

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 21 -

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA
Collana Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Università degli Studi di Firenze

Direttore

Beatrice Töttössy

Coordinamento editoriale

Fabrizia Baldissera, Martha Canfield, John Denton, Fiorenzo Fantaccini,
Ernestina Pellegrini, Beatrice Töttössy

Segreteria editoriale

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale

Nicholas Brownlees, Università degli Studi di Firenze
Arnaldo Bruni, Università degli Studi di Firenze
Martha L. Canfield, Università degli Studi di Firenze
Richard Allen Cave, Royal Holloway College, University of London
Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze
Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze
John Denton, Università degli Studi di Firenze
Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze
Maria Teresa Fancelli, emerito dell'Università degli Studi di Firenze
Massimo Fanfani, Università degli Studi di Firenze
Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze
Michela Landi, Università degli Studi di Firenze
Paul Geyer, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
Ingrid Hennemann, studiosa
Donald Kartiganer, University of Mississippi, Oxford, Miss.
Sergej Akimovich Kibal'nik, Saint-Petersburg State University
Ferenc Kiefer, Hungarian Academy of Sciences
Mario Materassi, studioso
Murathan Mungan, scrittore
Hugh Nissenson, scrittore
Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze
Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze
Gaetano Prampolini, Università degli Studi di Firenze
Peter Por, CNR de Paris
Paola Pugliatti, studiosa
Miguel Rojas Mix, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos
Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest
Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze
Alessandro Serpieri, emerito dell'Università degli Studi di Firenze
Rita Svandrlík, Università degli Studi di Firenze
Angela Tarantino, Università degli Studi di Firenze
Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze
György Tverdotá, Eötvös Loránd University, Budapest
Marina Warner, scrittrice
Laura Wright, University of Cambridge
Levent Yilmaz, Bilgi Üniversitesi, Istanbul
Clas Zilliacus, Åbo Akademi of Turku

Laboratorio editoriale Open Access

Direttore Beatrice Töttössy - Caporedattore Arianna Antonielli

<http://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>

email: <laboa@lils.uni.fi.it>; tel +39 0552756664 - 6616; fax +39 069725358

LORENZO ORLANDINI

The relentless body.
L'impossibile elisione del corpo
in Samuel Beckett
e la *noluntas* schopenhaueriana

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2014

The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana / Lorenzo Orlandini. – Firenze : Firenze University Press, 2014.
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 21)

<http://digital.casalini.it/9788866556855>

ISBN (online) 978-88-6655-685-5

ISSN (online) 2420-8361

I prodotti editoriali promossi dal Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.lils.uni-fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale/open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale Open Access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009. Il Laboratorio editoriale Open Access del Dipartimento (<laboa@lils.uni-fi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, ne favorisce le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Il Laboratorio, per conto del Coordinamento, provvede al processo del doppio referaggio anonimo, cura il workflow redazionale dei volumi e delle riviste del Coordinamento editoriale e provvede agli aspetti giuridico-editoriali.

Editing e composizione: LabOA con Arianna Antonielli (caporedattore), Alessandra Olivari e i tirocinanti Serena Bonaiuti, Alessandra Concha Gatti, Katrin Kraemer, Francesca Notaro.

Progetto grafico: Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/).

CC 2014 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Yes, there is no good pretending, it is hard to leave everything.
The horror-worn eyes linger abject on all they have beseeched so long,
in a last prayer, the true prayer at last, the one that asks for nothing.
And then a breath of fulfilment revives the dead longings
and a murmur is born in the silent world,
reproaching you affectionately for having despaired too late.

S. Beckett, *Malone Dies*, 1956

INDICE

<i>Ringraziamenti</i>	IX
<i>Premessa</i> di Keir Elam	XI
<i>Introduzione</i>	1
1. <i>Il luogo del corpo e il luogo della mente: l'impossibile fuga dal desiderio verso lo spazio dell'intelletto</i>	9
1.1 <i>Descartes e la carne: Whoroscope</i>	9
1.2 <i>Il corpo, la mente, e il desiderio: Beckett tra Schopenhauer e Descartes</i>	15
1.3 <i>La donna come minaccia</i>	33
1.4 <i>Un altro disastro cartesiano: Watt</i>	49
2. <i>«Talk about being unable»: The Trilogy</i>	57
2.1 <i>Molloy</i>	57
2.1.1 <i>Molloy</i>	57
2.1.2 <i>Moran</i>	82
2.2 <i>Malone Dies</i>	91
2.3 <i>The Unnamable</i>	107
3. <i>Corpi costretti, frammentati, quasi scomparsi</i>	115
3.1 <i>«You're right, we're inexhaustible»: Waiting for Godot</i>	115
3.2 <i>Endgame</i>	123
3.3 <i>All That Fall</i>	129
3.4 <i>«The sour cud and the iron stool»: Krapp's Last Tape</i>	139
3.5 <i>Happy Days</i>	147
3.6 <i>Play</i>	152
3.7 <i>All Strange Away e The Lost Ones</i>	158
3.8 <i>Eh Joe e Not I</i>	166
3.9 <i>La «seconda trilogia» e Stirrings Still</i>	169
4. <i>Conclusion</i>	173
<i>Bibliografia</i>	175
<i>Indice dei nomi</i>	187

RINGRAZIAMENTI

Vorrei ringraziare il Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna per aver accolto questo mio volume, e il Laboratorio editoriale Open Access del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali per la collaborazione e per la meticolosa e validissima attività di editing. Un ringraziamento speciale va ad Arianna Antonielli, per la straordinaria disponibilità, il paziente aiuto e l'eccellente professionalità.

Alcuni estratti di questo volume, in una loro prima versione, sono comparsi altrove. Ringrazio Ornella De Zordo, curatrice del volume *Saggi di Anglistica e Americanistica*, e la Firenze University Press; Daniela Guardamagna e Rossana Sebellin, curatrici di *The Tragic Comedy of Samuel Beckett. Beckett in Rome, 17-19 April 2008*, l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata e gli Editori Laterza; Stefano Casi, curatore di *Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio*, e le Edizioni Titi-vullus, per l'interesse dimostrato verso la mia ricerca e per avere concesso la ristampa del materiale in versione riveduta e corretta.

Ringrazio Luca Scarlini per i preziosi consigli quando questo lavoro era ancora in fase embrionale. Sono grato a Paola Pugliatti, da cui molto ho imparato durante il mio percorso di studi, e che mi ha aiutato, indirizzato e sostenuto nell'impostazione di questa mia ricerca. Un sentito ringraziamento a Mario Domenichelli, per l'attenta lettura di ogni capitolo, per la fondamentale guida nel percorso di ricerca, e per le tante, importantissime osservazioni e indicazioni. Grazie a Beatrice Tottossy, per il sostegno e l'incoraggiamento.

Desidero ringraziare sentitamente Keir Elam per l'attenzione e l'apprezzamento che ha dimostrato verso questo volume, e per la disponibilità a redigerne la prefazione.

Desidero rivolgere un ringraziamento speciale a Fiorenzo Fantaccini, cui sono riconoscente per la generosità, la disponibilità, l'interesse e la fiducia che ha mostrato verso di me e il mio lavoro.

Il ringraziamento più grande va infine ai miei familiari: i miei genitori Marco Orlandini e Mara Vannucci, mio fratello Leonardo, e mia moglie Laura. Senza il loro affetto e il loro continuo sostegno questo volume non avrebbe mai visto la luce.

PREMESSA

Nel 1930, all'età di 24 anni, Beckett confessò, in una lettera all'amico Thomas MacGreevy, «sto leggendo Schopenhauer. Tutti mi ridono appresso. [...] Ma io non sto leggendo filosofia, non m'interessa nemmeno se ha ragione o torto, se è un buon metafisico o se non vale niente. Una giustificazione intellettuale all'infelicità – la più grande che sia mai stata tentata – merita l'attenzione di chi è interessato a Leopardi e a Proust e non a Carducci o a Barrès»¹. Beckett descrive il suo interesse per Arthur Schopenhauer con caratteristica ironia e autoironia, forse per non dare eccessivo peso 'filosofico' ad una lettura così impegnativa, specie agli occhi dell'amico letterato. Nel contempo, tuttavia, attribuisce al filosofo, insieme a Leopardi e Proust, un ruolo significativo nella formazione della propria poetica in fieri. Difatti, l'impatto del *Mondo come volontà e rappresentazione* (1818) sull'immaginario letterario ed esistenziale del giovane Beckett fu immediatamente riscontrabile. Sempre nel 1930, Beckett pubblicò il suo primo libro, una monografia su Proust, in cui si percepisce ovunque l'influsso schopenhaueriano sulla lettura critica di *À la recherche*, lettura che ci presenta un Proust radicalmente pessimista riguardo l'affidabilità della memoria e persino la possibilità della conoscenza, compresa l'autoconoscenza, tanto che spesso il Proust ritratto da Beckett assomiglia più allo stesso filosofo tedesco che non al romanziere francese.

L'importanza di Schopenhauer per Beckett è stata sistematicamente sottovalutata dalla critica. Qualche studioso ha attribuito l'interesse del giovane scrittore ad una sorta di infatuazione tardo adolescenziale, dalla quale (si dice, per fortuna) presto guarì, tanto da abbandonare Schopenhauer per mentori filosofici più 'seri', quali Cartesio e Kant. Un simile tentativo di liquidare il filosofo di Danzica e di confinare la sua influenza alla primissima produzione beckettiana si rivela, tuttavia, frettoloso ed infondato. Sette anni più tardi, nel 1937, scrivendo sempre a MacGreevy, Beckett, costretto al letto con un'influenza, conferma tutto il suo entusiasmo giovanile: «[...] la sola cosa che potevo leggere era Schopenhauer. Ogni altra lettura che tentavo confermava solo la sensazione di nausea. Era una cosa molto curiosa. Come una finestra improvvisamente aperta nell'aria stantia. Ho sempre saputo che era uno di quelli che significava di più per me, ed è piacere più reale di qualsiasi altro da molto tempo cominciare adesso a capire perché è

¹ J. Knowlson, *Samuel Beckett: Una vita*, trad. it. a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 1996, p. 140.

così. Ed è anche un piacere trovare un filosofo che si può leggere come un poeta [...]»². Beckett guarisce dal suo stato influenzale ma non certo dalla sua fascinazione per *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Come dimostra persuasivamente il volume di Lorenzo Orlandini, l'ascendente schopenhaueriano sulla poetica di Beckett fu destinato a durare molto a lungo e tanto da attraversare tutta la sua produzione letteraria e teatrale, senza perdere mai la sua forza originaria. Perfino nell'ultima breve opera di prosa dello scrittore irlandese, *Stirrings Still*, composta nel 1989 – anno della morte di Beckett – è ancora prepotentemente presente quella pulsione verso il non-essere e la non-volontà – la *noluntas* schopenhauriana – che caratterizza tutti i personaggi e narratori beckettiani: “Oh all to end”³. Il libro di Orlandini ci appare dunque come il primo tentativo sistematico di rintracciare i numerosi segni di un'affinità elettiva (almeno da parte di Beckett) durata più di cinquant'anni.

La mossa critica più astuta ed originale di Orlandini è quella di situare il dualismo beckettiano tra *Wille* e *noluntas* nel «relentless body», ossia nelle problematiche legate alla narrazione o rappresentazione del corpo. Da un lato, il corpo con i suoi insistenti bisogni e desideri è una presenza fin troppo ingombrante nelle opere di Beckett, a cominciare dal corpo fatalmente raffreddato di Cartesio – un corpo fragile ma per nulla domato dal *cogito* cartesiano – nella poesia giovanile *Whoroscope*. D'altro lato, è onnipresente anche la spinta verso l'eliminazione o perlomeno l'elisione del corpo, che trova la sua massima espressione nella terribile (auto-)mutilazione corporea subita dai narratori beckettiani dall'Innominabile a Bocca. La pulsione verso la *noluntas* – o, nella ‘traduzione’ di Beckett, «will-lessness» (*Murphy*) – non può che passare per il corpo afflitto, affannato e scisso che è sempre – malgrado i tentativi di sopprimerlo – protagonista del mondo di Beckett.

Il volume di Orlandini prende in esame, in una serie di acute letture critiche, quasi tutto l'oeuvre letterario e drammaturgico beckettiano. Ci restituisce un Beckett che, per tutta la sua irrequieta ricerca di nuove forme e nuovi linguaggi, e per tutta le sue straordinarie discontinuità espressive attraverso i vari generi letterari e medialti che sperimenta, dimostra ciononostante una formidabile continuità tematica e noetica nel narrare la tragicomica lotta umana fra il fare e il disfarsi. In ultima analisi il debito beckettiano nei confronti di Schopenhauer si rivela non tanto estetico – malgrado l'ammirazione per il filosofo ‘poeta’ e il ruolo di primo piano che quest'ultimo recita nella ricerca beckettiana di una poetica del nulla – quanto etico, dando vita al grande paradosso sul quale si fonda tutta la produzione di Beckett, ossia l'obbligo e insieme l'impossibilità (*voluntas* vs *noluntas*) dell'atto della scrittura: «you must go on, I can't go on, I'll go on»⁴.

Keir Elam

² Ivi, p. 316.

³ S. Beckett, *Stirrings Still*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, ed. by P. Auster, Grove Press, New York (NY) 2006, p. 492.

⁴ S. Beckett, *The Unnamable*, John Calder, London 1994, p. 418.

INTRODUZIONE

Il presente studio ha come obiettivo l'analisi delle problematiche legate alla questione del corpo nell'opera di Samuel Beckett, e intende dimostrare come un raffronto con la filosofia di Arthur Schopenhauer possa aiutare a comprendere diversi aspetti fondamentali della trattazione del tema in questione nei testi beckettiani.

Il lavoro parte dalla constatazione che l'elemento del corpo umano in quanto carne, con i suoi istinti primari, le sue debolezze, le sue infermità, il suo inevitabile destino di decadimento, è un elemento di fondamentale importanza nella maggior parte delle opere di Beckett. In particolare, si osserva in apertura come all'inizio della produzione beckettiana le manifestazioni del corpo sono spesso presenti sotto forma di eccesso: la sensualità di certe donne in *More Pricks Than Kicks* (1934) o *Dream of Fair to Middling Women* (1992), l'ossessione per il processo dell'escrezione e il costante ricorrere delle infermità della carne in *Three Novels* (*Molloy* 1955, *Malone Dies* 1956, *The Unnamable* 1958). D'altra parte, si nota come questo 'eccesso' venga messo in dialettica con un atteggiamento che mira alla limitazione e all'annullamento del corpo: gli ideali di castità di Belacqua, l'indifferenza verso il sesso dei personaggi della trilogia dei romanzi, il generale disinteresse verso il cibo. Si nota altresì che nello svolgersi della produzione beckettiana, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Settanta, soprattutto negli scritti per il teatro, il corpo subisce un singolare processo di elisione, mutilazione, nascondimento. Si passa dai corpi di Nagg e Nell seminascosti in dei bidoni dell'immondizia in *Endgame* (1958), alla figura di Winnie in *Happy Days* (1961), progressivamente inghiottita dalla terra; dal corpo di cui resta in scena solo una bocca in *Not I* (1973), all'esperimento estremo di *Breath* (1972), in cui il respiro è l'unica cosa a ricordare una presenza umana sul palco. È da queste osservazioni fondamentali che prende l'avvio questo studio, con l'obiettivo di indagare la collocazione del tema del corpo all'interno della poetica di Beckett, e anche di seguire l'evolversi della trattazione della tematica in questione lungo l'asse diacronico della produzione dell'autore.

