importanza ed una codificazione di primo piano: innanzitutto, questa pratica si espande nel tempo, passando dall'essere confinata al momento in cui l'individuo, avendo portato a compimento il suo periodo di formazione con un maestro, può intraprendere un percorso personale, all'essere una pratica che accompagna l'individuo in tutta la sua vita; inoltre, invece di essere un compito assegnato a chi aspira ad avere un ruolo di primo piano nella società, si tramuta in un compito obbligatorio per tutti gli uomini che volessero condurre una vita compiuta⁷ – cerco di evitare termini contenenti un afflato morale, poiché mi sembra che anche Foucault, nei suoi studi, cerchi di schivarli –. Cerchiamo ora di evidenziare quali sono gli aspetti più specifici di questa τέχνη (*tekhné*), ovvero: l'ascolto, la scrittura, la lettura, la ἀσκήσις (*askêsis*) e l'interpretazione dei sogni. Il ruolo giocato dall'ascolto⁷ è di fondamentale importanza, tanto nelle raccomandazioni di Seneca a Lucilio, tanto nel *Manuale* e negli *Esercizi* di Epitteto, quanto nella scuola pitagorica con i cinque anni di silenzio imposti ai novizi. L'ascolto, infatti, è direttamente legato da un lato al silenzio e dall'altro alla possibilità di attingere alla verità – il rapporto tra verità e soggettività è precisamente ciò su cui, negli ultimi anni della sua vita, Michel Foucault si è più a lungo interrogato –: il silenzio è la prima condizione che permetterà al discepolo, inizialmente, di cercare di ascoltare la verità che gli sarà consegnata dal maestro, anche se in un rapporto che lo vede solo parzialmente passivo, e che poi, grazie a tale spinta, potrà udire anche in se stesso¹³. Anche l'ascolto, quindi, conformemente all'idea che guida la riflessione di Foucault, sarà una *tecnica* fortemente strutturata, per la costruzione dell'Io, motivo per il quale sarà necessario analizzare anche il senso attraverso il quale l'ascolto avviene: l'udito. Esso, facendo riferimento al Plutarco del *De Audiendo: Trattato sull'ascolto*, è definito e il senso più passivo παθητικός (*pathêtikos*) e quello più atto a permettere l'ingresso del λόγος (*logos*) λογικός (*logikos*); inoltre, necessita di competenza ed esercizio ἐμπειρία (*empeiria*): infine, comporterà alcune accortezze a cui mi sembra opportuno accennare: l'ascolto attivo – cioè una capacità di disporsi con il corpo, calmo, rilassato e con l'animo, trasparente, pronto a ricevere le parole del maestro –; riuscire a “guardare”, nelle parole, direttamente la *cosa*, l'argomento oggetto di discussione; il sapersi guardare, al momento della conclusione dell'ascolto, per scoprire come esso abbia modificato noi stessi, riuscire a comprendere le trasformazioni, il giovamento, la crescita o il peggioramento, l'involuzione, effetti fondamentali dell'ascolto stesso¹⁴.

Per introdurre il tema della scrittura e della lettura, mi sembra corretto citare direttamente le parole di Foucault, poiché presentano alcune peculiarità che si rivelano essere fondamentali:

Tra la scrittura e la vigilanza s'istaura un rapporto. Si presta attenzione alle minime sfumature della vita, agli stati d'animo e alla lettura, e l'atto stesso di scrivere intensifica ed approfondisce l'esperienza di sé. Un vasto campo d'esperienza, in precedenza inesistente, s'apre¹⁵.

Infatti, se è vero che Foucault connota molto positivamente il ruolo che può possedere l'apertura di un campo d'esperienza del tutto inedito per la vita del soggetto, pur tuttavia, possiamo scorgere come lo statuto della scrittura e della parola, legato alla vigilanza su di sé, sui propri atti, appaia molto più ambiguo e delle pratiche fin ora descritte e di quelle che seguiranno. Con il termine “ambiguità” intendo dire che esse, almeno potenzialmente, già detengono il ruolo di controllo, di setaccio che vedremo loro assumere nello slittamento di queste pratiche nel cristianesimo. La lettura e la scrittura sono pratiche che, soprattutto negli stoici, risultano essere difficilmente scindibili, implicandosi reciprocamente e conducono ad uno snodo particolarmente delicato di questa ricerca; per quel che riguarda la scrittura, mi sembra opportuno, innanzitutto, sottolineare come essa implichi, per prima, una vera e propria funzione etopoietica; infatti essa, sia attraverso la sua

dimensione “lineare” – di semplice scrittura –, sia grazie ad un percorso circolare di continua rilettura, risulta esser volta alla conduzione dei propri atti⁷. Le tecniche specifiche che possiamo riconoscere nella scrittura sono: gli *υπομνηματα* (*hypomnēmata*) e la corrispondenza. L’aspetto che più interessa a Foucault sottolineare degli *υπομνηματα* è quello di appunti, di promemoria volti a impedire la vacua dispersione di ciò che si legge, di ciò che si ascolta, di ciò che ci è riferito, di ciò che viene prodotto dall’ascolto e dalla lettura; inoltre, cosa da non sottovalutare, anche per comprendere il peso che veniva assegnato al *già detto*, possiamo leggere le parole dello stesso Foucault che affermerà, paragonando il processo effettuato *attraverso e grazie* agli *υπομνηματα* a quello che la scrittura acquisirà successivamente:

Il movimento che essi cercano di effettuare è inverso a quello precedente: non si tratta di perseguire l’indicibile, non si tratta d’inseguire il nascosto, di dire il non-detto, ma, al contrario, di captare il già-detto, trattenere ciò che si è potuto intendere o leggere, e ciò per un fine che non è altro che la costituzione di sé.

Dunque proprio il valore assegnato al *già detto* rende la sua assimilazione e la sua utilizzazione qualcosa di assolutamente differente da una pratica di semplice e mera citazione, pensandolo come un bagaglio che permetterà ed aiuterà la costituzione ed il mantenimento del sé. Infatti, gli *υπομνηματα* possedevano, ad un orecchio esperto, le tracce degli autori che li avevano ispirati, cosa vista di buon occhio, proprio perché si dimostrava, in questo modo, non la semplice memorizzazione di una lezione, quanto la digestione di essa, una piena interiorizzazione¹⁷. La corrispondenza, di cui ci è giunto un ricco numero di documenti, rivestiva un ruolo fondamentale, sia tra maestro ed allievo, sia tra individui detenenti il medesimo statuto; essa possedeva differenti funzioni: era in primo luogo uno strumento di aiuto con il quale chi poteva forniva la propria esperienza o riferiva quelle apprese o, addirittura, inviava le proprie riflessioni ancora grezze, quasi sovrapponibili agli *υπομνηματα* stessi. Tuttavia, lungi dall’agire in una sola direzione, la stesura della lettera era un’occasione anche per chi la redigeva di rielaborare il proprio insegnamento e le proprie riflessioni, andare a scovarne di opportune con la lettura, richiamarne alla memoria altre obliate. Proprio a questo punto, mi sembra opportuno esplicitare una funzione che, svolta da queste due pratiche, rischierebbe di passare inosservata: sia gli *υπομνηματα*, sia la corrispondenza, rispondevano ad una vera e propria finalità pratica, di condotta e di resistenza agli accidenti della vita; entrambi sono un modo per mantenere “sotto mano” veri e propri strumenti di condotta, insegnamenti da utilizzare nei momenti di difficoltà o di particolare impegno, per riuscire a mantenere una condotta *conforme a sé* ed alle regole che ci si è assegnati. Ma la corrispondenza non possedeva soltanto questa prima funzione; essa è anche un modo di essere presente presso l’amico lontano, di superare la distanza e di raccontarsi a lui; proprio questo raccontare, però, è caricato di un senso e possiede un rigore del tutto particolari. Esso è fortemente strutturato, anche nei tempi, fatto a fine giornata, rievocando con minuzia tutti gli avvenimenti e tutti i propri atti, per mostrarli, per mostrarseli. Occorre ricordare, a tale proposito che il sonno era un momento di grande importanza, cui ci si appropinquava essendosi prima “purificati”; nel *De tranquillitate* e nel *De ira*, in particolare, Seneca ricorda come il sonno sia una piccola morte, un momento in cui s’incontrano gli dei e prima del quale ci si deve essere esaminati. Ma attenzione: nonostante proprio Seneca strutturi, utilizzando un linguaggio nel quale molti termini sono di derivazione giuridica, questa analisi dei propri atti come un vero e proprio processo, questo possiede ancora caratteri specifici di quelle che Michel Foucault chiama tecniche del sé. Il “processo” non è ancora davanti ad un *giudice*, bensì di fronte ad un *amministratore*, così come se è ovvio che siano possibili condotte sbagliate – anche perché altrimenti tale analisi sarebbe un superfluo ghirigoro –, queste saranno tali soltanto rispetto alla finalità del mantenimento di una retta condotta dell’individuo... insomma, quello che sarà sbagliato non sarà mai

tanto l'azione, quanto il *modo*, il *momento* in cui l'azione è stata fatta. Prima di passare alle altre pratiche, rimarco l'esistenza di una forte ambivalenza in seno a queste pratiche: da un lato, strumenti di costruzione di sé, di consapevolezza e, quindi, anche di relativa libertà, dall'altro, fonti possibili di controllo, di setaccio, di limitazione.

La ασκησις è, essa stessa, un insieme di pratiche; basterà qui dire che essa è rivolta ad acquisire una capacità di condotta quanto più ferma e costante possibile; a tal fine, infatti, la ασκησις propone esercizi tanto mentali quanto fisici, come la *praemeditatio malorum* e le pratiche dei γυμνασια (*gymnasia*).

Tutte queste tecniche⁷ che, seguendo la ricostruzione storica di Foucault, ho cercato di mettere in risalto presentano, ad un tempo, continuità e discontinuità con due delle pratiche che si delineano con il diffondersi del cristianesimo: l'εξομολγησις (*exomologêsis*) e l'εξαγορευσις (*exagoreusis*). Nella prima il soggetto compiendo un'analisi di sé stesso, si riconosce prima davanti alla comunità e dopo solo di fronte al proprio vescovo, nello stesso tempo cristiano e peccatore; a seguito dell'ammissione della propria colpevolezza, il soggetto viveva per un periodo che andava dai quattro ai dieci anni nella condizione di peccatore, portando iscritta sul corpo la sua condizione – rinunce, penitenza costante, abbigliamento riconoscibile, etc. –. L'εξαγορευσις, invece, riprende direttamente la pratica, già presente nella corrispondenza, di compiere una completa e quotidiana analisi della propria giornata, comunicandola al proprio direttore spirituale con estrema minuzia. Tuttavia, la differenza che intercorre tra queste pratiche e quelle precedenti è, ovviamente, nella sostanza e non soltanto nella forma o nella radicalità; il primo aspetto di profonda distanza è il rapporto che il soggetto intrattiene con la *Verità*: nelle pratiche precedenti, il soggetto cercava di *armarsi* per affrontare la vita, per potersi appartenere in maniera più completa – cercherò di specificare ulteriormente tra breve –, mentre fin dalla εξομολγησις, attraverso quella che Tertulliano chiama *publicatio sui*, si delinea un processo di completa rinuncia del soggetto a sé stesso. Il guardare dentro se stessi si trasforma secondo due direzioni differenti e opposte: da un lato il soggetto, pur apprendendo delle formule che lui stesso dovrà utilizzare, non è affatto libero di affermare ciò che egli è, anzi, la scelta è proprio quella di lasciarsi, di eliminarsi, di confondersi in una parola già detta, le Scritture, di aderire ad una verità già data, il Verbo; non a caso, il culmine della formula è «*Ego non sum, ego*». Dall'altro, tuttavia, l'analisi di sé e dei propri moti interiori è portata all'estremo dalla εξαγορευσις, nella quale la differenza dalla forma di purificazione pagana è pressoché completa: il soggetto non comunica al proprio direttore spirituale i suoi atti, dando per scontate le intenzioni che li hanno mossi; egli deve scavare in sé, passarsi al setaccio, giungere a scovare i moti più intimi della propria anima, poiché soltanto con la verbalizzazione delle proprie intenzioni può eliminare e rendere innocua la segreta spinta maligna naturalmente presente in tutte le proprie azioni. Ecco, allora palesarsi il sottile meccanismo di duplice cattura dell'individuo da parte di un nuovo ordine di discorsi, quindi un nuovo ordine di sapere, connesso ad un differente potere: l'individuo è spossessato, risolto e dissolto in qualcosa che inevitabilmente non gli appartiene, ma, contestualmente, l'individuo non può tacersi, di ogni suo atto deve indagare le ragioni, le spinte, estrinsecarle, continuare a verbalizzare sé stesso al proprio direttore spirituale o rispetto alla comunità; individuo estroiettato, rivolto all'esterno anche se quello che comunicherà è già codificato, egli è comunque un peccatore, riconosciuto proprio nell'affermare questo, morbosamente inseguito fin nelle pieghe più riposte dei suoi anfratti. Le tecniche del sé si fanno confessione, divengono un modo per conoscere il soggetto, indagarlo, snidarlo, lasciando da parte ogni tipo d'intenzione che non sia quella di un peccatore, basandosi su una precettistica sempre più strutturata, nella quale il *codice*¹⁹ assume un peso vieppiù importante, fino a divenire centrale.

Mi sembra possibile affermare che la grande trasformazione che ci è mostrata da Foucault nella logica dei discorsi e nei rapporti intercorrenti tra potere e sapere sia da collocare nel passaggio da un soggetto che è *fonte*

di verità, officina in cui essa è strumento per costruire la propria vita; ad un obbligo del soggetto di palesare la *verità su se stesso*, per mezzo di pratiche che mirano all'esaustiva verbalizzazione di sé. Si comprende, a questo punto, perché lo stesso Foucault ha tematizzato un'*estetica dell'esistenza*, focalizzando la sua attenzione sul ruolo attivo di *costruzione* del soggetto di sé attraverso le tecniche illustrate, costruzione strettamente legata e contenente un portato etico; infatti, e su questo Foucault è molto preciso: il soggetto non sviluppa una mera invenzione nella più totale od inebriante libertà, bensì un'accurata amministrazione di sé, un modo per poter gioire e conservarsi, mantenersi e fruirsi. Ciò porta in primo piano il fare, il versante pratico, contribuendo a radicalizzare la divisione tra l'iscrizione del tempio delfico e il "cura te stesso" analizzato:

Occorre occuparsi dell'anima – questa è la principale attività della cura di sé. La cura di sé è cura dell'attività, e non dell'anima come sostanza²⁰.