La prima osservazione da fare è che sono all'opera in Beckett due forze che appaiono uguali e contrarie, e si pongono in costante dialettica. Da un lato, l'affermarsi del corpo, con i suoi istinti e le sue pulsioni; dall'altro, uno sforzo teso a sopprimere quella stessa spinta. Questo atteggiamento fa pensare a una tendenza ascetica di qualche tipo, e un'indagine ravvicinata dei testi suggerisce un legame particolare con la filosofia di Arthur Schopenhauer, che ha nel concetto di asceti uno snodo di cruciale importanza. Il raffronto tra il testo beckettiano e il pensiero di Schopenhauer mostra analogie profonde, rivelando in particolare la contiguità tra il concetto

schopenhaueriano di *noluntas* e la ricerca, da parte di molti personaggi di Beckett, di uno stato di quiete e astrazione della realtà, che viene talvolta indicata con il termine *will-lessness*, quasi una traduzione letterale di *noluntas*. L'attrito che nell'opera di Beckett si manifesta tra l'affermarsi del corpo e la tendenza alla sua soppressione viene dunque letto in questo studio come un analogo della dialettica tra *Wille* e *noluntas* in Schopenhauer. L'analisi dei testi rivela come il problema dell'ineludibilità del *Wille* rimanga nell'opera dell'autore irlandese una costante, presente in maniera di volta in volta più o meno massiccia, o più o meno esplicita. L'esame del testo, inoltre, rivela come questa tensione tra volontà e ricerca della *noluntas* sia anche uno degli elementi che stanno alla base dell'opera beckettiana. L'irriducibilità del *Wille*, come si vedrà, trova un interessante corrispettivo nell'esigenza ineludibile di andare avanti, *on*, nonostante tutto, che anima la scrittura di Samuel Beckett. L'inconciliabile dualismo tra volontà e *noluntas* può contribuire alla comprensione di quel paradosso che Beckett indicò come essenza dell'arte moderna in una definizione che la critica ha spesso citato come mirabile epitome della poetica beckettiana: «There is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no desire to express, together with the obligation to express»¹.

Uno studio che aspiri a discutere l'elemento del corpo in Beckett non può ovviamente prescindere da altre premesse filosofiche i cui legami con l'opera dell'autore sono stati mostrati in passato. In particolare, il quadro generale di questo studio tiene conto anche del fondamentale ingrediente rappresentato dal dualismo cartesiano, con riferimento non solo a Descartes ma anche al suo discepolo fiammingo Arnold Geulincx. In molti casi, infatti, la trattazione del corpo in Beckett poggia su un'idea di netta separazione tra mente e corpo, tra *res cogitans* e *res extensa*.

Un altro sistema filosofico cui si fa riferimento nel corso di questo lavoro, sebbene in misura più limitata, è il manicheismo, di cui alcuni tratti fondamentali sono riconoscibili sottotraccia in opere quali *More Pricks Than Kicks* o, più notoriamente, *Krapp's Last Tape* (1960).

L'accostamento tra Beckett e Schopenhauer non è una novità: diversi studiosi hanno notato affinità di prospettiva tra i due. Va detto, però, che molti dei grandi classici della letteratura critica beckettiana hanno mancato di sottolineare la questione. Sia John Fletcher² che Ruby Cohn³, nei loro classici studi sul rapporto tra Beckett e la filosofia, trascurano l'influenza schopenhaueriana, preferendo soffermarsi sulle affinità con altri filosofi tra

¹ S. Beckett, *Three Dialogues with Georges Duthuit*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, ed. by P. Auster, Grove Press, New York (NY) 2006, p. 556.

² J. Fletcher, *Samuel Beckett and the Philosophers*, «Comparative Literature», 17, 1, 1965, pp. 43-56.

³ R. Cohn, *Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett*, in M. Esslin (ed.), *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1965, pp. 169-177.

cui Descartes e Geulincx. Il rapporto tra Beckett e Schopenhauer viene trascurato anche da Lance St. John Butler, che in *Samuel Beckett and the Meaning of Being*⁴ tenta una lettura filosofica dell'opera beckettiana, ma si limita a considerare Hegel, Heidegger e Sartre.

Lawrence E. Harvey, nel fondamentale *Samuel Beckett Poet and Critic*, accenna all'idea di poesia e di etica in Schopenhauer, ma senza approfondire⁵. John Pilling nota che la filosofia del pensatore tedesco rappresenta un quadro di riferimento importante per l'autore, ma si limita a segnalare genericamente che il concetto di annullamento della volontà come strada per la pace del non-essere è un'idea che Beckett deriva da Schopenhauer e fa sua⁶. Josephine Jacobsen e William R. Mueller in *The Testament of Samuel Beckett*⁷ citano Schopenhauer ma si limitano a segnalarne rapidamente l'influenza su Beckett solo riguardo all'ambito epistemologico. Il contributo di James Acheson, comparso su *Contemporary Literature* nel 1978⁸, si limita ad analizzare la rilevanza della filosofia schopenhaueriana per quanto riguarda il saggio di Beckett su Proust, senza discutere il rapporto diretto tra il pensatore tedesco e l'opera beckettiana. Quasi venti anni più tardi lo stesso Acheson, nella monografia *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice*⁹, si concentra sull'influenza dell'estetica di Schopenhauer sull'autore irlandese, riflettendo sull'interesse di Beckett per il rapporto tra l'arte e i limiti del sapere umano. Steven J. Rosen si occupa abbastanza di Schopenhauer, inserendolo in una panoramica generale sull'influenza del pessimismo su Beckett, e individuandolo come il 'filtro' determinante attraverso cui Beckett legge Proust – i riferimenti sono dunque in primo luogo al saggio giovanile sull'autore della *Recherche*¹⁰. Gottfried Büttner, nel breve articolo *Schopenhauer's Recommendations to Beckett*¹¹, opera una riflessione generale sull'influenza dei 'precetti' schopenhaueriani di contemplazione, compassione e rassegnazione sullo sviluppo della poetica beckettiana e, curiosamente, sulla vita stessa dell'autore. Il lavoro di Ulrich Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit* (1982), è forse lo studio più

⁴L. St. J. Butler, *Samuel Beckett and the Meaning of Being: A Study in Ontological Parable*, St. Martin's Press, New York (NY) 1984.

⁵L.E. Harvey, *Samuel Beckett, Poet and Critic*, Princeton UP, Princeton (NJ) 1970.

⁶J. Pilling, *Samuel Beckett*, Routledge & Kegan Paul, London 1976, pp. 126-130.

⁷J. Jacobsen, W.R. Mueller, *The Testament of Samuel Beckett: A Study* (1964), Faber & Faber, London 1966.

⁸J. Acheson, *Beckett, Proust and Schopenhauer*, «Contemporary Literature», 19, 1978, pp. 165-179.

⁹J. Acheson, *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice: Criticism, Drama and Early Fiction*, Macmillan, Basingstoke 1997.

¹⁰S.J. Rosen, *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradition*, Rutgers UP, New Brunswick (NJ) 1976.

¹¹G. Büttner, *Schopenhauer's Recommendations to Beckett*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XI, 2001, pp. 112-122.

approfondito sul rapporto tra Schopenhauer e Beckett e, pur compiendo un'analisi piuttosto completa sui punti di contatto tra i due autori, pone l'enfasi soprattutto sugli aspetti epistemologici ed estetici. L'argomento del presente studio è affrontato in maniera più esplicita da J.D. O'Hara nell'articolo *Where There's Will There's a Way Out: Beckett and Schopenhauer*¹². O'Hara parte da una discussione generale di alcuni elementi del pensiero del filosofo tedesco che richiamano aspetti della poetica di Beckett. O'Hara passa poi a fornire esempi testuali di queste similitudini, con particolare riferimento a *The Unnamable*, concentrandosi soprattutto sulla concezione di arte e a quello che egli definisce «the escape from the will»¹³. Il lavoro di Nishi Chawla, *Samuel Beckett. Reading the Body in His Writings*¹⁴, si occupa del corpo in Beckett a partire da una prospettiva di tipo filosofico, ma non menziona affatto Schopenhauer, preferendo inquadrare il tema in un'ottica cartesiana (in particolare per *Murphy*), bakhtiniana (nel capitolo *The Body's Presence in Molloy*) e foucaultiana (nel capitolo *The Body's Disciplining in Molloy, Godot and Catastrophe*).

Quando il presente lavoro si avviava a essere chiuso definitivamente, Paul Stewart pubblicava il suo *Sex and Aesthetics in Samuel Beckett's Work* (2011), in cui discute la problematica del desiderio sessuale e della riproduzione come analogo della produzione artistica. Stewart, oltre ad analizzare la questione attraverso la lente dell'opera di Sigmund Freud, Otto Rank, Sant'Agostino e Leo Bersani, conferma la centralità dell'influenza schopenhaueriana e della filosofia della *will-lessness* nel corpus beckettiano. In particolare, Stewart rileva il gran numero di personaggi beckettiani che rifiutano il sesso in quanto strumento di procreazione e quindi mezzo di perpetuazione della sofferenza umana, notando come in questo quadro le espressioni per così dire 'non procreative' della sessualità siano accettate, analizzando il ruolo dell'onanismo e dell'omosessualità nell'opera di Beckett. Il punto di vista di Stewart è per molti versi affine a quello assunto in questa analisi, e diverse delle sue osservazioni sul tema della sessualità e del desiderio (in particolare nel capitolo 2, *The Horror of Sex*, e nel capitolo 3, *The Horror of Reproduction*) vanno a sostegno di quanto emerso da questo studio, ma con qualche sostanziale differenza. Innanzitutto, il *focus* di Stewart è sul desiderio sessuale, mentre la mia analisi ha inteso prendere in considerazione il corpo in senso più ampio, includendo le altre manifestazioni della carnalità come la fame, il dolore, il decadimento fisico, tutte componenti cruciali per comprendere il rapporto tra Beckett e la filosofia schopenhaueriana della *noluntas*. Inoltre, Stewart pone l'accento sulla ricerca (in particolare in *Dream of Fair to Middling Women* e

¹² J.D. O'Hara, *Where There's Will There's a Way Out: Beckett and Schopenhauer*, «College Literature», 8, 3, 1981, pp. 249-270.

¹³ Ivi, p. 256.

¹⁴ N. Chawla, *Samuel Beckett: Reading the Body in His Writings*, Prestige, New Delhi 1999.

in *Krapp's Last Tape*) della pratica della masturbazione come analogo del processo artistico e creativo, in «a form of masturbatory aesthetics [...] in which the gross world is distilled through the aesthetic process into a pure art form that is meant to transcend its baser origins»¹⁵, sottolineando come «this focus on the sexual manipulations of Belacqua in *Dream* [...] undermines an assumption of an underlying Cartesianism»¹⁶. Come si dimostrerà nel primo capitolo, tuttavia, la distinzione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa* è decisamente attiva nel *Dream* e nel resto dell'opera di Beckett, come un sostrato cui la filosofia della noluntà schopenhaueriana si aggiunge senza che l'autore cerchi in alcun modo di conciliarle, giustificarle filosoficamente o ricomporle in una qualche dottrina organica.

Questo studio si propone di svolgere un'analisi specifica sul tema del corpo e del desiderio in rapporto alla filosofia del *Wille* di Arthur Schopenhauer, restando sempre saldamente ancorato al testo beckettiano, tenendo costantemente presente la necessità di non forzare su di esso una troppo rigida interpretazione filosofica. Tale precauzione è più che mai dovuta quando si ha a che fare con Beckett, che ha sempre dimostrato una ormai quasi proverbiale resistenza a ogni ermeneutica, e che già in *Dante ... Bruno . Vico .. Joyce* ammoniva a non trasformare la critica letteraria in mero *book-keeping*. Senza voler entrare a far parte della sgradita schiera degli «analogymonger[s]»¹⁷, dunque, si cercherà di evidenziare quali elementi siano di derivazione schopenhaueriana, senza pretendere naturalmente che tutte le molte sfaccettature della poetica beckettiana possano essere rischiarate dalla sola luce del pensiero del filosofo di *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819)¹⁸. Sarà opportuno tenere sempre presente che Beckett non è un filosofo, e usa con estrema disinvoltura idee e suggestioni filosofiche anche molto distanti fra loro, senza tentare di conciliarle in un sistema organico. Spesso Beckett accoglie e incorpora nel proprio lavoro concetti filosofici nella forma sintetica della massima, dallo *esse est percipi* berkeleyano¹⁹, al

¹⁵ P. Stewart, *Sex and Aesthetics in Samuel Beckett's Work*, Palgrave Macmillan, London-New York (NY) 2011, p. 14.

¹⁶ Ivi, p. 39.

¹⁷ «Must we wring the neck of a certain system in order to stuff it into a contemporary pigeon-hole, or modify the dimensions of that pigeon-hole for the satisfaction of the analogymonger?». S. Beckett, *Dante ... Bruno . Vico .. Joyce* (1929), in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 496.

¹⁸ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I-II* (1819), in Id., *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, hrsg. von A. Hübscher, Band 1-4, Diogenes Verlag, Zürich 1977. D'ora in avanti questa edizione sarà indicata con le abbreviazioni WWV (*Die Welt als Wille und Vorstellung*) e ZA (*Zürcher Ausgabe*) seguite dal numero dei volumi e delle pagine a cui si rimanda.