Così, per Foucault, le tecniche del sé rispondono ad una costruzione del soggetto, connotata come momento di libertà, poiché il soggetto riuscirebbe, pur con strumenti interni ad una specifica tradizione, a forgiare la propria esistenza. A questo si oppone un utilizzo oggettivante delle stesse pratiche, o delle loro "trasformazioni" storiche: da un lato un soggetto che si fa, che amministra la sua vita, la sua esistenza, dall'altro un soggetto che è fatto, oggetto e sottomesso a parametri che lo misurano senza appartenergli, estranei ma vincolanti.

Gilles Deleuze: una mediazione mimetica

L'opera nella quale Gilles Deleuze s'interroga maggiormente sulla letteratura e sulla possibilità di questa è sicuramente *Critica e Clinica*²¹; infatti, a differenza delle altre opere consacrate a singoli scrittori, testimonianza della centralità della letteratura negli interessi del filosofo francese, questo testo si compone di un primo saggio introduttivo dal titolo *La letteratura e la vita* e differenti altri saggi su singoli pensatori o scrittori, assidue "frequenzazioni" di quest'autore, come Sacher-Masoch, Lawrence, Kafka, Artaud, Beckett²² tra gli scrittori, Spinoza, Nietzsche, Leibniz tra i pensatori. Cercherò di muovere dalle considerazioni di Deleuze sulla letteratura e su quella che, in maniera azzardata, si può definire l'enunciazione letteraria, per poi vederne le implicazioni in opere come *Che cosa è la filosofia?* e nell'ultimo articolo da lui pubblicato *L'immanenza: una vita...*, cercando di comprenderne le affinità con ciò che si è fatto emergere della riflessione foucaultiana.

Le prime pagine de *La letteratura e la vita*, sembrano molto vicine alle tesi sulla scrittura di Foucault in *Che cosa è un autore?*, con un marcato accento sulla mancanza di autorialità; da questa consonanza, però, Deleuze cerca di muovere per giungere a raccordare tali posizioni alle sue riflessioni sull'occasione di libertà creativa insita in ogni opera, sia essa letteraria che filosofica:

Scrivere è una questione di divenire, sempre incompiuto, sempre in fieri, e che travalica qualsiasi materia vivibile e vissuta. È un processo, ossia un passaggio che attraversa il vivibile e il vissuto. (...) Scrivere *non* è raccontare i propri ricordi, i propri viaggi, i propri amori e i propri fantasmi.²³

Anche se in maniera meno esplicita rispetto alle considerazioni di Foucault sul linguaggio, nella densa scrittura di Deleuze possiamo rintracciare i medesimi concetti già illustrati: la scrittura, sottrattale la sua funzione di controllo, si presenta come un *divenire*, come una possibilità "supplementare" di vita; ma per possedere questo sovrappiù di valore, essa deve allontanarsi da una semplice riproduzione dell'esistenza personale, dal replicare il vissuto strettamente personale. Proseguendo quest'ottica, la scrittura diviene uno strumen-

to, un modo per accedere a quello stato definito da Deleuze di “minorità”. Questa condizione indica una debolezza, un rifiuto di una ragione o di una posizione di forza. È celebre la tesi secondo la quale con la scrittura si può divenire tutto (donna, nero, ebreo, omosessuale), ma non semplicemente uomo, per il solido paradigma che sostiene tale figura. Ma come saranno possibili queste caratteristiche attribuite alla letteratura? Ritengo che per esplicitare l’immagine della letteratura donataci da Deleuze sia opportuno illustrare i rapporti intrattenuti con altri tre concetti: la lingua, il soggetto, la vita.

Innanzitutto la lingua. In questo, Deleuze, che già più di trent’anni prima di *Critica e Clinica* aveva dedicato un’opera a Marcel Proust²⁴, ne riprende da vicino la riflessione, affidata ad una lettera a Madame Straus del 6 novembre 1908²⁵ nella quale si affermava come ogni scrittore di valore riesca a inventare una lingua straniera. Ovviamente, tale affermazione viene radicalizzata dal filosofo francese: se per Proust essa significava soprattutto che il valore di uno scrittore non poteva esser dato dal suo rispetto formale per la lingua nella quale scriveva (esemplare la sua difesa di Flaubert, ora in *Contre Saint Beuve*), ma che esso, caso mai, poteva derivare dall’essere riuscito a fare di questa lingua un uso fino allora inedito, dandole nuova linfa vitale, in Deleuze, invece, significa che l’essere straniero nella propria lingua diventa una *conditio sine qua non* della letteratura, un modo tra gli altri di essere/divenire ancora una volta “minore”. Chi è riuscito a farsi straniero? Melville con il suo *scrivano*, Céline con la sua triplice azione di distruzione, di creazione, di soffio operata nel francese attraverso *Viaggio al termine della notte* prima, *Morte a credito* dopo, ed infine con la *Trilogia del nord*, ma lo stesso Beckett adottando il francese, facendolo *uscire dai suoi cardini*. Senza poter addentrarci in tutti i risvolti del pensiero di Deleuze, mi sembra sufficiente, per quanto riguarda l’aspetto della lingua che egli attribuisce alla letteratura, porre in luce gli aspetti più significativi: per prima cosa osserviamo come essa risponda non al principio del riconoscimento, quanto a quello dell’estraneità; in secondo luogo essa è volta non tanto alla volontà di appartenenza, quanto al desiderio di essere altro, di presentarsi come minoritari; infine, essa esula necessariamente dalla categoria del giudizio, poiché quest’ultimo necessita di categorie, parametri rispetto ai quali procedere nel raffronto, mentre tale lingua già si pone come modello, come paradigma di sé stessa.

Strettamente connesso al tema della scrittura, come ho detto, vi è il concetto di soggetto creato da Deleuze; l’estraneità prodotta grazie alla scelta di una lingua altra, sia nella scrittura sia nella creazione e filosofica e artistica e scientifica, struttura e rimanda, in un rapporto di reciproco sostegno, a precise *singularità* che permetteranno, come vedremo, di “superare” l’istanza soggettiva. Per prima cosa, richiamandoci alle affermazioni fatte in precedenza, ripeto che l’espressione più ricorrente che s’incontra per quel che riguarda la scrittura è proprio quella che la caratterizza come *divenire* minore; se la minorità è abbastanza chiara affiancandola alla lingua, per quel che riguarda il soggetto è fondamentale mantenere presente la dimensione del *divenire*. Questo verbo non deve essere pensato come indicante un percorso con un *fine*, ma, semmai, delle *fini*, ovvero, esso indica precisamente il carattere di mutazione mai interrotto e sempre nuovamente intrapreso; non vi è un’identità da costruire (futuro), non vi sono verità celate del soggetto che saranno portate alla luce (passato), non c’è nessun movimento in profondità (interiorità), vi è semplicemente una creazione, una mutazione che diventa estetica, ma al di là di qualsivoglia portato morale. L’afflato estetico, ma etopoietico presente in Foucault è abbandonato da Deleuze: la scrittura sarà al di là della morale non perché la ignori, quanto perché riesce, essa sola, a creare ciò che per essa è bene e male, strutturando i valori rispetto ai quali valutarsi. La scrittura supera ogni tipo di controllo perché smette di avere a che fare con il soggetto, con la confessione, con la confidenza, con la comunicazione: essa è creazione, creazione del soggetto che parla, creazione della confessione, creazione del modo in cui comunicare. Possiamo comprendere, a questo punto, perché Deleuze può affermare:

Non sono le prime due persone che servono da condizione dell'enunciazione letteraria; la letteratura incomincia solo quando nasce in noi una terza persona che si spoglia del potere di dire Io.²⁶

Tali parole sono fondamentali, poiché in loro ritroviamo tutti gli elementi fin ora apparsi, espressi con una sorprendente nettezza: la letteratura può esistere a condizione che faccia sorgere in noi una terza persona; e la funzione di questa terza persona non è quella di un potere su sé stessi²⁷. Anzi, questa terza persona avrà la funzione di cedere il potere implicito nell'identità, dovrà rendere le armi della guerra per la stabilità ed iniziare, si potrebbe dire, la lotta per l'acquisizione di *forze*.

Deleuze mutua il concetto di *forza* da Nietzsche, fin dal sua prima opera²⁸ sul filosofo tedesco, ed esso è di vitale importanza per comprendere uno snodo concettuale senza il quale la separazione tra scrittura – ma anche creazione in generale – e soggetto risulterebbe impoverita: una forza non è soggettiva, non è un possesso o un potere, non è detenzione di un'individualità. Le forze sono impersonali, risiedono e promanano dagli eventi inscritti in un piano di immanenza, sempre eccedenti rispetto agli elementi del piano stesso, sempre presenti come *virtualità attuali*. Di questi aspetti, ciò che più riguarda direttamente le tematiche affrontate è la possibilità di pensare la scrittura come vero e proprio luogo di creazione, nel quale si liberano e si collegano forze che risiedono nel piano di immanenza, ovvero nella totalità della realtà; in tal modo il filosofo francese riesce sia a non perdere l'aspetto creativo, singolare, della scrittura, senza il quale essa cadrebbe in un'indifferenza insostenibile, sia ad eliminare il ruolo dominante del soggetto, del controllo e del giudizio.

A mio avviso, però, l'operazione concettuale più ardita e, quindi, anche discutibile, è quella che, in rapporto alla scrittura, Deleuze compie riguardo la vita; si è già visto come vi sia una separazione netta tra la vita individuale, gli accidenti di questa, i "propri fantasmi" e la letteratura; contestualmente, si è accennato alla *terza persona* che sorge nell'opera, e solo contestualmente ad essa. Ora si vedrà quali caratteristiche possiede questo altro, questo Io dell'autore creato, e quali connessioni vi siano con la vita, cercando di rispettare anche cronologicamente lo sviluppo che, nel pensiero di Deleuze, hanno avuto questi concetti. Il testo nel quale con più chiarezza si traccia questo *presupposto* dell'enunciazione letteraria è *Che cosa è la filosofia?*²⁹, nel quale sono definiti i personaggi concettuali. Questi non si risolvono nell'autore che li crea, cioè non si riducono ad una copia o ad una semplice "messa in romanzo" della vita dell'autore: sono delle condizioni per poter pensare i concetti, le opere che tali autori creano. In un certo senso, li si può pensare, come invita a fare lo stesso Deleuze, come *trait d'union* tra un piano d'immanenza, caotico, pieno, indefinito ed il concetto perfettamente strutturato, conchiuso, organizzato. Gli esempi citabili sono dei più vari: dal Socrate di Platone al Candido di Voltaire, dal Giullare di Nietzsche all'Amleto di Shakespeare, citando Deleuze:

Il personaggio concettuale è il divenire o il soggetto di una filosofia, è ciò che sta per il filosofo. (...) Il movimento si fa sempre pensando per mezzo di un personaggio concettuale. I personaggi concettuali sono quindi veri agenti di enunciazione. Chi è Io? È sempre una terza persona.³⁰

In questi passi vi è sempre la volontà di mantenere la singolarità del pensiero, l'inequivocabilità dell'atto creativo ed il desiderio di aggirare il soggetto, farlo attraversare da qualcosa che non può essere pensato come *appartenente* a lui, ma *eccedente*; qualcosa grazie alla quale si può produrre altro pensiero, si possono veicolare nuove *forze* inedite, si può, più intimamente, divenire e non cessare di divenire altro. Rispetto a quello che si è detto su Foucault, la differenza è molto marcata: prima la parola, il pensiero, la scrittura risultavano essere atti provenienti dal soggetto e che quindi lo svelavano, ne rivelavano i più riposti desideri e, attraverso questa trasparenza, lo controllavano; ora, invece, pur riappropriandosi della possibilità di parola, pur reclamando il diritto al pensiero, il soggetto viene dichiarato *estraneo* a tutto questo, vi è un terzo attraverso il

quale si pensa, grazie al quale si parla, eludente qualunque forma di controllo. Prima di procedere oltre, però, vorrei eliminare una possibilità di fraintendimento: seppur Deleuze non lo dica mai espressamente, è piuttosto chiaro che l'istanza autoriale stessa, il nome di un autore possono divenire a loro volta dei personaggi concettuali non voluti, trasformandosi da funzione positiva a negativa; queste sono vere e proprie forme di controllo effettuate sulle opere, attraverso una lotta che interpone, davanti a queste, filtri senza attraversare i quali risulta impossibile avvicinarsi alle opere stesse: pensiamo al Marcel Proust effeminato, snob e filoaristocratico, ad un Jonathan Swift misantropo e maledetto, ad un Beckett maniaco-depressivo.

Nonostante queste caratteristiche dei personaggi concettuali, Deleuze, fin da *Che cosa è la filosofia?*, attraverso *Critica e Clinica* e giungendo a *L'immanenza: una vita...* sembra voler ricucire lo strappo creatosi tra la creazione artistica e filosofica e la vita. Mi limiterei, in questa sede, a tre momenti fondamentali che ritengo riassumere le riflessioni su questo tema contenute nelle suddette opere: il primo è sempre in *Che cosa è la filosofia?*: i personaggi concettuali sono definiti, sorprendentemente, creatori di modo di esistenza:

Un modo di esistenza è buono o cattivo, nobile o volgare, pieno o vuoto, indipendentemente dal Bene e dal Male e da ogni valore trascendente: non c'è mai stato altro criterio che il tenore di esistenza, l'intensificazione della Vita.³¹

Anche se rimane sospeso cosa si possa intendere per *Vita*, termine a cui viene attribuita una solenne lettera maiuscola, sembra evidente che la stessa creazione letteraria possa, proprio nella misura in cui si allontana dal portato individuale del singolo individuo, intensificare il suo tenore di esistenza. Lo scrittore, l'artista non si occupa, con la sua opera, della sua vita, ma la sua arte retroagisce su di lui, lo forma anche se attraverso un percorso che passa per l'estraneità della creazione. È questo che si può intendere con l'espressione impresa di salute, cioè un percorso esistenziale volto a cancellare gli aspetti prettamente individuali per lasciare aperte il maggior numero di possibilità, decurtate dalla fissazione di un'identità forte. Lo scrittore, qui, si fa velocità, modificazione, non-arresto delle trasformazioni possibili, lambendo nuovamente la nozione di minorità.