¹⁹ La massima *esse est percipi* fa riferimento a un celebre passo berkeleyano: «For as to what is said of the absolute existence of unthinking things without any relation to their being perceived, that seems perfectly unintelligible. Their *esse* is *percipi*, nor is it possible they should have any existence out of the minds or thinking things

geulincxiano *ubi nihil vales, ibi nihil vel[is]*²⁰, tenendo fede all'opinione da lui una volta espressa, in forma per l'appunto quasi di massima, che «it is the shape that matters»²¹. Con questo ovviamente non si vuole sottintendere che l'approccio di Beckett alla filosofia, o all'uso di essa nell'ambito del processo creativo, sia superficiale – anzi, l'autore dimostra una preparazione filosofica di una solidità non comune. Il fatto è che Beckett ha un atteggiamento molto libero ed elastico rispetto all'integrazione nella propria opera di idee o frammenti filosofici: come osserva giustamente Ulrich Pothast, «Becketts Verhältnis zum Bestand der philosophischen Tradition ist frei und respektlos. Er nimmt, was er brauchen kann, und vergißt, was ihm nicht paßt»²².

Pur senza trascurare di sottolineare differenze, incongruenze ed eventuali ambiguità, varrà dunque la pena di indagare il modo in cui il peculiare dialogo con la filosofia schopenhaueriana colora la trattazione della tematica del corpo nell'opera di Samuel Beckett.

Lungi dal pretendere di voler trattare esaustivamente la complessa e sterminata produzione beckettiana, questo studio si propone piuttosto di tracciare lo sviluppo e l'evoluzione del tema in esame all'interno dell'opera dell'autore. Si procederà dunque sottoponendo a un esame ravvicinato quei testi di Beckett che si ritengono maggiormente utili per illustrare l'indagine in questione.

Si è qui scelto di fare riferimento alle versioni inglesi dei testi di Samuel Beckett, laddove sia disponibile una traduzione dell'autore. Nel caso di *Eleutheria*, dramma scritto nel 1947 ma pubblicato postumo nel 1995, non esiste una versione inglese curata da Beckett, per cui si è preferito citare la versione francese. Alla questione della traduzione dei testi beckettiani è stato dedicato un grande numero di studi e discussioni, in particolare, ovviamente,

which perceive them». G. Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1710), ed. by Jonathan Dancy, Oxford UP, Oxford 1998, p. 104.

²⁰ A. Geulincx, *Γνώθι Σεαντόν, sive Ethica*, a cura di Philaretus, Jansson-Waesberg, Amsterdam 1696, p. 28. Accessibile alla pagina web: <<http://goo.gl/3HjvXN>> (07/2014). A. Geulincx, *Etica e Metafisica*, trad. it. e cura di I. Mancini, Zanichelli, Bologna, p. 174: «dove nulla vali, ivi nulla devi volere». In corsivo negli originali.

²¹ Il pensiero di Beckett sulla forma delle idee, divenuto ormai celebre, si riferiva a una citazione di Sant'Agostino: «I am interested in the shape of ideas even if I do not believe in them. There is a wonderful sentence in Augustine. I wish I could remember the Latin. It is even finer in Latin than in English. "Do not despair; one of the thieves was saved. Do not presume; one of the thieves was damned". That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters». S. Beckett, cit. in H. Hobson, *Samuel Beckett: Dramatist of the Year*, «International Theatre Annual», 1, 1956, p. 153.

²² U. Pothast, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit: Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982, p. 18 (trad. it.: il rapporto di Beckett con la varietà della tradizione filosofica è libero e sfrontato. Egli prende quello che gli può servire, e dimentica quello che non gli si addice). Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autore.

in riferimento al problema di Beckett come traduttore di se stesso²³. L'operazione che Beckett compie nel riportare i propri testi dal francese all'inglese, o viceversa, non può essere considerata meramente una traduzione: nel passaggio da una lingua all'altra, l'autore riscrive, aggiusta, cambia, reinventa, cosicché infine è difficile parlare di una distinzione tra testo originale e testo tradotto, ma piuttosto di due 'versioni' diverse, di due 'originali' di quel dato testo. Come osserva Ruby Cohn, «through the years, Beckett the artist acquires his texts with increasing difficulty, but he persists in perfecting the craft which Proust characterized as "the duty and the task of a writer"»²⁴.

Questo volume è la rielaborazione della ricerca, diretta da Mario Domenichelli, per la tesi di dottorato discussa presso l'Università di Firenze. Rispetto a quell'analisi, si è ritenuto opportuno rendere ancor più completo l'exkursus sull'opera di Beckett, ampliando il corpus dei lavori presi in considerazione. Si è così deciso di estendere la stessa prospettiva di ricerca e gli stessi criteri metodologici, oltre che al celebre *play*, *Not I*, anche a un paio di opere che mostrano in modo mirabile come nello sperimentare con media per lui nuovi Beckett mantenga al centro della propria ricerca artistica il tema dell'elisione di quel *relentless body*: dalle voci che grazie al mezzo radiofonico hanno un'identità ma non un corpo nel radiodramma *All That Fall* (1957), alla voce senza corpo e il corpo senza voce del *teleplay Eh Joe* (1967). Parte del primo capitolo, in una sua prima versione, è già stata pubblicata in *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, a cura di Ornella De Zordo²⁵. Estratti di questo lavoro sono comparsi nei volumi *The Tragic Comedy of Samuel Beckett. Beckett in Rome, 17-19 April 2008*, a cura di Daniela Guardamagna e Rossana Sebellin²⁶ e in *Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico e il teatro del desiderio*, a cura di Stefano Casi²⁷. Si ringraziano i rispettivi editori per aver concesso la ristampa in versione riveduta e corretta.

²³ Tra gli studi fondamentali sulla questione, si segnalano: R. Cohn, *Samuel Beckett Self-Translator*, «PMLA», 76, 5, 1961, pp. 613-621; A.W. Friedman, C. Rossman, D. Sherzer (eds), *Beckett Translating/Translating Beckett*, Pennsylvania State UP, University Park (PA) 1987; R.J. Davis, *Beckett as Translator*, «Long Room», 16-17, 1978, pp. 29-34; S. Connor, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Oxford UP, Blackwell 1988; C. Scheiner, *Writing at the Crossroads: Samuel Beckett and the Case of the Bilingual, Self-Translating Author*, in Marius Buning, Ton Hoenselaars (eds), *English Literature and the "Other" Languages*, Rodopi Press, Atlanta (GA)-Amsterdam 1999, pp. 175-184.

²⁴ R. Cohn, *Samuel Beckett Self-Translator*, cit., p. 620.

²⁵ *Corpo e sessualità nella narrativa giovanile di Samuel Beckett*, in O. De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, Firenze UP, Firenze 2009, pp. 173-206.

²⁶ «*A Limbo purged of desire*»: *Body and Sexuality in Beckett's Dream of Fair to Middling Women*, in D. Guardamagna, R. Sebellin (eds), *The Tragic Comedy of Samuel Beckett. Beckett in Rome (17-19 April 2008)*, Università degli Studi di Roma Tor Vergata-Editori Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 238-253.

²⁷ *La carne visibile, nei secoli dei secoli... Il corpo di Winnie in Giorni felici*, in S. Casi (a cura di), *Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico, e il teatro del desiderio*, Titivillus, Pisa 2010, pp. 35-49.

IL LUOGO DEL CORPO E IL LUOGO DELLA MENTE: L'IMPOSSIBILE FUGA DAL DESIDERIO VERSO LO SPAZIO DELL'INTELLETTO

1.1 *Descartes e la carne*: Whoroscope

Nell'estate del 1930 Samuel Beckett, appena ventiquattrenne, partecipa a un concorso letterario indetto a Parigi dalla casa editrice gestita da Nancy Cunard, la Hours Press. Il tema da sviluppare è quello del Tempo, e Beckett scrive una lunga poesia che intitola *Whoroscope*. Il lavoro, composto di getto nel giro di poche ore¹, varrà all'autore il primo premio, stabilito nella somma di dieci sterline più la pubblicazione dell'opera. *Whoroscope* divenne così, come recitava un'etichetta sulla copertina, «Mr Beckett's first separately published work»².

Si tratta di una poesia su Descartes, novantotto versi incentrati sulla filosofia e sulla biografia del filosofo francese, in una chiave profondamente anticartesiana. Il pretesto per sviluppare il tema del Tempo è trovato nella maturazione di un uovo, che, come spiega Beckett in nota, Descartes insiste debba essere «hatched from eight to ten days; shorter or longer under the hen and the result, he says, is disgusting»³. Con una potente ironia, resa ancora più efficace dall'uso della prima persona, l'esordiente Beckett sbriciola verso dopo verso la dottrina del *Seigneur du Perron*. Certo, con *Whoroscope* siamo ancora in territori joyciani, poundiani, eliotiani. Beckett non ha ancora intrapreso la ricerca nella direzione della scarnificazione, della desertificazione del linguaggio, e si cimenta invece in un vernificare di stampo ancora chiaramente modernista: erudito, complesso, denso di significati e riferimenti colti, con un uso del linguaggio che esibisce un gusto spiccato per l'allusione, per il *pun* come strumento per il moltiplicarsi di significati e di piani interpretativi.

Da brillante allievo joyciano, Beckett gioca sapientemente con la polivalenza della lingua, cosicché più livelli di senso si intersecano e si compenetrano. La stessa parola, lo stesso verso, possono riferirsi contemporaneamente all'ambito scientifico, religioso, alimentare o sessuale. Il ful-

¹J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York (NY) 1996, p. 116: «[Beckett] recounts how he wrote “the first half before dinner, had a guzzle of salad and Chambertin at the Cochon de Lait, went back to the Ecole and finished it about three in the morning”».

²Cfr. M. Esslin, *The Theatre of the Absurd* (1961), Third Edition, Penguin, London 1991, p. 32.

³S. Beckett, *Whoroscope*, in Id., *Poems. 1930-1989*, John Calder, London 2002, p. 7.

cro fondamentale della questione sta proprio in questa costante polisemia che sposa indissolubilmente corpo e mente, spirito e sensi. Con irresistibile ironia oggettiva, il filosofo che fondò la sua dottrina sul concetto di io come sostanza pensante viene mostrato alle prese con l'ineludibile urgenza di tutto ciò che è corporale, e con l'evidenza dello stretto legame tra corpo e mente. Nel monologo di *Whoroscope*, Descartes passa in rassegna una serie di questioni scientifiche che spaziano dall'astronomia e dall'anatomia fino alla teologia. Tuttavia, il linguaggio attraverso cui queste questioni vengono poste tradisce costantemente la presenza di qualcos'altro, un'urgenza fisica fatta di riferimenti agli istinti più basilari attraverso giochi di parole spesso osceni. In questo senso, in *Whoroscope* il corpo è *dentro* il linguaggio, avvinghiato alla radice di ogni concetto espresso, impossibile da espellere. Senza volere tentare alcuna lettura di carattere psicanalitico, si potrebbe dire che ciò che il costante ricorso a doppi sensi e ambiguità fa trasparire in questi versi è l'insinuarsi continuo del rimosso: il filosofo del *cogito* si trova assediato da ciò che egli ha espulso. Significativamente, la corporalità permea anche i ragionamenti teologici sviluppati nel componimento, e se in vita Descartes scelse di smussare certi angoli del proprio pensiero perché esso non andasse a cozzare con la dottrina della Chiesa Cattolica, in *Whoroscope* il filosofo si abbandona a ragionamenti eretici quando non platealmente blasfemi.

Il concetto astratto di Tempo diventa esso stesso concreto, visibile, quasi incarnato nel simbolo della vita per eccellenza, un uovo. L'uovo che ogni volta viene chiamato in causa, verso dopo verso, per il mutare delle sue caratteristiche fisiche percepite: il colore ma soprattutto l'odore. Al verso 3 l'uovo «stinks fresh», poco più oltre, ancora acerbo, sarà semplicemente un «little green fry or a mushroomy one» (v. 12); mentre in chiusura, ormai ben covato, provocherà la singolare esultanza di Descartes, «how rich she smells, / this abortion of a fledgling!» (vv. 86-87). Quest'ultimo verso esplicita peraltro con estrema evidenza come la perversa ossessione di Descartes per le uova ben incubate abbia oltretutto un'implicazione piuttosto disturbante: egli finisce infatti con il divorare non più un uovo ma un aborto di pulcino, in un atto di carnivora crudeltà che si pone agli antipodi dell'empatia di Belacqua verso la povera aragosta cotta viva in *Dante's Lobster*, primo racconto di *More Pricks Than Kicks*. Permane tuttavia, nella fine atroce dell'aragosta come quello del feto piumato, una connotazione religiosa comune, per la quale gli animali, tormentati e divorati crudelmente dagli uomini, si configurano entrambi come elementi cristologici. Il Descartes di Beckett, soddisfatto per la raggiunta maturazione dell'uovo, dichiara infatti serenamente la propria intenzione di mangiare il feto «with a fish fork» (v. 88). Secondo Stein, la «“fish fork” parodies the reception of the Host in Communion. Slangily, the “fish fork” is the hand of administering priest dispensing the wafer (often embossed with the figure of a fish)»⁴. L'allusione a Cristo – secondo

⁴W.B. Stein, *Beckett's "Whoroscope": Turdy Ooscopy*, «English Literary History», 42, 1, 1975, p. 151.

la simbologia paleocristiana *ἰχθύς, Ἰησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ* viene rafforzata dalla scomposizione dell'uovo, al verso successivo, in una Trinità parodica e irreverente: «White and yolk and feathers» (v. 89). L'inquietante miscuglio di proteina e piume diventa dunque Cristo e Trinità, ma subito dopo è Descartes stesso ad assumere una sorta di bizzarro e anomalo ruolo cristologico, inscenando una parodica resurrezione, «then I will rise and move moving» (v. 90), che lo porta però non verso la sconfitta della morte ma verso la morte stessa, per mano della «pope-confessed amazon, / Christina the ripper» (vv. 91-92). Nel mangiare l'uovo, Descartes mette dunque in scena una finta, irriverente eucaristia che, anziché dargli salvezza, fa da premessa alla sua morte, e trasforma per un attimo lui stesso in una figura cristologica. Lungi dall'aspirare a una resurrezione e a un ritorno dal mondo dei morti, Descartes attende invece come una liberazione la sua «starless inscrutable hour» (v. 98). La caduta in quel buio dell'*oltre* attrarrà tanti personaggi beckettiani che verranno dopo di lui, ma nel suo caso specifico c'è qualcosa di più: ciò che verrà dopo la morte è la pace, perché quella notte tanto profonda risulterà inscrutabile tanto al *cogito* quanto alle inquietanti arti degli astrologi.