Diventare impercettibile è la Vita "senza sosta e senza condizione", è raggiungere lo sciabordio cosmico e spirituale.

Questo passo, che riguarda *Film* di Beckett, permette di focalizzare l'attenzione sul secondo aspetto della nozione di Vita. Senza entrare nel merito della correttezza della lettura, è evidente come Deleuze utilizzi quest'autore per enunciare un suo concetto: l'intensificazione della vita è nuovamente legata alla possibilità di non essere percepito, poiché l'accezione che di quest'espressione si sceglie è quella di un'assenza d'identificazione, un vuoto d'identità³²; com'è facile vedere, questo riporta immediatamente alla possibilità non bloccata del *divenire*, del continuare il mutamento, appunto «senza sosta e senza condizione», nel quale l'*inindividuazione*³³ corrisponde ad un surplus, ad una libertà maggiore³⁴, aggiuntiva.

Il terzo aspetto che chiarisce quello che Deleuze intende con Vita è contenuto ne *L'immanenza: una vita...*³⁵: poche densissime pagine, nelle quali, con uno struggimento del tutto particolare per quest'autore, viene ricercata, con fretta, con accanimento, qualcosa che possa esemplificare questo fluire di una forza non individuale, che possa essere singolare ed irripetibile. Due esempi, incastonati in riflessioni che mostrano il lavoro costante del pensiero, due raffigurazioni di una vita che scorre a livello impersonale, pura forza. Il primo esempio è quello della canaglia rappresentata da Dickens ne *Il nostro amico*³⁶: mentre la sua esistenza sembra affievolirsi, tutti hanno la massima cura per questa vita sospesa, spoglia di tutti gli accidenti della vita singolare, raggruppati attorno ad essa come un di più; la strada intrapresa da Deleuze nell'ultimo suo scritto è evidente: cercare di rappresentare in qualche modo questo puro evento che è la Vita, questo *salto sul*

posto che diventa irriducibile rispetto alle singolarità che lo rappresentano, un atto eccedente qualsivoglia limitazione. La scrittura, allontanatasi dalla miseria della confessione e dell'obbligo del disvelamento dell'interiorità, è creazione di singolarità, possibilità di attingere altra vita racchiudendo tutto ciò in una cornice di *beatitudine*. Quest'ultimo termine, così dissonante con la riflessione filosofica contemporanea, è attribuito, in particolare, alla seconda esemplificazione della Vita: il sorriso di un neonato, assolutamente non individuale, totalmente irripetibile, un gesto, un sorriso, una smorfia: indeterminati, singolari. Qui risiede tutta la forza di quell'articolo indeterminativo che, invece di delimitare, designare, lascia aperte ulteriori possibilità – una suggestione: questo desiderio di indeterminatezza ha attraversato tutta l'opera di Deleuze, fin dalla citazione di Godard, nella quale si richiedeva, contro la necessità di un'idea giusta, giusto un'idea³⁷ -. Tirando le fila di ciò che si è detto, si può costatare come Deleuze, sposta e modifica il ruolo del soggetto nella pratica della scrittura. Se l'identità è un *inganno*, nel senso di una decurtazione della ricchezza del reale, la scrittura è selezione sempre rivedibile di singoli aspetti, non definitiva e conscia di una parzialità addirittura ricercata, sempre aperta ad una proliferazione di altri modi di esistenza. Il soggetto, in Deleuze, cancellato, messo tra parentesi, impossibilitato a dirsi per non cadere nelle reti del controllo, non pone problema, non riemerge per reclamare un'identità, d'altronde posticcia, preferisce fruire di sé, quasi ludicamente, attraverso la produzione e la creazione di altro.

Samuel Beckett. Il silenzio delle voci

Proprio partendo dalle caratteristiche di questo *homo tantum*³⁸ delineate da Deleuze, mi ripropongo di muovere per cercare di mostrare la differente strada percorsa da Samuel Beckett; chiaramente, la complessità e la ricchezza da un lato e l'estrema contemporaneità dall'altro dell'opera beckettiana non consentono di sviscerarne esaustivamente i contenuti; ciononostante, mi sembra che possa essere prolifico cercare di affiancare due prospettive così vicine, per alcuni versi, ed inequivocabilmente distanti per altri.

La riflessione si snoderà attraverso solo tre testi: *L'ultimo nastro di Krapp*³⁹, una poesia⁴⁰ tra quelle scritte in francese nel periodo 1946-1949 ed uno dei dodici testi di *Testi per nulla*⁴¹. *L'ultimo nastro di Krapp* è una piccola *pièce* teatrale per un solo attore nella quale un *fil rouge* è sicuramente l'estraneità a sé; non che tale tema esaurisca i contenuti dell'opera, ma nell'economia di questo intervento è sicuramente quello più significativo. Possiamo indicare almeno tre punti nei quali, con differente radicalità e diverse implicazioni, il protagonista non si riconosce: il primo è quello nel quale Krapp, intento a sfogliare il registro nel quale è contenuto l'elenco delle bobine incise con i suoi ricordi, rimane profondamente interdetto nel constatarne il contenuto, senza riuscire a comprendere cosa sia. Qui è l'ironia la nota principale: gli avvenimenti sono di una grande importanza, ma Krapp sembra ignorarli, avendo deciso di estromettere completamente la sua memoria da sé: un suo compleanno, la morte della madre, il momento in cui avrebbe deciso di "farla finita" con l'amore. La seconda volta in cui non si riconosce ed addirittura si "condanna" è quella presentata dall'ascolto del nastro, risultando la prima, quindi, in ordine cronologico: il "giovane" Krapp che parla dal registratore affermerà che ha appena finito di ascoltare un altro nastro e non può credere alle parole di quel *petit créatin*, afferrare le *sue* aspirazioni, condividere le *sue* risoluzioni. L'ultimo momento è rappresentato dalle parole dello stesso Krapp che incide un nuovo nastro esordendo con un esplicito:

Ho appena finito questo povero cretino che trent'anni fa pensavo di essere, difficile credere che io sia mai stato coglione fino a questo punto⁴².

Questa triplice estraneità apre uno scenario totalmente differente da quello che fino ad ora era presentato per la scrittura e per il parlar di sé; infatti, Krapp ha passato tutta la sua vita a *preoccuparsi di sé*, ad occuparsi della registrazione dei suoi atti e dei suoi pensieri, includendo in queste registrazioni anche dei veri e propri propositi da realizzare e immediatamente e con gradualità. In un certo senso, sia riferendoci alle riflessioni di Foucault, sia pensando alla tradizione occidentale delle memorie, ci aspetteremmo di costatare una qualche retroazione di questa pratica sul protagonista. Niente è più distante dal vero di questo. Non soltanto Beckett dimostra una conoscenza ed una padronanza assoluta del tema del mutamento di sé, provenienti gli in primo luogo da Proust⁴³, ma si spinge anche più in là, in particolare cercando di mostrare l'impossibilità per la scrittura di colui che scrive. Krapp non si riconosce, lo scorrere del tempo ha reso irriconoscibile il suo stesso volto, ma nonostante queste rivoluzioni del soggetto, i propositi e la volontà che erano espressi nelle parole registrate si sono vanificati, resi inconsistenti, sempre presenti come mancanza, per un crudele incallimento, anche nel gioco delle mutazioni. Allora, eccoci a contemplare un vecchio che mangia, rapito, la sua banana, mentre il trentanovenne Krapp, dopo aver affermato di averne mangiate tre per festeggiare il suo compleanno, proclama di volerla fare finita con questo "*veleno*"⁴⁴: non è riuscito a mutare neppure questo piccolo particolare, neanche questa solenne abitudine. Ma c'è qualcos'altro che dona a questo breve testo un carattere inquietante, una cadenza implacabile che rende difficile non ritrovarsi, come Krapp al termine del brano, con gli occhi fissi nel buio, tentando di afferrare ciò che l'autore ha cercato di mostrare: Krapp, nel suo monologo finale, prima di riaccendere per un'ultima volta l'apparecchio, conclude categoricamente che non intende più registrare nulla della sua vita, essa è solo miseria, viverla una volta basta ed avanza. Tuttavia, questa miseria il personaggio è costretto a viverla ripetutamente, sempre, comunque, «*sois de nouveau, sois de nouveau. Une fois ne t'a pas suffi*⁴⁵», anche se sembrerebbe che, proprio nell'ultimo monologo, vi sia la comprensione di questo, il disgusto della registrazione, il desiderio di farla finita. Ma l'ultimo ascolto, con il quale si chiude l'opera, rimette tutto in discussione: il giovane Krapp, dopo aver deciso di troncargli il suo ultimo rapporto sentimentale (che poi non si rivelerà tale, dato che anche Krapp continua a vedere una prostituta), afferma che per lui ogni speranza di felicità è finita, che la sua vita non vale più la pena di essere vissuta e che egli non la desidera più.

Beckett cerca di infrangere, in poche righe, ogni via d'uscita offerta alla parola, che vorrebbe farsi memoria, recante l'immagine del soggetto passato e la prospettiva del soggetto futuro. Krapp, sperduto ai suoi occhi senza quel supporto per raccordare gli attimi della sua vita, non riesce a riconoscersi neppure attraverso la sua stessa voce, perfino il vocabolario che egli impiegava un tempo gli è diventato alieno – tragicomica la ricerca sul dizionario della parola *viduité* per cercare di "decifrarsi" –. Inoltre, il protagonista si sente progressivamente disgustato da tutto ciò che lo circonda: dai piccoli eventi esterni e dai grandi drammi della sua vita, ma, e più profondamente, anche dal suo ultimo rifugio costituito dalla piccola scrivania, circondata dal buio, nel quale registrare ed ascoltare i suoi nastri; nel dipanarsi della vicenda, non è difficile ravvisarvi una metafora della propria interiorità, primo ed ultimo rifugio, fatto invadere da Beckett dall'estraneità, dall'inutilità dei momenti registrati che, se potevano avere un peso per chi li registrava, risultano del tutto privi di qualunque valore per chi li ascolta. Il vivere, il continuare a compiere atti che poi saranno seppelliti dalla leggera sabbiolina del tempo che li colorerà tutti con un'eguale tinta indistinguibile sembra follia; meglio, allora, collocarsi in un buio che cancelli rumori e pensieri, nel silenzio. Ma questa via di fuga è negata, Krapp continuerà a dirsi, continuerà a mangiare le sue banane, più intimamente continuerà a prendere decisioni ed a compiere atti che gli sembrano giustificati, negandone il senso e la validità non appena è costretto a risentirli, ricordarli.

Non che ciò significhi che le azioni, in un dato momento, fossero giuste: esse sarebbero sempre prive di senso, proprio nel volerne possedere uno, nel non accettare la loro insignificanza, nell'arrogarsi una legittimità che è data solo dalla decisione presa, effimera, fuggente, svanita con l'azione stessa. Terribile, dunque, il personaggio de *L'ultimo nastro di Krapp*, indaffarato a cercare una protezione nella parola, attribuendo ad essa la possibilità di lasciare traccia di sé, dei propri atti ed invece costretto a scontrarsi con un'altra evidenza: non vi è nessuna funzione salvifica nella parola, essa non porterà le stimmate dei sentimenti di un tempo, appiattendosi in una cronaca scialba, inutile come tutti gli atti, priva di profondità e confinata nell'interiorità del soggetto ormai perduto; ma, nello stesso tempo, il soggetto non apprenderà mai la lezione, è costretto a ripetere, a sopravvivere nella speranza, anche soltanto nella speranza di tacere, inevitabilmente inattesa.

Sullo stesso tema dell'estraneità della propria parola, Beckett tornerà in maniera folgorante con la poesia *Que ferai-je sans ce monde...*, nella quale, nuovamente, l'insignificanza del reale e la solitudine in esso sono messe una accanto all'altra; l'opera si compone in due parti, la prima delle quali continua a porre l'interrogativo iniziale: seppur questo mondo è poco, cosa mai potrei io fare senza di esso? La seconda parte, risponde, capovolgendo il tono delle domande precedenti: in sei versi l'autore ribadisce che senza questo mondo, egli farebbe le stesse identiche cose «*comme hier, comme aujourd'hui*», cercando qualcun altro, qualcuno che come lui abbia deciso di essere lontano da ogni vita «*à errer et à virer loin de toute vie*». Due elementi, però, risultano accentuare quelli che erano già presenti in Krapp, confermando che nella sua produzione teatrale Beckett calca il versante ironico della sua opera, tralasciando o ponendo in filigrana il portato concettuale: l'«*espace pantin*» (lo spazio fantoccio) nel quale si muove la voce narrante della poesia, sottolinea l'estraneità alla vita, l'eterodirezione di ogni atto, non tanto perché manovrati da qualche occulto potere, quanto per lo spossessamento radicale del soggetto. Questa estraneità, per altro, non è sedata neppure dalla dimensione della parola, meglio ancora della voce: non è la possibilità di parlare ad essere messa in discussione, come d'altronde non era la possibilità di agire ad essere in dubbio, quanto il possesso della parola; inoltre, a differenza di Krapp, qui sembra che la parola non possieda neppure per un attimo una congruenza con il soggetto. Vi sono voci, infinite o finite, poco importa, abitano il soggetto, sono contenute da lui, anzi, sono «*enfermées*» (imprigionate) con lui, in uno spazio neutro, nel quale a queste voci senza soggetto, fa da controcanto un soggetto, se avesse ancora senso chiamarlo così, senza voce; per di più la voce narrante, sibillamente, affermando ciò, pone in discussione lo statuto della poesia stessa, poiché non potrà mai essere stata pronunciata dalla sua voce, muta tra il brusio estraneo.