L'eucaristia viene d'altra parte discussa e parodiata anche prima, verso la metà della poesia:

So we drink Him and eat Him
and the watery Beune and the stale cubes of Hovis
because He can Jig
as near or as far from His Jigging Self
and as sad or as lively as the chalice or the tray asks.
How's that, Antonio? (vv. 60-65)

Come Beckett spiega in nota, il riferimento è alla diatriba con il filosofo giansenista Antoine Arnauld, che riteneva le teorie di Descartes sulla materia e sulla transustanziazione inconciliabili tra di loro, e che dunque invitò il *Signeur du Perron* a dimostrare il contrario – sfida seria e complessa, che equivaleva a difendersi dalla pericolosa e pesantissima accusa di eresia. L'ostia e il vino, spiegò Descartes, mantengono l'apparenza comune, ma la loro *essenza* cambia: per cui nel rito cattolico della comunione si mangia e si beve il corpo e il sangue di Cristo, e al tempo stesso un Bordeaux annacquato e pane stantio. L'abbassamento irriverente del rito eucaristico passa anche attraverso la giustapposizione tra il divino da una parte, e il mondano e quotidiano del nome di un vino (Beune) e il nome commerciale di una marca di pane confezionato (Hovis) dall'altra. Il chiasmo tra corpo e sangue suggerito attraverso il gioco di parole Beune-*bone* e Hovis-*eau vie* sottolinea la profonda compenetrazione tra corporale e spirituale. Ben altra transustanziazione è quella, tremendamente blasfema, implicita negli ultimi versi, quando l'aborto di pulcino, ovvero Cristo, viene apostrofato come «slim pale double-breasted turd» (v. 85): il doppio senso sul doppio significato di «turd», l'uno per così dire ornitologico e l'altro smaccatamente

scatologico, da un lato porta all'estremo la parodia blasfema dell'eucaristia, dall'altro pone l'accento sul carattere perverso delle fissazioni alimentari di Descartes, insinuando nella scena una disgustosa ombra di coprofagia.

È opportuno notare, ovviamente, che in una poesia incentrata sul mangiare tutto viene connotato da una relazione con il cibo o con la fame, e l'eucaristia non fa eccezione («we drink Him and eat Him» è già abbastanza esplicito, e brutale nella sua semplicità). Analogamente, un altro dogma fondamentale del cattolicesimo viene schiantato con una bestemmia, «Porca Madonna» (v. 8), in cui confluiscono l'elemento alimentare (ancora più evidente per il lettore inglese vista l'assonanza con *pork*) e quello sessuale (porca come eufemismo per 'puttana'). Il senso del gusto e il corpo si fondono talvolta in maniera bizzarra, come nella consonanza tra «sweet» e «sweat» (v. 25), e anche il riferimento al «burning liver» (v. 25) può avere un senso alimentare. Comunque sia, è evidente l'enfasi sulla forma concreta, tangibile, corporale che l'ira di Descartes assume: il fegato era nella teoria umorale ritenuto sede dell'ira e associato all'elemento del fuoco, e il sudore è «milled» (v. 25), zigrinato come le monete, «coppers» (v. 25), contese con il fratello che cercò di truffarlo. Significativamente, non è solo l'attrito con il fratello a prendere una forma concreta e propriamente fisica attraverso il gioco di parole di Beckett, che per assonanza trasforma Pierre de la Bretaillère in Peter the Bruiser (v. 21); anche il filosofare diventa un processo fisico, organico, quando Descartes pensa del fratello «not a syllogism out of him» (v. 22), come se il sillogismo fosse qualcosa che si volesse quasi 'spremere' da Peter. Si tratta di un processo di sovrapposizione tra pensiero filosofico e dimensione corporale che ricorre attraverso tutta la poesia: si pensi, ad esempio, ai versi in cui Descartes invoca Francis Bacon: «In the name of Bacon will you chicken me up that egg. / Shall I swallow cave-phantoms» (vv. 66-67). A parte il facile *pun* sul nome del filosofo inglese, che suggerisce associazioni alimentari specie se giustapposto all'uovo, anche uno dei fulcri della filosofia baconiana viene convertito in immagine alimentare, nella domanda retorica di Descartes che si chiede se dovrà ingoiare gli idoli della caverna.

Descartes, tormentato dal proprio fegato, torna col pensiero alla propria figlia e al di lei corpo martoriato da una salute malferma:

And Francine my precious fruit of a house-and-parlour foetus!
 What an exfoliation!
 Her little grey flayed epidermis and scarlet tonsils!
 My one child
 Scourged by a fever to stagnant murky blood—
 Blood! (vv. 31-36)

Questi pochi versi sono quelli in cui il corpo occupa il centro della scena in maniera chiara, diretta, esplicita. È emblematico che Descartes si riferisca alla figlioletta avuta da una relazione con una serva come il frutto di un «foetus», creando così un parallelo tra Francine e l'altro feto, la «abortion of a fledgling» (v. 87) che si divorerà alla fine della poesia: anche nel corpo della figlia si riflette

il passare del tempo, incarnato nel misterioso sviluppo da ovulo fecondato a feto e poi a persona fatta. Come feto, è l'acerbo prodotto di una relazione con una servetta, ma una volta matura Francis è un prezioso frutto – anche di lei Descartes potrebbe dire che dapprima puzza di fresco ma poi emana un ricco profumo. Significativamente, Descartes prova qui a tenere il corporale più lontano possibile, filtrandolo attraverso un approccio scientifico, distaccato, e trasformando Francine in un caso prima di tutto medico, scegliendo termini tecnici – «exfoliation», «epidermis», «scarlet tonsils» (vv. 32-33). Solo l'unica parola non di pertinenza medica fa da spia alla prepotente, dolorosa presenza della carne: quello «scourged» (v. 34) che evoca una sofferenza lancinante del corpo frustato, sferzato nella polpa. Anche «murky» (v. 35) è un termine di uso comune impiegato qui in senso figurato a proposito del sangue, e non stupisce che subito Descartes porti il discorso verso le teorie sulla circolazione di William Harvey, argomento che lo appassionò e lo vide impegnato in un lungo dibattito con il medico inglese. Subito però l'argomento scientifico relativo al sistema circolatorio si interseca, di nuovo, a quello religioso, e tutto trova una sintesi in un aspetto concreto, corporale, quando Descartes interroga «Harvey beloved» (v. 37) su come «the red and white» (v. 38), il vino e il pane dell'eucaristia, possano essere assorbiti dal corpo, entrare a far parte del sistema circolatorio e «eddy through that cracked beater» (v. 40), il cuore.

Se, come nota William Bysshe Stein, la riflessione sul sangue e sul cuore «asserts the inefficacy of the Eucharist in the alleviation of personal sorrow» perché «the heart [...] still throbs humanly»⁵, il tormento religioso ed esistenziale di Descartes è chiamato in causa ancora più esplicitamente nella strofa successiva, in cui si fa riferimento agli incubi che secondo i biografi lo turbarono tanto da spingerlo a fare voto alla Madonna, e persino a compiere un pellegrinaggio a Loreto (anche se non si sa se il pellegrinaggio sia mai avvenuto realmente). Nell'incubo, il filosofo veniva tra le altre cose scaraventato contro una chiesa da un vento impetuoso, e l'espressione «a wind of evil» (v. 45) è ripresa *verbatim* dal racconto dello stesso Descartes («A malo spiritu ad templum propellebar»⁶). L'inquietudine prende la forma estremamente concreta di un corpo sbattuto violentemente contro la chiesa, essa stessa quasi animatasi, fattasi *fisicamente* insidiosa per via delle «sharp spires» (v. 46), e personificatasi in una «lady» (v. 47) (al tempo stesso la Chiesa romana e la Madonna). L'accostamento tra la chiesa e l'imprecazione «Kip of Christ hatch it» (v. 48) è più che mai eloquente nella sua blasfemia: la chiesa è la «kip» di Cristo, nel senso di locanda, ma anche in quello peggiorativo di bordello. La parola «kip» è associata d'altra parte a tanti significati che il verso si muove in molteplici direzioni: «kip» inteso come pelle d'animale allude al sacrificio dell'Agnello di Dio e ben si sposa con «kip» nel senso di

⁵ W.B. Stein, *Beckett's "Whoroscope": Turdy Ooscopy*, cit., p. 138.

⁶ R. Descartes, *Olympica* (1619), in Id., *Oeuvres*, vol. X, publiée par C. Adam, P. Tannery, Léopold Cerf, Paris 1908, pp. 179-188; qui p. 186. Trad. it. e cura di E. Garin, *Olympica*, in *Opere. Volume 1* (1967), Laterza, Bari 1986, pp. 3-7; qui p. 7.

sonno, sonnellino, un'altra impertinente allusione ai tre giorni e le tre notti di 'sonno' di Cristo nel sepolcro. Infine, «kip» in neerlandese significa anche 'gallina', e si tratterebbe senz'altro di un significato appropriato visto il contesto, e lascerebbe spazio a un'allusione irriguardosa verso la Vergine Maria («the one lady» dei versi 46-47) e al dogma dell'immacolata concezione, rafforzando peraltro l'analogia – o, dato che si parla di transustanziazione, l'identità – tra il corpo di Cristo e l'uovo da mangiarsi «with a fish fork» (v. 88). L'ipotesi è suggestiva, anche se condizionata dalla necessità di asserire che Beckett fosse al corrente del significato olandese della parola «kip», cosa questa niente affatto improbabile ma per ora non provata. Tuttavia, le allusioni che mettono in dubbio il dogma dell'immacolata concezione sono molteplici attraverso tutta la poesia, come ben osservato da Stein, e la Madonna da Vergine pare trasformarsi più che altro nella *whore* di *Whoroscope*.

Ma il compiersi inevitabile del temuto *whoroscope* arriva per Descartes quando raggiunge un'altra *whore*, Cristina di Svezia, alias «Rahab of the snows»:

Then I will rise and move moving
toward Rahab of the snows,
the murdering matinal pope-confessed amazon,
Christina the ripper. (vv. 90-94)

Il riferimento alla prostituta biblica da cui sorse la stirpe di Davide e da cui infine discende lo stesso Cristo stabilisce una linea di prostituzione che da Rahab attraverso Maria («Porca Madonna») arriva alla regina di Svezia. Ed è presso la corte della «pope-confessed amazon», «Christina the ripper», che egli trova la morte. L'invocazione a Weulles ribalta con l'ennesimo gioco di parole il senso di un'espressione comune, «spare the blood» (v. 95): Descartes chiede al medico di corte non di fargli grazia della vita ma di non tentare di salvarlo con un salasso. Il filosofo del *cogito* desidera liberarsi finalmente dal peso del corpo, far tacere finalmente «that cracked beater» (v. 40), e rifugiarsi finalmente nel buio profondo della sua «second / starless inscrutable hour» (vv. 97-98).

William Bysshe Stein nota che con l'uso massiccio di uno «scatological and prurient body-talk», Beckett invita chi legge a riflettere che «to assume [...] that Descartes is content with his self-defined identity as a thing that thinks throughout his life is to ignore his possession of a body which he intellectually dispossesses but which in the view of Beckett he repossesses on a daily basis (the mind does not eat eggs)»⁷. In questa idea c'è già il nucleo centrale della tensione che percorrerà tutta l'opera beckettiana, presa tra la volontà di superare la dimensione materiale e la necessità di fare i conti con un corpo che in modo ostinato e incessante torna a far sentire la propria concreta esistenza. Questa dialettica verrà sviluppata più ampiamente nella narrativa giovanile, che costituisce un ottimo punto di partenza per l'analisi della dialettica fra corpo e mente, e fra desiderio e annullamento di esso.

⁷ W.B. Stein, *Beckett's "Whoroscope": Turdy Ooscopy*, cit., p. 127.

1.2 *Il corpo, la mente, e il desiderio: Beckett tra Schopenhauer e Descartes*

Nel racconto *First Love*, che Samuel Beckett scrisse nel 1945, il narratore dà un singolare resoconto di una notte trascorsa con la donna che dice di amare, Lulu/Anna:

I thought I was all set for a good night, in spite of the strange surroundings, but no, my night was most agitated. I woke next morning quite worn out, my clothes in disorder, the blanket likewise, and Anna beside me, naked naturally. One shudders to think of her exertions. [...] I looked at my member. If only it could have spoken! Enough about that. It was my night of love.⁸

Questa grottesca scena in cui il protagonista viene coinvolto in un'avventura erotica suo malgrado, praticamente contro la sua volontà (almeno secondo lui), è emblematica del modo in cui la tematica sessuale viene affrontata nell'opera beckettiana.

Il protagonista di *First Love* subisce le iniziative di Lulu/Anna, sia nel corteggiamento che nell'approccio più strettamente sessuale, ed anzi ricorda con orrore e sconcerto la sua «night of love» – non a caso il vero e proprio amplesso viene taciuto in una significativa ellissi narrativa. Egli vive una vita completamente inerte sotto tutti i punti di vista, e ha come unico obiettivo quello di potersene restare per tutto il tempo chiuso in una stanza senza vedere nessuno. Se si considera anche che egli si dice convinto che il fascino della propria nazione risieda tutto nel fatto che «all is derelict» e nella sua «scant population, and this without help of the meanest contraceptive»⁹, non stupisce certamente la sua reazione disperata nell'apprendere della gravidanza di Lulu/Anna. Per una persona come lui l'arrivo di una nuova vita non può essere una buona notizia, e difatti accoglie la novità con lo sconforto di chi cade vittima di una sciagura: «she was with child [...] by me of all people»¹⁰. Il protagonista prima rifiuta la realtà, avanzando un'ipotesi ridicola attraverso cui Beckett fa trasparire il suo tipico gusto per l'umorismo grottesco: «Perhaps it's mere wind, I said, by way of consolation»¹¹. Tenta poi di convincere la donna ad abortire per salvarsi dal decadimento fisico della gravidanza: «Look, she said, stooping over her breasts, the haloes are darkening already. I summoned up my remaining strength and said, Abort, abort, and they'll blush like new»¹². È significativo che quando Lulu/Anna dice che il bambino sta per nascere, perché «she could feel it lepping

⁸ S. Beckett, *First Love*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 243.

⁹ Ivi, p. 236.

¹⁰ Ivi, p. 245.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

already», il narratore le risponde «if it's lepping [...] it's not mine»¹³: un feto che si dibatte non ha certo preso da lui, che è alla costante ricerca della stasi, dell'immobilità assoluta. Alla fine, il protagonista abbandona la casa, non potendo sopportare la presenza di tutta questa vita (la fertilità che lo disturbava vedendo Lulu/Anna «exhibiting her belly and breasts»¹⁴), e della sofferenza che ad essa si accompagna: «what finished me was the birth. It woke me up. What that infant must have been going through»¹⁵. Non può restare in quella stanza, perché i pianti che sentirebbe attraverso la porta della sua camera gli ricorderebbero la vita, la nascita, la fertilità, quando tutto quello che vuole è trovare un proprio limbo, una forma di quiete nell'isolamento dagli altri vivi. Meglio allora provare a trovare all'esterno quello che si cerca. Il protagonista imparerà a non temere l'inverno, perché la neve «deadens the tumult»¹⁶, e la sua vita è effimera («its pale days are soon over»¹⁷), e la terra è tenera verso «those who have only her and how many graves in her giving, for the living»¹⁸. Il pianto da cui scappa, però, continuerà a seguirlo dovunque, e la sua fuga dalla sofferenza della vita non conoscerà requie.