Queste prospettive delineate da tali opere sono portate alle estreme conseguenze, iniziando una vera e propria decostruzione del testo, radicalizzata nella produzione degli anni settanta ed ottanta, con *Textes pour rien*, la cui densità e fittezza di temi ne consentono, in questa sede, solo un approccio sommario. Tra i dodici testi, ritengo che il terzo sia quello che più esplicitamente tratta gli argomenti fin qui emersi: esso è divisibile in tre parti, attraverso un percorso definibile come circolare nel quale, parlando sempre in prima persona, prima si afferma di non poter dir nulla su di sé, poi si narra una storia, infine si ritorna all'impossibilità della parola. L'apertura, infatti, è:

Lascia stare, stavo per dire, lascia stare queste cose. Che cosa importa chi parla, qualcuno ha detto che cosa importa chi parla. Ci sarà una partenza, ci sarò anch'io, non sarò io, io sarò qui, dirò che sono lontano, non sarò io, io non dirò niente, ci sarà una storia, qualcuno proverà a raccontare una storia.⁴⁶

Per inciso, vorrei ricordare che la frase «*Che cosa importa chi parla, qualcuno ha detto che*

cosa importa chi parla.» è citata anche da Foucault in *Che cosa è un autore?*, seppur con un filtro di lettura totalmente differente. Non credo che ciò che è posto da Beckett come problematico sia la funzione autoriale, quanto la possibilità che la parola dica il soggetto che scrive; infatti, l'insignificanza della provenienza della parola è data per assodata, l'importante è che tutto quello che accadrà nel breve testo non potrà riguardare il soggetto: se si partisse, chi annuncia la partenza non sarà in viaggio e, soprattutto, se si narrerà una storia, in essa non vedremo le sembianze del narratore. A questo punto, mi sembra evidente la separazione tra Beckett e Deleuze, differenza che permette anche di fare un passo in più verso una buona comprensione del pensiero dei due: l'estraneità della parola è sì riconosciuta da entrambi, ma se il primo vi vede un accesso ad una maggiore libertà, ad un livello di creazione addirittura vertiginoso per l'ebbrezza delle sue possibilità, Beckett riscontra in questa una paralisi della parola o una sua proliferazione insostenibile ed inutile: la parola inganna l'attesa, la dilata all'infinito, è solo – ma “solo” non è poco nello scarso mondo dell'autore – uno stratagemma per resistere ancora. Occorre distinguere con attenzione, tuttavia, differenti modi di arresto della parola stessa: nell'autore de *L'innominabile* non si riscontra mai un'apologia per l'identità perduta, non vi sono le eco del tempo che fu, non si piange la disseminazione del soggetto; il problema è più intimo, si appunta sull'impossibilità di dirsi, anche nella creazione di qualcosa di differente da sé. Per questo ritengo che Deleuze non si sia mai spinto fino al cuore dell'opera beckettiana, preferendo scegliere aspetti più consoni al suo pensiero: il soggetto che scrive, nell'opera dell'irlandese, dice sempre dell'altro, afferma di non compiere alcuna scelta, nell'aprir bocca è colonizzato, invaso, la scelta della parola è la scelta dell'estraneità, non dell'interiorità; narrarsi è tacersi, dirsi è inventare qualcos'altro, confidarsi è mentire.

A riprova di questo, la seconda parte del testo riporta in poche pagine una vita banale, *qualunque*, in cui qui e lì baluginano elementi biografici, anche se ciò importa poco in questo narrare che è creazione o ricordo⁴⁷, ma sempre un evitare il soggetto che parla, scansarlo, dimenticarlo pur cercando di dirlo. Narrare questa novella che non ha senso, o che è insensata come la vita, invece che rappresentare la voce narrante, al posto di concederci la possibilità di gettare uno sguardo nell'interiorità dell'autore, consente a quest'ultimo di dimenticarsi, celarsi anche ai suoi stessi occhi. Nel vuoto del soggetto non nasce nulla che non sia altro dal soggetto stesso, perché è impossibile «*Vedere quello che succede qui, dove non c'è nessuno, dove non succede niente*⁴⁸»; così, nel vuoto che imporrebbe il silenzio, si è obbligati a far accadere qualcosa, a far vivere e morire qualcuno, docili personaggi, invidiati per il loro possedere semplicemente una storia, nel parlare, nel dirsi, con parole che appartengono loro poiché gli sono state date... da chi? Non importa, sempre da qualcun altro, il cui nome è stato dimenticato⁴⁹ o non è mai stato conosciuto. Così si può arrivare alla conclusione, in cui la storia non vi è più, rimane solo quell'incedere balbettante e superbo che prova ancora a dirsi, ma deve ammettere:

Lascia stare queste cose, voler lasciare stare queste cose, senza sapere che cosa vuol dire, queste cose, è presto detto, è presto fatto, è inutile, niente si è mosso, nessuno ha parlato. Qui, qui non succederà nulla, qui non ci sarà nessuno, non tanto presto. Le partenze, le storie, non si improvvisano. E le voci, da dovunque vengano, sono morte.⁵⁰

Il soggetto che volesse parlare solo di sé, che volesse lasciar stare queste cose – tutto il resto – non potrebbe dire una parola, se si rifugiava in sé non troverebbe riparo, può solo evitare il nulla, abbandonandosi ad esso, cercando di ingannarlo, raccontando storie, enumerando oggetti (*Murphy*, *Watt*), smettendo di parlare e facendolo meccanicamente, litanìa inutile, di sopravvivenza e per questo superflua; in questa interiorità nulla

accade, le voci sono prosciugate, ma il silenzio è inabitabile, impossibile.

Conclusione

Attraverso l'avvicinamento delle riflessioni di questi autori mi è sembrato significativo cercare di mostrare come lo statuto della parola, e soprattutto di quella parola del tutto particolare che è la scrittura, possa assumere sfumature differenti, ambigue, fino a giungere a concettualizzazioni anche in aperto conflitto l'una con l'altra. Il dato che vorrei che fosse evidente è la difficoltà di pensare un atto di parola che riesca ad essere prossimo, se non coincidente, con il soggetto ed al tempo stesso evitare che tale verbalizzazione diventi un controllo, una gabbia, nel momento nel quale il soggetto si pensasse presente nella parola enunciata – Foucault –. Al contrario, postulando il soggetto assente, *altro* rispetto alla parola detta, quest'ultima correbbe il rischio di divenire un gioco estetico, una combinazione tra le infinite possibili, rimandante solo a sé stessa – Deleuze –, paravento dal rischio di sprofondare in un caos inabitabile, mascheramento di un vuoto popolato da insopprimibili ed insopportabili estraneità – Beckett –.

Carlo Cappa

¹ Mi riferisco al fiorentino filone di studi che centra l'attenzione sull'autobiografia come tecnica formativa e autoformativa, sia nell'ambito scolastico, sia nell'ambito dell'educazione degli adulti (EdA). Gli Autori di riferimento, in ambito italiano, spaziano da Duccio Demetrio a Laura Formenti.

² Basti pensare all'enorme mole di studi che hanno generato le ricerche di Michel Foucault, le quali, dimostrando la loro capacità di cogliere le esigenze specifiche di un momento storico, hanno informato ambiti anche molto distanti tra loro: dai *performers* alla *web art*, dalle ricerche letterarie alla formazione di ipertesti aperti in Internet, alla creazione di diverse comunità di *Bloggers*, ovvero coloro che decidono di sviluppare il loro "diario intimo" in una pagina, spesso ipertestuale, di internet, alla quale lasciano completo e libero accesso agli altri navigatori, libertà che in alcuni casi arriva alla ri-scrittura del testo.

³ Non è un caso che, attualmente, diversi autori inizino ad interrogarsi sulle vicinanze e sulle differenze tra Foucault e Wittgenstein.

⁴ *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

⁵ *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

⁶ *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

⁷ *Dits et Écrits 1954-1998*, Paris, Gallimard, 1994.

⁸ *L'herméneutique du sujet, Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Gallimard, 2001.

⁹ Trattazione specifica dell'argomento in *Technologies of the self*, Amherst, The University of Massachusetts, 1998, ora in *Les techniques de soi Dits et Écrits*, op. cit., vol. IV, p. 783.