Immagini di sterilità e aborto punteggiano tutta la prima parte della produzione beckettiana: il bambino di *First Love* è frutto di uno stupro; in *More Pricks Than Kicks* Belacqua si sposa per tre volte, ma non ha mai figli; in *Eleutheria*, ad esempio, il Dr. Piouk dà una propria ricetta «pour régler la situation du genre humain»¹⁹ in cui il suo cinismo raggiunge vette iperboliche, e di certo è riconoscibile nel passo uno *humour* nero di marca swiftiana:

J'interdirais la reproduction. Je perfectionnerais le condom et autres dispositifs et en généraliserais l'emploi. Je créerais des corps d'avorteurs sous le contrôle de l'Etat. Je frapperais de mort toute femme coupable d'enfantement. Je noyerais les nouveau-nés. Je militerais en faveur de l'homosexualité et en donnerais moi-même l'exemple. Et, pour activer les choses, j'encouragerais par tous les moyens le recours à l'euthanasie, sans toutefois en faire une obligation. En voilà les grandes lignes. (*Ibidem*)

Proibirei la riproduzione. Perfezionerei il profilattico e altri dispositivi e ne diffonderei l'impiego. Creerei dei corpi di abortisti sotto il controllo dello Stato. Ucciderei ogni donna colpevole di parto. Annegherei i neonati. Mi schiererei a favore dell'omosessualità e ne darei io stesso esempio. E, per dare impulso alle cose, incoraggerei con ogni mezzo il ricorso all'eutanasia, senza tuttavia renderla obbligatoria. Ecco il piano a grandi linee.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 246.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ S. Beckett, *Eleutheria*, Éditions de Minuit, Paris 1995, p. 50. Trad. it.: per regolare la situazione del genere umano.

È interessante notare, tuttavia, che la resistenza all'istinto di riproduzione da parte dei personaggi beckettiani non si rovescia, come ci si potrebbe aspettare in un contesto del genere, nel suo opposto, ovvero in un desiderio di morte. Il personaggio beckettiano non commette suicidio (anche se a volte lo invoca come Belacqua in *Love and Lethe*), ma accetta passivamente la propria condizione di stallo, di prigionia, evitando il più possibile qualsiasi tipo di attività, e tagliando i ponti con il mondo esterno. Se la vita è sofferenza, la soluzione è avvicinarsi il più possibile a una condizione di non vita. È utile citare un altro brano di *Eleutheria*, quello in cui il protagonista Victor Krap spiega di voler vivere «en étant le moins possible. En ne pas bougeant, ne pas pensant, ne pas rêvant, ne pas parlant, ne pas écoutant, ne pas percevant, ne pas sachant, ne pas voulant, ne pas pouvant, et ainsi de suite»²⁰.

L'atteggiamento dei protagonisti beckettiani verso la sessualità si inserisce in quest'ottica: personaggi che si sforzano di trovare sollievo dalla sofferenza annullando ogni attività e ogni desiderio, non possono lasciarsi andare a quello che è il desiderio per eccellenza, ovvero la passione sessuale. Tuttavia, va detto che nell'opera di Beckett rimane anche una forma di attrazione e fascinazione per l'eroticismo, che si incarna per lo più in una galleria di donne che conoscono solo la realtà dei sensi e che ad essa desiderano abbandonarsi, come Smeraldina o Syra-Cusa in *Dream of Fair to Middling Women*, Thelma e Ruby in *More Pricks Than Kicks*, Celia in *Murphy*, Lulu/Anna in *First Love*. Le figure femminili, con la loro incontrollabile carica sessuale, invadono pericolosamente lo spazio degli uomini beckettiani, che in ogni modo cercano di sottrarsi. È questa la dialettica che caratterizza il tema sessuale in Beckett: alla pressione del desiderio risponde ostinatamente la contropressione dello sforzo verso l'annullamento di esso.

In questo rifiuto della volontà (e anche del suicidio, in verità) si intravede l'ombra di un pensatore che Beckett amò molto: Arthur Schopenhauer. Beckett lesse il filosofo tedesco già in giovane età, se è vero che Deirdre Bair riferisce di conversazioni a questo proposito con Walter Lowenfels tra il 1928 e il 1929²¹. In quegli anni, Beckett, tormentato dalla «impossibility of language and the repeated failure to communicate on any meaningful level», stava arrivando «to the Schopenhauerian conclusion that, since the only function of intellect is to assist man in achieving his will, the best role for himself would be the total avoidance of any form of participation in a world governed by will»²². Come scriveva a Tom MacGreevy, «an intellectual justification of unhappiness – the greatest that has ever been attempted – is worth the examination of one who is interested in Leopardi and Proust rather than in

²⁰ Ivi, p. 148. Trad. it.: [Victor Krap spiega di volere vivere] essendo il meno possibile. Non muovendosi, non pensando, non sognando, non parlando, non ascoltando, non percependo, non sapendo, non volendo, non potendo, e così via.

²¹ D. Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, Jonathan Cape, London 1978, p. 79.

²² *Ibidem*.

Carducci and Barrès»²³. Schopenhauer, e in particolare le sue idee riguardo alla sofferenza umana, continuarono per anni a costituire per Beckett un motivo di interesse e apparentemente anche una peculiare fonte di sollievo, al punto che nel 1939, ammalato di influenza, scriveva ancora a MacGreevy:

I found the only thing I could read was Schopenhauer. Everything else I tried only confirmed the feeling of sickness. It was very curious. Like suddenly a window opened on a fug, I always knew he was one of the ones that mattered more to me, and it is a pleasure more real than any pleasure for a long time to begin to understand now why it is so.²⁴

La costante ricerca, da parte dei personaggi beckettiani, di un sollievo dall'affanno di vivere, dell'isolamento dal mondo esterno, è senz'altro prosima al concetto schopenhaueriano di *noluntas*, di soppressione del *Wille* come strada per la liberazione dalla sofferenza. È quello che in *Dream of Fair to Middling Women* viene definito un «Limbo»²⁵, uno spazio della mente in cui il mondo fenomenico non ha più importanza, una connessione transitoria con ciò che precede la nascita e segue la morte. La vita è una sorta di dolorosa parentesi tra il nulla che precede la nascita e il nulla che segue la morte, e Belacqua cerca in vita una parentesi ulteriore, che appunto lo riconnetta a quella dimensione. A volte ci riesce, ma si tratta di un successo momentaneo, periodo breve in cui riesce a isolarsi nella sospensione della sofferenza, in quello che lui chiama «tunnel»²⁶:

He lay lapped in a beatitude of indolence that was smoother than oil and softer than a pumpkin, dead to the dark pangs of the sons of Adam, asking nothing of the insubordinate mind. He moved with the shades of the dead and the deadborn and the unborn and the never-to-be-born, in a Limbo purged of desire. They moved gravely, men and women and children, neither sad nor joyful.²⁷

Questo Limbo è uno spazio mentale in delicato equilibrio sul sottile confine tra gli opposti, una dimensione neutra, in cui si sospende il dilaniante conflitto tra gli estremi. Belacqua si sottrae alla sofferenza della veglia e ai dolori del sogno, «with its sweats and terrors»²⁸, in uno spazio popolato di «grey angels»²⁹ che fiocamente illuminano uno spazio oscuro: «They were dark,

²³ Lettera di Samuel Beckett a Tom MacGreevy, senza data (giugno 1930), cit. in J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 122.

²⁴ Lettera di Samuel Beckett a Tom MacGreevy del 21 settembre 1937, ivi, p. 248.

²⁵ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, Arcade, New York (NY) 2006, p. 44.

²⁶ Ivi, p. 45.

²⁷ Ivi, p. 44.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

and they gave a dawn light to the darker place where they moved. They were a silent rabble [...] and they cast a dark light»³⁰. La mente è finalmente libera dalla schiavitù che la lega al corpo, «the mind suddenly reprieved, ceasing to be an annex of the restless body»³¹, ma al tempo stesso la stessa razionalità è offuscata («the glare of understanding switched off»³²), in «a waking ultra-cerebral obscurity»³³. Per Belacqua è questo lo spazio reale, mentre la vita – il mondo fenomenico, per dirla con Schopenhauer – è un falso. «Torture by thought and trial by living, because it was fake thought and false living, stayed out of the tunnel. But in the umbra, the tunnel, when the mind went wombtomb, then it was real thought and real living, living thought»³⁴.

È solo in questo effimero spazio neutro che si risolve per brevi tratti la dialettica tra desiderio e rifiuto, tra attrazione e repulsione, che è come si diceva uno dei motori della poetica di Beckett. Belacqua, non a caso, viene definito trino: «At his simplest he was trine. Just think of that. A trine man! Centripetal, centrifugal and... not. Phoebus chasing Daphne, Narcissus flying from Echo and... neither»³⁵. Talvolta Belacqua ammette di confondere i due piani, di fondere in Smeraldina sia Dafne che Eco, ma quello è un suo errore, «a dirty confusion»³⁶. La vera via da perseguire è la terza, il «not», il «neither», che appartengono appunto allo spazio del *tunnel*, del *wombtomb*: «The third being was a dark gulf, when the glare of the will and the hammer-strokes of the brain doomed outside to take flight from its quarry were expunged, the Limbo and the wombtomb alive with the unanxious spirits of quiet cerebration»³⁷. La pace è lì, nel luogo/non-luogo dove i conflitti tra opposti si annullano in una completa stasi che nulla può turbare, una dimensione in cui la stessa consapevolezza della propria identità si fa sempre più opaca: «there was no conflict of flight and flow and Eros was as null as Anteros and Night had no daughters. He was bogged in indolence, without identity, impervious alike to its pull and goading»³⁸.

In *Murphy* il concetto è ancora più chiaro: il corpo è associato con la volontà e i desideri carnali, ed è una qualcosa da cui liberarsi. Murphy mostra verso il proprio «old body»³⁹ meno fastidio rispetto a Belacqua, ed all'inizio del romanzo ammette persino il piacere del corpo che però consiste nell'acquietarsi del corpo stesso, ed ha la funzione principale di permettergli di vivere in una dimensione esclusivamente mentale:

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 120.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ivi*, p. 121.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 14.

He sat in his chair in this way because it gave him pleasure! First it gave his body pleasure, it appeased his body. Then it set him free in his mind. For it was not until his body was appeased that he could come alive in his mind [...]. And life in his mind gave him pleasure, such pleasure, such pleasure that pleasure was not the word.⁴⁰

D'altra parte, Murphy mostra di volersi liberare dai bisogni fisici, e di vivere un conflitto tra la propria parte razionale e la parte di sé che ancora è succube della volontà: «The part of him that he hated craved for Celia, the part that he loved shrivelled up at the thought of her»⁴¹. È dondolandosi sulla sedia che egli riesce a far tacere il suo corpo, ad astrarsi dal mondo materiale, e a ritirarsi nel proprio spazio mentale: «Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free»⁴². Dondolandosi sulla sedia, Murphy accede a tre differenti stati mentali, quelle che lui chiama «three zones, light, half light and dark»⁴³. Nella prima egli può correggere nella propria mente gli esiti degli eventi del mondo fisico cosicché «the whole physical fiasco became a howling success»⁴⁴. In questo spazio, «the kick that the physical Murphy received, the mental Murphy gave. It was the same kick, but corrected as direction»⁴⁵.

Nella seconda zona, quella di penombra, Murphy si può dedicare alla pura contemplazione di cose che non appartengono alla dimensione fisica, e godere di quello che viene definito «the Belacqua bliss»: è qui che si può sentire completamente «sovereign and free»⁴⁶.

Nella terza zona, infine, non ci sono né gli elementi del mondo fisico in continuo cambiamento che si trovano nella zona di luce, né gli stati di pace di quella di penombra: nella zona di tenebra «there was nothing but commotion and the pure forms of commotion»⁴⁷. È qui che Murphy può sperimentare il nulla assoluto, la stasi totale, il piacere più completo: «here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom. [...] But how much more pleasant was the sensation of being a missile without provenance or target, caught up in a tumult of non-Newtonian motion. So pleasant that pleasant was not the word»⁴⁸. La libertà qui è completa perché non si ha più a che fare con i disprezzati elementi del mondo fisico come nella zona di luce, e a differenza dalla zona di penombra si elimina anche l'ultimo

⁴⁰ S. Beckett, *Murphy*, Grove Press, New York (NY) 1957, p. 2.

⁴¹ *Ivi*, p. 8.

⁴² *Ivi*, p. 9.

⁴³ *Ivi*, p. 111.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ivi*, p. 112.

⁴⁸ *Ivi*, pp. 112-113.

atto di volontà: «he took to spending less and less time in the light, spitting at the breakers of the world; and less in the half light, where the choice of bliss introduced an element of effort; and more and more and more in the dark, in the *will-lessness*, a mote in its absolute freedom»⁴⁹.

La vera liberazione dal corpo avviene per Murphy con la morte, che egli trova, non a caso, dondolandosi come sempre legato a una sedia, e raggiungendo una zona che non è né di chiarore né di oscurità, ma è molto più della penombra: non è «half light»⁵⁰, è sia buio che luce. «Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion»⁵¹. L'avvicinarsi di Murphy alla morte viene descritto con la ripetizione costante della frase che inizialmente era stata usata per i momenti di piacere, di accesso alla zona oscura: «Soon his body would be quiet, soon he would be free»⁵². Ed è proprio così che il decesso viene laconicamente descritto: «Soon his body was quiet. Soon he would be free»⁵³. La morte è per Murphy un successo, perché arriva come una liberazione ed è di fatto radicale liberazione da ogni volontà: questa fine è benvenuta ma non è espressamente cercata, non si tratta di un suicidio (la sua intenzione sarebbe quella di dondolarsi un po' per sentirsi meglio, e poi uscire), ed arriva proprio in coincidenza con quel dondolio che è il modo in cui il protagonista ha accesso alla *will-lessness*.

Diviene qui dunque ancora più chiara l'idea beckettiana di libertà come liberazione dal corpo e da ogni desiderio, che supera anche il «Be-lacqua bliss»⁵⁴ per trovare uno stato di neutralizzazione della volontà ancora più completo.

La condotta dei protagonisti beckettiani è vicina all'ascesi, intesa non in senso mistico ma in senso schopenhaueriano della «vorsätzliche Brechung des Willens, durch Versagung des Angenehmen und Aufsuchen des Unangenehmen, die selbstgewählte büßende Lebensart und Selbstkasteiung, zur anhaltenden Mortifikation des Willens»⁵⁵. In chi trova la strada per l'ascesi sorge secondo Schopenhauer «ein Abscheu vor dem Wesen, dessen Ausdruck seine eigene Erscheinung ist, dem Willen zum

⁴⁹ Ivi, p. 113.

⁵⁰ Ivi, p. 111.

⁵¹ Ivi, p. 252.

⁵² Ivi, p. 253.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Ivi, p. 111.

⁵⁵ WWV I, Teilbd. 2, in ZA, Band 2, pp. 484-485. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di N. Palanga, riveduta da A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989, pp. 548-549: «quell'annientamento intenzionale della volontà, che si ottiene rinunciando ai piaceri e andando in cerca delle sofferenze, cioè la pratica volontaria di una vita di penitenza e di macerazioni, vissuta in vista di una costante mortificazione del volere».

Leben, dem Kern und Wesen jener als jammervoll erkannten Welt»⁵⁶. I personaggi di Beckett, da Belacqua a Watt, dal narratore di *First Love* a Krapp, sperimentano questo «Abscheu», questa ripugnanza, e vanno in cerca di quella «größte Gleichgültigkeit gegen alle Dinge»⁵⁷, per citare ancora Schopenhauer. Un'indifferenza che non fa eccezione nemmeno per l'eroticismo, che anzi è l'espressione più radicale della volontà, e come tale va soppresso. Di fatto, l'astinenza sessuale è per Schopenhauer condizione basilare per un percorso verso la *noluntas*:

Sein Leib, gesund und stark, spricht durch Genitalien den Geschlechtstrieb aus; aber er verneint den Willen und straft den Leib Lügen: er will keine Geschlechtsbefriedigung, unter keiner Bedingung. Freiwillige, vollkommene Keuschheit ist der erste Schritt in der Askese oder der Verneinung des Willens zum Leben. Sie verneint dadurch die über das individuelle Leben hinausgehende Bejahung des Willens und giebt damit die Anzeige, daß mit dem Leben dieses Leibes auch der Wille, dessen Erscheinung er ist, sich aufhebt. (WWV I, Teilbd. 2, in ZA, Band 2, p. 471)

Il suo [dell'asceta] corpo, sano e forte, esprime negli organi di riproduzione il desiderio sessuale; ma egli rinnega la sua volontà, e smentisce il suo corpo, rifiutando a ogni costo la soddisfazione sessuale. Il primo passo nell'ascesi, o nella negazione della volontà, è una spontanea e perfetta castità; che (rifiutando il commercio sessuale) nega questo affermarsi della volontà oltre la vita individuale, attestando così che, insieme con la vita del corpo, si sopprime anche la volontà di cui il corpo è manifestazione. (Trad. it. di N. Palanga, p. 533)

Non si può certo dire che i personaggi beckettiani praticino la castità in senso assoluto, ma in molti casi vi aspirano nella misura in cui aspirano alla soppressione del desiderio. Il narratore di *First Love*, per esempio, in occasione dei primi incontri con Lulu/Anna ammette di cedere alla spinta del desiderio erotico in maniera fin troppo esplicita: «man is still today, at the age of twenty-five, at the mercy of an erection, physically too, from time to time, it's the common lot, even I was not immune, if that may be called an erection»⁵⁸. Ma al tempo stesso sottolinea quanto sia doloroso essere prede incapaci di sottrarsi a questa forza, perché quando si è schiavi della volontà, «one is no longer oneself [...], and it is painful to be no longer oneself, even more painful if possible than when one is. For when one is one knows what to do to be less so, whereas when one is not one is any old one irredeemably»⁵⁹. Infatti il suo scopo è di entrare nello stes-

⁵⁶ WWV I, Teilbd. 2, in ZA, Band 2, p. 470. Trad. it. di N. Palanga, p. 533: «una ripugnanza per quell'essere di cui è manifestazione il suo stesso fenomeno, cioè la volontà di vivere, nocciolo ed essenza di questo mondo di guai».

⁵⁷ *Ibidem*. Trad. it. *ibidem*: «indifferenza che non fa eccezione».

⁵⁸ S. Beckett, *First Love*, cit., p. 234.

⁵⁹ *Ibidem*.

so *tunnel* di Belacqua, annullare ogni desiderio, sciogliere il legame tra il proprio corpo e la propria mente, e liberarsi della la propria stessa identità. Quando Lulu/Anna lo seduce invitandolo a distendersi appoggiando i piedi sulle sue ginocchia, il narratore commenta:

You speak to people about stretching out and they immediately see a body at full length. What mattered to me in my dispeopled kingdom, that in regard to which the disposition of my carcass was the merest and most futile of accidents, was supineness in the mind, the dulling of the self and that residue of execrable frippery known as the non-self and even the world, for short.⁶⁰

Simile, ma più complesso, è il caso di Belacqua, che pratica una sorta di castità 'selettiva', per cui si sforza (peraltro talvolta invano) di evitare rapporti carnali con le donne con cui instaura una relazione, ma al tempo stesso in *Dream of Fair to Middling Women* si concede delle visite al bordello, dove consumare l'atto sessuale è lecito perché lì non c'è la sua Beatrice. Belacqua compie infatti uno sforzo continuo per isolare il piano carnale da quello spirituale, cercando di indirizzare i propri rapporti verso un amore esclusivamente platonico: di fatto, *Dream of Fair to Middling Women* e *More Pricks Than Kicks* sono una cronaca dell'attrito tra le sue aspirazioni a un amore di tipo cortese e l'invadente sensualità delle donne con cui ha delle relazioni. Il suo punto di vista è esposto chiaramente in *Dream of Fair to Middling Women*, in un'animata discussione con il Mandarino: i rapporti di coppia in cui si cerchi di fare convivere sesso e amore spirituale si basano su di un'aberrante confusione «between love and the thalamus»⁶¹ – è quella stessa «dirty confusion» citata sopra. Non è possibile amare in buona fede una donna di cui si colga la dimensione corporale:

“Weib” said Belacqua “is a fat, flabby, pasty, kind of a word, all breasts and buttocks, bubbubbub, bbbacio, bbbocca, a hell of a fine word” he sneered “look at them”. [...] “And as soon” proceeded Belacqua “as you are aware of her as a Weib, you can throw your hat at it. I hate the liars” he said violently “that accept the confusion, faute de mieux, God help us, and I hate the stallions for whom there is no confusion”.⁶²

L'acre invettiva di Belacqua verso le «dirty erotic manoeuvres»⁶³ di chi pensa «that you can love a woman and use her as a private convenience»⁶⁴ poggia su una rigida distinzione di fondo:

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 100.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, p. 102.

⁶⁴ *Ivi*, p. 101.

“There is no such thing” said Belacqua wildly, “as a simultaneity of incoherence, there is no such thing as love in the thalamus. There is no word for such a thing, there is no such abominable thing. The notion of an unqualified present – the mere ‘I am’ – is an ideal notion. That of an incoherent present – ‘I am this and that’ – altogether abominable. I admit Beatrice” he said kindly “and the brothel, Beatrice after the brothel or the brothel after Beatrice, but not Beatrice in the brothel, or rather, not Beatrice and me in bed in the brothel. Do you get that?” cried Belacqua “you old dirt, do you? Not Beatrice and me in bed in the brothel!”⁶⁵

Questo concetto di incompatibilità di amore carnale e amore spirituale è ulteriormente spiegato in una digressione in cui il narratore intende dimostrare il paradosso secondo cui «Love demands narcissism»⁶⁶. La riflessione è lunga e complessa, ma vale la pena soffermarvisi perché chiarisce molti punti riguardo al rapporto tra Belacqua e il sesso. Belacqua parte del presupposto che poiché il sentimento che egli prova per Smeraldina appartiene al suo «inner man»⁶⁷, avere rapporti esclusivamente fisici con altre donne non costituisce in alcun modo un oltraggio al suo amore. Si abbandona perciò a frequenti visite al bordello, ma presto si accorge che qualcosa non funziona: il suo «inner man», non resta fuori dal postribolo e anzi partecipa alle sue avventure. Infatti, una volta consumato l'atto con la prostituta, succede invariabilmente che l'«inner man» venga invaso da «peace and radiance, the banquet of music»⁶⁸. Questo è inaccettabile per Belacqua, perché crea quell'orribile confusione di cui sopra. Il raro miracolo del «fulfilment»⁶⁹, che era un dono che veniva solo da Smeraldina e che pertanto con lei sola si identificava, si associa a un'altra donna, anzi a un numero praticamente infinito di donne: «this miracle and this magic, divorced from her and from thought of her, were on tap in the nearest red-lamp»⁷⁰. Non è nemmeno tanto lo svilimento di un dono magico e prezioso a risultare inaccettabile per Belacqua, quanto piuttosto la «horrible confusion between the gift and the giver of the gift»⁷¹, questo sovrapporsi di piani diversi per cui «Beatrice lurked in every brothel»⁷². Questo dono viene dispensato solo dopo «the garbage of the usual and the cabbage stalks of sex»⁷³, ed è quasi come se l'estasi dello spirito tornasse indietro come una risacca e ricoprissi quella spazzatura che l'aveva creata, andando a identificarsi con essa. Il fiore si identifica coi gambi di cavolo, il dono dell'a-

⁶⁵ Ivi, p. 102.

⁶⁶ Ivi, p. 39.

⁶⁷ Ivi, p. 40.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ Ivi, p. 41.

⁷¹ Ivi, p. 42.

⁷² Ivi, p. 41.

⁷³ *Ibidem.*

more spirituale viene identificato e cancellato dal sesso. Belacqua è costretto a tenersi lontano dai bordelli, perché per lui è intollerabile che Smeraldina si scomponga in una serie infinita di prostitute solo perché lui, schiavo di «this demented hydraulic that was beyond control», doveva fare in modo «to extract from the whores that which was not whorish»⁷⁴. Smeraldina deve restare indivisibile, o sparire: non si dà persona che abbia una sola identità. Belacqua aveva cercato la «carnal frivolity» perché il «real spirit»⁷⁵ non fosse degradato a succube dei sensi, ma proprio la carne partorisce il «real spirit», e questa è la mostruosità da cui egli fugge. La soluzione che Belacqua trova è di sfruttare il lato irreal (cioè carnale) di Smeraldina per raggiungerne il lato reale (cioè spirituale), in modo da fare coincidere il dono e la donatrice. Per farlo, deve ricorrere a quella che il narratore definisce «a fraudulent system of Platonic manualisation, chiroplatonism»⁷⁶, ovvero la masturbazione. In questo modo, Belacqua può includere l'aspetto *falso* e carnale di Smeraldina, ma solo in senso teorico, dato che è da solo e non ha rapporti carnali con lei; e allo stesso tempo può raggiungere la pace che segue la soddisfazione sessuale, e il suo «inner man» può ricevere lo spirito di Smeraldina. Per usare le parole del narratore, «he postulated the physical encounter and proved the spiritual intercourse»⁷⁷. Il narratore ammette, come si vede, che si tratta di «dreadful manoeuvres»⁷⁸ che però sono da ritenersi inevitabili se si considera la giovane età di Belacqua e la natura del suo sentimento verso Smeraldina.

Quello che Belacqua intende come amore, tuttavia, più che un vero sentimento spontaneo pare il frutto di un processo mentale, di astrazione, amore cerebrale più che amore spirituale. Belacqua si ostina a cercare la propria Beatrice in ragazze che però, come Smeraldina o Thelma, sono figure spiccatamente sensuali, carnali, che egli cerca di trasformare in degni oggetti di un amore di tipo cortese, filtrandone le figure appunto attraverso stilemi letterari. Da questa sua convinzione dell'incompatibilità tra carne e spirito – o meglio mente – derivano le complicazioni della sua vita sentimentale.

In questo atteggiamento di Belacqua si ritrova la matrice di una distinzione tra la sfera del corpo e quella della mente che è comune a molti dei protagonisti beckettiani, che nella ricerca della *noluntas* schopenhaueriana tendono all'isolamento dal disprezzato mondo fenomenico, ivi incluso il proprio stesso corpo, per rifugiarsi sempre più completamente nello spazio della propria mente. Un esempio chiarissimo è quello di Murphy:

The mental experience was cut off from the physical experience, its criteria were not those of physical experience, the agreement of part of its content with physical fact did not confer worth on that part. [...]

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi, p. 42.

⁷⁶ Ivi, p. 43.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

Thus Murphy felt himself split in two, a body and a mind. They had intercourse apparently, otherwise he could not have known that they had anything in common. But he felt his mind to be bodytight and did not understand through what channel the intercourse was effected nor how the two experiences came to overlap. He was satisfied that neither followed from the other. He neither thought a kick because he felt one nor felt a kick because he thought one.⁷⁹

Alla base di questa prospettiva beckettiana sul rapporto tra corpo e mente sta, oltre al pensiero di Schopenhauer, anche un sostrato filosofico di stampo cartesiano che è stato ampiamente analizzato in passato⁸⁰. Mi limiterò qui ad accennare solo ad alcuni punti fondamentali della questione.

La distinzione beckettiana tra corpo e mente poggia evidentemente sul dualismo cartesiano di *res cogitans* e *res extensa*. La frequentazione di Beckett con l'opera di Descartes si era fatta particolarmente intensa durante i primi mesi del 1930, periodo precedente alla stesura di *Whoroscope*. Beckett metterà ulteriormente a fuoco la questione del rapporto tra corpo e mente alla luce del dualismo cartesiano quando verrà in contatto con l'opera di Arnold Geulincx, filosofo occasionalista fiammingo del Seicento, per l'appunto epigono di Descartes. Tra il 1936 e il 1937, mentre era impegnato nella stesura di *Murphy*, Beckett lesse il volume *Spinoza et ses contemporains* di Léon Brunschvicg prestatogli dall'amico poeta Brian Coffey⁸¹. Fu tanto colpito dai punti di contatto del pensiero di Geulincx con il romanzo a cui stava lavorando, che scrisse a Tom MacGreevy:

I shall have to go into TCD after Geulincx, as he does not exist in National Library. I suddenly see that Murphy is [a] breakdown between his: *Ubi nihil vales, [etiam] nihil velis* (position) and Malraux's *Il est difficile à celui qui vit hors du monde de ne pas rechercher les siens* (negation).⁸²

La massima «*ubi nihil vales, [...] ibi nihil velis*» è da intendersi come sintesi della convinzione che l'essere umano non ha alcun potere di incidere sulla realtà fisica perché ad essa non appartiene. La stessa massima compare citata in *Murphy*⁸³ e venne indicata dallo stesso Beckett come una delle princi-

⁷⁹ S. Beckett, *Murphy*, cit., pp. 108-109.

⁸⁰ A questo proposito si vedano soprattutto R. Cohn, *Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett*, cit.; H. Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study* (1962), New Edition, with a Supplementary Chapter, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (CA) 1968; J. Fletcher, *Samuel Beckett and the Philosophers*, cit.