¹⁰ Ricordo che le tecniche, per Foucault, si possono distinguere in quattro grandi famiglie, separabili l'una dall'altra a seconda dell'oggetto a cui si riferiscono; possiamo riconoscere allora: tecniche di produzione, manipolazione o trasformazione degli oggetti; le tecniche dei sistemi dei segni; le tecniche del potere che, determinando il comportamento dell'uomo, lo oggettivano; le tecniche del sé di cui ci occuperemo più specificatamente in queste pagine. Op. cit.

¹¹ *Les techniques de soi*, op. cit., p. 791: «Chose significative, le souci de soi, dans l'Alcibiade, est directement lié à l'idée d'une pédagogie défectueuse – une pédagogie qui concerne l'ambition politique et un moment particulier de la vie».

¹² La trattazione più completa dell'argomento e delle funzioni del silenzio stesso sono trattate nella lezione del 3 marzo 1982 contenuta in *L'herméneutique du sujet*, op. cit., pp. 315-353.

¹³ *Verité, pouvoir et soi. Technologies of the self*, Amherst, The University of Massachusetts, 1998: «D'un part, le thème de l'obligation d'écouter la vérité et, d'autre part, le thème de l'examen et de l'écoute de soi comme moyen de découvrir la vérité qui se loge dans l'individu», ora in *Dits et Écrits 1954-1998*, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, p.797.

¹⁴ Estesamente trattato in *L'herméneutique du sujet*, op. cit., pp. 320-334.

¹⁵ *Les techniques de soi*, in *Op. cit.*, p. 794.

¹⁶ Per queste osservazioni il lavoro che si presenta più completo e quello a cui farò più di frequente riferimento è "L'écriture de soi", in *Corps écrits n° 5: L'Autoportrait*, février 1983, ora in *Dits et Écrits*, *Op. cit.*, vol IV, pp. 415-430.

¹⁷ "L'écriture de soi", in *Op. cit.*, p. 419. La traduzione è mia.

¹⁸ Si pensi anche alle famose indicazioni di Seneca a Lucilio, circa il rischio della dispersione in una pratica di lettura non accorta, varia e senza ordine – soprattutto, nelle lettere 2 e 84, con accenni anche nella 45.

¹⁹ Segnalo anche la pratica d'interpretazione dei sogni, proposta da Artemidoro nella *Chiave dei sogni*, anch'essa volta più alla propria condotta, alla sua amministrazione, che ad una semplice speculazione.

- 20 «Les pratiques de soi prennent ainsi la forme d'un art de soi, relativement indépendant d'une législation morale. Le christianisme a très certainement renforcé dans la réflexion morale le principe de la loi et la structure du code, même si les pratiques d'ascétisme y ont conservé une très grande importance», *Le souci de la vérité*, in *Magazine Littéraire*, n. 207, mai 1984, ora in *Dits et Écrits*, Op. cit., vol. IV, p. 672.
- 21 *Les techniques de soi*, Op. cit., p. 791.
- 22 *Critica e Clinica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996.
- 23 Gilles Deleuze si è occupato di Samuel Beckett in diverse opere, anche se per motivi differenti da quelli che riguardano quest'intervento; mi sembra corretto tuttavia ricordare che, soprattutto ne *L'Antiedipo. Capitalismo e Schizofrenia*, scritto con Felix Guattari, Torino, Einaudi, 1977, e nel saggio "Film", proprio in *Critica e Clinica*, come nel saggio introduttivo a *Quad*, ora disponibile nelle *Éditions de Minuit*, vi sono molti interessanti spunti di riflessione.
- 24 *Critica e Clinica*, Op. cit., pp. 13-14. Il corsivo è mio.
- 25 *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1972.
- 26 «I soli difensori della lingua francese (come dell'esercito ai tempi del caso Dreyfus) sono quelli che l'attaccano. [...] Non dico di amare gli scrittori originali che scrivono male. Preferisco – è forse una debolezza – quelli che scrivono bene. Ma costoro non cominciano a scrivere bene se non quando acquistano originalità, quando si creano una lingua propria.», Marcel Proust, *Le lettere e i giorni. Dall'epistolario 1880-1922*, Milano, Mondadori, 1996, p. 917.
- 27 *Critica e Clinica*, Op. cit., p. 15.
- 28 Ricordo come tale termine è presente in Foucault a prescindere dall'avvento del cristianesimo: il proprio carnet era, per il solitario, quello che la folla era per gli altri, un potere di controllo, un controllo del potere.
- 29 *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- 30 *Che cosa è la filosofia?* con Felix Guattari, Torino, Einaudi, 1996.
- 31 *Che cosa è la filosofia?*, Op. cit., p. 54.
- 32 *Che cosa è la filosofia?*, Op. cit., p. 63.
- 33 *Critica e Clinica*, Op. cit., p. 42.
- 34 Velocità, assenza di identificazione, spostamento, minorità: la maggior parte delle volte, la riflessione di Deleuze risulta essere fortemente analogica ed evocativa, aprendo varchi per nuove riflessioni, piuttosto che chiudere il cerchio e sistematizzare le sue tesi.
- 35 Utilizzo questo termine, poiché mi sembra che riesca a caratterizzare sufficientemente la logica deleuziana.
- 36 «La vergogna di essere uomo: c'è una ragione migliore per scrivere?», in *Critica e Clinica*, Op. cit., p. 13. Ciò detto proprio in riferimento al divenire "minore", all'abbandono di quella condizione di forza – violenta – e di stasi correlata alla nozione di uomo.
- 37 In *Aut-Aut*, n. 271-272, 1996, pp.: 4-7.
- 38 Charles Dickens, *Il nostro amico*, Milano, Garzanti, 1962.
- 39 G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia 2*, con Felix Guattari, Roma, Castelvecchi, 1996, vol. I.
- 40 *L'immanenza: una vita...*, in *Aut-Aut*, n. 271-272, 1996, p. 6.
- 41 *La dernière bande*, Paris, Les éditions de Minuit, 1959.
- 42 *Que ferais-je sans ce monde...*, in *Poesie*, Torino, Einaudi, 1999, pp.: 108-109.
- 43 *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Les Editions de Minuit, 1958.
- 44 *La dernière bande*, Op. cit., p. 27.
- 45 Questi paralleli sono istituiti sempre in maniera ipotetica, poiché è nota l'assoluta ritrosia dell'autore al commento della sua opera. Per quel che concerne questo tema, oltre ai numerosi lavori critici consacrati, era già stato stesso magistralmente orchestrato da Beckett nel suo breve saggio *Proust*, London, Grove Press, 1932.
- 46 *La dernière bande*, Op. cit., p. 14.
- 47 *La dernière bande*, Op. cit., p. 31.
- 48 *Testi per nulla*, Torino, Einaudi, 1982, p. 114.
- 49 Ambiguità fondamentale che incontriamo anche nella breve opera *L'immagine*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988, nella quale qualcuno crea dal nulla un'immagine che non riesce a districare da un ricordo del suo passato, pronto all'autonomia o alla scomparsa, comunque estranea allo scrittore, sia come creazione sia come ricordo.
- 50 *Testi per nulla*, Op. cit., p. 118.
- 51 , Paris, Les éditions de Minuit, 1969.