⁸¹ Lettera di Samuel Beckett a Tom MacGreevy del 16 gennaio 1937, cit. in J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 206.

⁸² Ivi, pp. 206-207.

⁸³ S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 178: «In the beautiful Belgo-Latin of Arnold Geulincx: *Ubi nihil vales, ibi nihil velis*».

pali chiavi di lettura del romanzo⁸⁴. Geulincx tentò di risolvere il problema del rapporto tra *res extensa* e *res cogitans*, cercando una soluzione più convincente rispetto alla teoria della ghiandola pineale proposta da Descartes.

[...] *corpus meum* pars hujus mundi est, incola quartae plagae, et inter species gradientes sibi locum vindicat, ego vero minime pars hujus mundi sum, utpote qui sensum omnem fugiam, qui nec videri ipse, nec audiri, nec manu tentari possum; haec omnia in corpore meo sistunt, nihil horum ad me usque permeat; ego speciem omnem excedo, ego sine colore, sine figura, sine dimensione, non longus, non latus, haec enim omnia ad corpus meum pertinent: ego sola cognitione volitioneque definior.⁸⁵

85

[...] *il mio corpo* è una parte di questo mondo, abitante dalla quarta plaga, rivendica il suo luogo fra le specie camminanti; *io* invece non sono affatto parte di questo mondo, sono privo affatto di ogni senso, e non posso né vedermi, né udirmi, né toccarmi. Tutto ciò si ferma nel mio corpo, e non giunge fino a me; io sono fuori di ogni specie, senza colore, senza figura, senza dimensione, non lungo, non largo: tutte queste cose appartengono al mio corpo. Io mi definisco con la sola cognizione e volizione.

Secondo Geulincx, la separazione tra *res cogitans* e *res extensa* è tale che i fatti che si verificano nella realtà esterna non possono in alcun modo essere causa di uno stato mentale, né viceversa uno stato mentale può determinare un fenomeno fisico: una vera attività richiede che l'individuo sappia cosa fare e come farlo; siccome l'essere umano non conosce i meccanismi che regolano il movimento del proprio corpo, non può essere considerato l'artefice di qualunque movimento il suo corpo compia. Il pensiero e l'azione di ciascuno coincidono sì, ma solo perché Dio dà ad entrambi il medesimo impulso nello stesso momento, senza che l'uno in realtà determini l'altro.

Si vede ora chiaramente come il passo di *Murphy* sopracitato rappresenti di fatto quasi una parafrasi delle teorie di Geulincx. Altrettanto significativo, alla luce di quanto detto sin qui sul filosofo fiammingo, è il paragrafo successivo in cui *Murphy* spiega come per lui la questione del ruolo della volontà divina come elemento unificatore del corpo e della mente non sia centrale:

Perhaps the knowledge was related to the fact of a kick as two magnitudes to a third. Perhaps there was, outside space and time, a non-mental non-physical Kick from all eternity, dimly revealed to *Murphy* in its correlated modes of consciousness and extension, the kick *in intellectu* and the kick *in re*. But where was the supreme Caress?

⁸⁴ Cfr. J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 207.

⁸⁵ A. Geulincx, *Γνωθι Σεαυτόν, sive Ethica*, cit., p. 111. A. Geulincx, *Etica e Metafisica*, trad. e cura di I. Mancini, cit., p. 191.

However that might be, Murphy was content to accept his partial congruence of the world of his mind with the world of his body as due to such process of supernatural determination. The problem was of little interest.⁸⁶

D'altra parte, *Murphy* fu scritto proprio nel periodo in cui Beckett si appassionò alla filosofia di Geulincx⁸⁷, e i riferimenti al filosofo belga sono numerosissimi, come già notato da Ethel F. Cornwell⁸⁸. Come scrisse in una lettera a MacGreevy, il pensiero geulincxiano lo affascinava «because of its saturation in the conviction that *sub specie aeternitatis*, vision is the only excuse for remaining alive»⁸⁹. Per Geulincx «summus fructus inspectionis sui ipsius est, se ipsum rite a suo corpore distinguere» («il frutto più alto dell'introspezione è quello di distinguere rettamente se stesso dal proprio corpo»⁹⁰), perciò stando così le cose l'unica attività possibile per la mente è la contemplazione. Nel romanzo, Murphy ha ben chiara questa distinzione fin dall'inizio, e sa andare oltre la contemplazione: come si è visto sopra, oltrepassa la zona di penombra in cui «the pleasure was contemplation» per raggiungere il piacere e la libertà totali della zona oscura.

La prospettiva cartesiana-geulincxiana si fonde in Beckett a quella schopenhaueriana, dando esito a una poetica originale. Murphy afferma infatti, molto cartesianamente, che non esiste una gerarchia basata su giudizi di valore intrinseco tra corpo e mente:

The mind felt its actual part to be above and bright, its virtual beneath and fading into dark, without however connecting this with the ethical yoyo. The mental experience was cut off from the physical experience, the agreement of a part of its content with physical fact did not confer worth on that part. It did not function and could not be disposed according to a principle of worth. It was made up of light fading into dark, of above and beneath, but not of good and bad. It contained forms with parallels in another mode and forms without, but not right forms and wrong forms.⁹¹

Tuttavia, nelle sue esperienze sul dondolo finisce con l'abbandonare sempre più lo spazio del corpo e della luce, per rifugiarsi nel buio, nella mente, perché è lì che sta il vero piacere, che si identifica con la libertà che è, schopenhauerianamente, *will-lessness*. È qui che sta la chiave del mistero della relazione tra corpo e mente che Murphy non sa mettere a fuoco ma

⁸⁶ S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 109.

⁸⁷ Cfr. J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 206.

⁸⁸ E.F. Cornwell, *Samuel Beckett: The Flight from Self*, «PMLA», 88, 1973, pp. 41-51.

⁸⁹ Lettera di Samuel Beckett a Tom MacGreevy del 5 marzo 1936, cit. in J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 207.

⁹⁰ A. Geulincx, *Γνωθι Σεαυτόν, sive Ethica*, cit., pp. 127-128; *Etica e Metafisica*, trad. e cura di I. Mancini, cit., p. 198.

⁹¹ S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 108.

che sperimenta ogni volta: per raggiungere quella libertà nella mente, e poi andare oltre la propria stessa coscienza, bisogna sottrarsi alla volontà che ci rende schiavi nel corpo. È vero che il narratore parla del corpo quasi come dell'artefice di questa liberazione, quando dice che «his body set him free more and more in his mind»⁹², tuttavia è altrettanto evidente che il modo in cui il corpo di Murphy libera la mente è quello di, per così dire, eclissarsi. Il suo corpo cade «in a less precarious abeyance than that of sleep, for its own convenience and so that the mind might move»⁹³. Ed è solo quando la mente prende coscienza del corpo in maniera profonda («there seemed little left of this body that was not privy to this mind»⁹⁴) che può dominarlo ed emanciparsi, in un processo che pare seguire una legge di proporzionalità inversa: «as he lapsed in body he felt himself coming alive in mind»⁹⁵.

Il tentativo estremo che Murphy compie per raggiungere la pace è impiegarsi presso il Magdalene Mental Mercyseat. Egli spera sinceramente di raggiungere quello stato che tanto invidia ai pazienti dell'ospedale psichiatrico, e in particolare a uno dei pazienti, Mr Endon. Quei pazienti sono fuori dal «big world»⁹⁶ che Murphy tanto mal sopporta, e vivono nel «little world»⁹⁷ cui egli sente di appartenere. La casa di cura è essa stessa, in un certo senso, lo spazio della mente, perché è popolata di persone che in gran parte non hanno più una vera coscienza del proprio corpo, e vivono in totale isolamento dal mondo esterno, confinati nello spazio angusto della propria mente: «The nature of outer reality remained obscure. The men, the women and children of science would seem to have as many ways of kneeling to their facts as any other body if illuminati. The definition of outer reality, or of reality short and simple, varied according to the sensibility of the definer. But all seemed agreed that contact with it, even the layman's muzz contact, was a rare privilege»⁹⁸. Le stesse stanze dell'ospedale rappresentano la più accurata riproduzione possibile del *little world* all'interno del *big world*. Le proporzioni delle stanze sono così perfette nelle tre dimensioni che «the absence of the fourth was scarcely felt», mentre le pareti dai colori tenui e coperte di imbottiture danno l'illusione di essere «prisoner of air», di un «respirable vacuum»⁹⁹. Eccolo, finalmente, il limbo, lo spazio vuoto, il nulla cui Murphy aspira. Il vuoto non è però perfetto: le stanze sono «windowless, like a monad», ma c'è sempre quella fastidiosa apertura, «the shuttered judas in the door, at which a sane eye

⁹² Ivi, p. 113.

⁹³ Ivi, p. 110.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Ivi, p. 111.

⁹⁶ Ivi, p. 178.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Ivi, p. 177.

⁹⁹ Ivi, p. 181.

appeared»¹⁰⁰. L'occhio sano buca il vuoto, rischia di contaminare il *little world* coi fastidi del *big world*. Ciò però non succede, perché chi è chiuso dentro non è cosciente di chi lo guarda al di là dello spioncino, la percezione è univoca: la forza dei malati di mente del Mercyseat è che sono impermeabili allo sguardo esterno, e il loro mondo è impenetrabile – Murphy ne avrà una dolorosa dimostrazione nel faccia a faccia finale con Mr Endon.

È proprio il fatto che Murphy concepisce la mente come uno *spazio* separato da quello materiale che gli rende appetibile la condizione degli ammalati del Mercyseat. È cruciale precisare che per Murphy la mente non è lo spazio della razionalità, degli strumenti logici, dell'analisi; piuttosto è lo spazio della pura astrazione, della libertà dalle schiavitù del corpo e dalle minuzie confuse e ingannevoli del mondo esterno:

If his mind had been on the correct cash-register lines, an indefatigable apparatus of doing sums with the petty cash of current facts, then no doubt the suppression of these would have seemed a deprivation. But since it was not, since what he called his mind functioned not as an instrument but as a place, from whose unique delights precisely those current facts withheld him, was it not most natural that he should welcome their suppression, as of gyves?¹⁰¹

Se per Murphy è naturale vedere positivamente la soppressione dei «current facts», è altrettanto ovvio che veda come un'assurda crudeltà ogni tentativo che i medici fanno per curare i malati. Gli sforzi dei dottori per «bridge the gulf, translate the sufferer from his own pernicious little private dungheap to the glorious world of discrete particles»¹⁰², per Murphy non sono che spietati tentativi di costringere di nuovo i malati a passioni e sofferenze che hanno come pregio apparente di susseguirsi «in a reasonable balanced manner»¹⁰³, e di essere accompagnate dal conforto della presenza di un'intera società di individui nella stessa situazione. Murphy, in base alla sua dolorosa esperienza del mondo sensibile («as a physical and rational human being»¹⁰⁴) trova tutto ciò «duly revolting»¹⁰⁵, e vede come un «sanctuary»¹⁰⁶ quello che per i medici è un «exile»¹⁰⁷, ovvero la condizione alienata dei pazienti.

Dato che né i precetti geulincxiani, né altri mezzi (come il dondolo) aiutano Murphy ad uscire dal «colossal fiasco», egli cerca l'aiuto dei ma-

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, p. 178.

¹⁰² Ivi, p. 177.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Ivi, p. 178.

lati per sciogliere la propria condizione «unresolved»¹⁰⁸, lo stato doloroso di colui che ha scelto il *little world* ma ne rimane escluso. Mr Endon dovrebbe secondo Murphy fornire una qualche via d'accesso alla libertà. D'altra parte, costui è davvero una mirabile *incarnazione* del mondo tutto cerebrale e immune alla realtà fenomenica. Non solo per il nome, allusivo del greco per 'interno', ma anche per il suo aspetto fisico, il suo «tiny body» su cui spicca per contrasto «the skull, large for any body, immense for this»¹⁰⁹. La sua particolare forma di schizofrenia affascina «a humble and envious outsider as Murphy»¹¹⁰: passa le giornate in un languore che ne rallenta i movimenti senza immobilizzarlo del tutto, le voci nella sua testa non lo arringano o ammoniscono, ma sono «unobtrusive and melodious, a gentle continuo»¹¹¹: in pratica, una «psychosis so limpid and imperturbable that Murphy felt drawn to it as Narcissus to his fountain»¹¹².

Il primo tentativo di Murphy di stabilire un contatto con Mr Endon sono le lunghe e inconcludenti partite a scacchi, in cui i due si fronteggiano con mosse assurde o, spesso, finalizzate alla propria sconfitta. Il tentativo riesce solo parzialmente. Dopo trentaquattro, assurde mosse nell'ennesimo *round* della partita con Mr Endon, Murphy abbatte il proprio re e dichiara partita persa: «Murphy, with fool's mate in his soul, retires»¹¹³. È a questo punto che, fissando la scacchiera e poi Mr Endon finché la visione non si fa sfumata e nebbiosa, ha un'improvvisa esperienza del nulla. Mr Endon diventa «a vivid blur», «mercifully free of figure»¹¹⁴, poi anche questa pallida immagine sparisce dagli occhi di Murphy, che può godere di un'altra, preziosa esperienza del nulla:

[...] Murphy began to see nothing, that colourlessness which is such a rare postnatal treat, being the absence [...] not of *percipere* but of *percipi*. His other senses also found themselves at peace, an unexpected pleasure. Not the numb peace of their own suspension, but the positive peace that comes when the somethings give way, or perhaps simply add up, to the Nothing, than which in the guffaw of the Abderite naught is more real. Time did not cease, that would be asking too much, but the wheel of rounds and pauses did, as Murphy with his head among the armies continued to suck in, through all the posterns of his withered soul, the accidentless One-and-Only, conveniently called Nothing.¹¹⁵

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Ivi, p. 186.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Ivi, p. 245.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Ivi, p. 246.

Questo raro ritorno alla condizione pre-natale è forse la più grande conquista di Murphy, e, come si scoprirà poco più avanti, il maggior successo che egli possa derivare dal contatto con Mr Endon, nonché il massimo cui egli possa aspirare in vita quanto a esperienza del nulla e del non-essere. La vittoria, sebbene parziale, di Murphy sulla condanna ad esistere sta tutta nella sua momentanea vittoria sulla percezione. L'allusione è, notoriamente, alla filosofia del vescovo Berkeley, la cui filosofia è tradizionalmente sintetizzata nella formula «Esse est percipi», che è come si sa una delle massime che maggiormente ricorrono nei lavori di Beckett. Nell'immaterialismo berkeleyano, ciò che sperimentiamo come reale è di fatto una serie di idee che Dio proietta nel nostro mondo così che noi, esseri umani, le possiamo percepire. In questo senso, qualunque persona, oggetto o fatto esiste solo in quanto viene percepito da qualcuno. Mr Endon, una persona del tutto «cut off» from reality¹¹⁶, non percepisce niente del mondo esterno, e trovandosi a stretto contatto con lui Murphy può per un attimo *quasi* cessare di esistere, avvicinarsi almeno un po' e per pochissimo tempo al non-essere. Il problema, infatti, è che una versione estesa della massima berkeleyana recita piuttosto «Esse est aut percipi aut percipere»¹¹⁷, e se si può non essere percepiti da altri, è impossibile cessare di percepire. Questa «positive peace» di Murphy è perciò destinata a durare pochissimo, e difatti viene squarciata dal risvegliarsi dei sensi: a un certo punto il nulla «simply came asunder, in the familiar variety of stanches, asperities, ear-splitters and eye-closers»¹¹⁸.

Murphy fa un ulteriore tentativo per trovare con Mr Endon un contatto tanto profondo che gli possa fornire un accesso al tanto agognato *little world*. Prova così a ridurre *fisicamente* la distanza tra i due mondi, ad attraversare quel 'golfo' tra *little world* e *big world* sul quale i medici provano ostinatamente a costruire inutili ponti: «Murphy [...] took Mr Endon's head in his hands and brought the eyes to bear on his, or rather his on them, across a narrow gulf of air, the merest hand's-breadth of air. Murphy had often inspected Mr Endon's eyes, but never with such close and prolonged attention as now»¹¹⁹. In questi occhi con le pupille «prodigiously dilated, as though by permanent excess of light»¹²⁰, Murphy vede la propria immagine riflessa, «horribly reduced, obscured and distorted»¹²¹, e capisce di non essere nient'altro che «a speck in Mr Endon's unseen»¹²². Mr Endon non percepisce Murphy, dunque non sa che egli esiste; Murphy al contrario vede sia se stesso che Mr Endon. Questo è il segreto della 'libertà' di Mr Endon: una malattia mentale che gli impedisce

¹¹⁶ Ivi, p. 177.

¹¹⁷ G. Berkeley, *Commonplace Book* (1871), in Id., *The Works of George Berkeley, D.D.*, vol. 1, *Philosophical Works, 1705-21*, Clarendon, Oxford 1901, pp. 78-180; qui p. 82.

¹¹⁸ Ivi, p. 246.

¹¹⁹ Ivi, p. 248.

¹²⁰ Ivi, p. 249.

¹²¹ Ivi, p. 250.

¹²² *Ibidem*.

la percezione di chicchessia. Egli è 'libero' dal proprio corpo perché non ha coscienza di esso, così come è libero dal resto del mondo sensibile (ivi incluse le persone che lo circondano) per lo stesso motivo. La sconfitta di Murphy sta proprio nell'orribile consapevolezza che questa libertà è fuori dalla sua portata: finché sarà in vita non potrà liberarsi dalla condanna alla percezione. Certo, la percezione degli altri e di sé può essere momentaneamente ottusa in uno stato simile al dormiveglia, ma mai completamente azzerata. E non a caso la liberazione arriva solo con la morte: perdere la vita è un prezzo enorme da pagare per la libertà, ma è anche l'unica strada possibile.

1.3 *La donna come minaccia*

Alla luce di tutto questo, risulta più facile capire come mai i personaggi beckettiani si sforzino costantemente di sottrarsi al desiderio sessuale, espressione della volontà e della corporalità per eccellenza. A questo riguardo, è interessante notare come di fatto la dinamica dei rapporti tra uomini e donne in Beckett sia sempre la stessa: la donna è traboccante di una sensualità aggressiva che vuole imporre sull'uomo, il quale a sua volta cerca un rapporto esclusivamente spirituale e cerebrale, e rimane passivo davanti alle iniziative femminili, oppure fugge. Osserva Mary Bryden che nel cosiddetto *Whoroscope Notebook* si legge un appunto schematico in cui Beckett incolonna coppie di opposti, in cui ciascun elemento è separato dall'altro da una «v» di *versus*. La prima coppia di opposti è «female v. male», cui seguono «darkness v. light», «imperfection v. perfection», «2-time v. 3-time» (inteso come tempo musicale); in fondo alla breve lista, sta un *etcetera*¹²³. Questo schema conferma l'interesse di Beckett per un certo dualismo maschile/femminile a cui di fatto risultano improntati i rapporti di coppia nelle sue opere. Inoltre, il tema del dualismo viene ulteriormente analizzato ed espanso in un altro taccuino d'appunti, molto successivo nel tempo, ovvero quello relativo alla rappresentazione di *Krapp's Last Tape* presso lo Schiller-Theater-Werkstatt di Berlino del 5 ottobre 1969. Qui Beckett si concentra sul dualismo tra luce e buio, ma alcune osservazioni sono particolarmente interessanti al fine di questa analisi. Innanzitutto, la sezione del quaderno in cui sono elencati i «light emblems» e i «darkness emblems» viene intitolata da Beckett «MANI»¹²⁴, con riferimento al filosofo persiano fondatore della religione del manicheismo. Già alla metà degli anni Settanta due studi fondamentali avevano preso l'avvio da questo taccuino per analizzare l'importanza del manicheismo nell'opera

¹²³ M. Bryden, *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*, Macmillan, Basingstoke-London 1993, p. 17.

¹²⁴ *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III, *Krapp's Last Tape*, ed. by J. Knowlson, Faber & Faber, London; Grove Press, New York (NY) 1992, pp. 130-141.

di Beckett: *Samuel Beckett and Cartesian Emblems* di Édouard Morot-Sir¹²⁵ e *Condemned to Life* di Alice e Kenneth Hamilton¹²⁶. È necessario specificare che se le annotazioni di Beckett sul manicheismo risalgono al 1969, è opinione condivisa che l'autore irlandese conoscesse la dottrina di Mani già molti anni prima, almeno per via indiretta. È lecito pensare che egli si sia imbattuto nelle idee del filosofo persiano durante il suo assiduo studio di Sant'Agostino, di Dante, di Descartes, o dei testi sullo gnosticismo che lesse con grande interesse durante il suo soggiorno londinese tra il 1932 e il 1933¹²⁷. Gli Hamilton osservano anche che il contatto potrebbe essere avvenuto tramite i poeti provenzali, che erano vicini ai Catari (i quali a loro volta avevano ereditato alcuni elementi della dottrina manichea), e che già nella poesia *Dortmunder* (scritta a Kassel tra il 1927 e il 1928) si fa menzione del «signaculum of purity»¹²⁸ (concetto manicheo) a testimonianza del fatto che Beckett conosceva già in gioventù quantomeno la trattazione agostiniana del manicheismo.

Nel suo saggio del 1976, Morot-Sir ripensa l'approccio cartesiano all'opera di Beckett riconducendo tutto al dualismo manicheo tra luce e giorno. La differenza sostanziale tra dualismo cartesiano e dualismo manicheo è che il secondo, al contrario del primo, non solo opera la separazione radicale tra mente e corpo, ma assegna a ciascuno dei due poli un giudizio di valore: la mente è il bene, il corpo è il male.

La riflessione di Alice e Kenneth Hamilton, anch'essa uscita nel 1976, si appunta in particolare su due elementi che compaiono sul taccuino a proposito del manicheismo: il cosiddetto *signaculum sinus* e il mito manicheo secondo cui Eva avrebbe concepito Caino e Abele non con Adamo ma con Satana. Riguardo al primo, Beckett annotava:

Ascetic ethics, particularly abstinence from sexual enjoyment. Sexual desire, marriage, forbidden (*signaculum sinus*).¹²⁹

«Signaculum sinus» («Sigillo del seno»)¹³⁰ è la denominazione che Sant'Agostino di Ippona dà all'ultimo dei Tre Sigilli su cui si fondava l'etica ma-

¹²⁵ É. Morot-Sir, *Samuel Beckett and Cartesian Emblems*, in É. Morot-Sir, H. Harper, D. McMillan (eds), *Samuel Beckett: the Art of Rhetoric*, University of North Carolina Department of Romance Languages, Chapel Hill (NC) 1976, pp. 25-104.

¹²⁶ A. Hamilton, K. Hamilton, *Condemned to Life: The World of Samuel Beckett*, W.B. Eerdmans, Grand Rapids (MI) 1976, pp. 51-58.

¹²⁷ Cfr. J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 157.

¹²⁸ S. Beckett, *Dortmunder*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 17, v. 7.

¹²⁹ *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III, *Krapp's Last Tape*, ed. by J. Knowlson, cit., p. 135.

¹³⁰ A. Augustinus, *De moribus Ecclesiae catholicae et de moribus Manicheorum* (A.D. 388) / *I costumi della Chiesa cattolica e i costumi dei Manichei*, in *Opere di Sant'Agostino*, parte I: *Opere polemiche*, vol. XIII/1, *Polemica con i Manichei* (edizione latino-italiana, introd. gen. di F. Decret, introd. particolari, trad. it. e note di A. Pieretti, L. Alici, Città Nuova, Roma 1997), 18.65, pp. 184-185.

nichea, che sono nell'ordine *signaculum oris*, *signaculum manus* e appunto *signaculum sinus*. Il sigillo della bocca imponeva di non mangiare carne e di evitare la blasfemia; quello della mano vietava l'uso della violenza; quello del seno, infine, prescriveva l'astensione dagli atti sessuali e dal matrimonio. Alice e Kenneth Hamilton precisano che «such abstinence was commanded, not simply because the spiritual life was higher than the life of the sense, but because procreation was the fatal act perpetuating the soul's imprisonment in the body»¹³¹. Questo riconduce evidentemente al tema del rifiuto del sesso come rifiuto della riproduzione della specie, che come detto ricorre spessissimo nell'opera beckettiana, insieme a immagini tematicamente affini, quali la sterilità o l'aborto.

Il mito manicheo dell'unione tra Eva e Satana è invece rilevante ai fini di questo studio per come associa la donna alla sensualità, vista come minaccia per l'uomo. Beckett annota:

Man created by Satan. Cain and Abel sons not of Adam but of Satan and Eve.¹³²

A questo riguardo Alice e Kenneth Hamilton spiegano che

Manicheanism teaches that the stirrings of lust were present in Adam, because his body was begotten by demons. His soul, on account of its heavenly origin, was able to resist the base importuning of the body. On the other hand, Eve was essentially the body. She had been "stripped" of her soul. So, in face of woman's insatiable lust, man's only recourse is to remember the higher world to which he properly belongs – and flee.¹³³

In effetti, la dinamica dei rapporti di coppia dei personaggi beckettiani è spesso improntata a questo archetipo: come detto, il protagonista (che nella prima parte della produzione è sempre un uomo) avverte un desiderio sessuale ma gli resiste tramite la propria anima razionale, e si sente minacciato da donne che al contrario hanno debordanti appetiti sessuali che non sanno e non vogliono controllare. Va detto che questo dualismo si complica in Beckett poiché chiaramente su questo stereotipo del femminile si innesta un altro stereotipo opposto, di matrice cristiana e trobadorica, che è quello della donna pura, angelica e salvifica. Questi due fondamentali stereotipi femminili della cultura occidentale, ben noti e ampiamente dibattuti – la donna angelicata vs la donna diabolica – sono centrali nello sviluppo beckettiano della dialettica del desiderio. La sen-

¹³¹ A. Hamilton, K. Hamilton, *Condemned to Life: The World of Samuel Beckett*, cit., p. 52.

¹³² *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III, *Krapp's Last Tape*, ed. by J. Knowlson, cit., p. 135.

¹³³ A. Hamilton, K. Hamilton, *Condemned To Life: The World of Samuel Beckett*, cit., pp. 55-56.

sualità delle tante donne diaboliche beckettiane è lì a ricordare l'eterna urgenza del corpo e del desiderio ai personaggi maschili che con tanta tenacia si sforzano di negarla. D'altra parte l'insistenza con cui i protagonisti beckettiani vogliono rintracciare l'uno o l'altro stereotipo in donne diverse non fa che confermare il loro costante e grottesco sforzo di tenere (manicheisticamente e cartesianamente) separato il piano della mente da quello del corpo.

Questo tipo di dinamica all'interno delle relazioni è particolarmente evidente nel caso di Belacqua. In *Dream of Fair to Middling Women* le sue relazioni con l'altro sesso – e in particolare la *liaison* con Smeraldina – sono in realtà l'argomento centrale, per cui il romanzo offre un gran numero di esempi di comportamenti che ricorreranno nei personaggi beckettiani successivi.

Sia Syra-Cusa che Smeraldina sono il prototipo della donna beckettiana: mostrano una sensualità debordante, un grande appetito (erotico e gastronomico), una totale immersione negli aspetti materiali e corporali della vita, cui fa da contraltare un intelletto decisamente scarso. Per tutto il tempo il narratore e Belacqua dispensano a diverse donne l'appellativo di *slut*, *whore*, *pute*, *whorechen* e *puttanina*, e questa prospettiva viene ribadita dai versi osceni ripresi anche in *A Wet Night* («Toutes êtes, serez ou fûtes / de fait ou de volonté, putes, / Et qui bien vous chercheroit / Toutes putes vous trouveroit»¹³⁴). Syra-Cusa è delle due forse la figura più carica di sensualità, e l'eros che trasuda ha una più marcata connotazione di minaccia. Prima ancora di descriverla, il narratore la definisce «mean», e chiarisce che basterà un paragrafo a liquidarla, dopodiché «she can skip off and strangle a bath attendant with her garters»¹³⁵. È singolare innanzitutto che cerchi la compagnia di Belacqua, intellettuale senza nerbo, quando la prima cosa che si dice di lei è che «the Great Devil had her, she stood in dire need of a heavyweight afternoon-man»¹³⁶. Donna indemoniata, ma soprattutto instancabile e insaziabile, «she was never even lassata, let alone satiata; very uterine»¹³⁷, viene accostata a una sequenza di *femmes fatales* (Lucrezia Borgia, Clitennestra, Semiramide) e immaginata consumare

¹³⁴ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 52, poi in Id., *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 81. Il riferimento è al *Roman de la Rose*: «Toutes estes serez ou fustes / De fait ou de volonté putes / Et qui tresbien vous chercheroit / Putes toutes vous trouveroit» (J. de Meung, *Le roman de la rose. Tome II* (ca. 1275), vv. 9287-9290, in G. de Lorris, J. de Meung, *Le roman de la rose, dans la version attribué à Clement Marot, publié par Silvio F. Baridon, avec une introduction d'Antonio Viscardi, Istituto Editoriale Cisalpino, Varese-Milano 1957, p. 145*). Trad it: tutte siete, sarete o foste, / nei fatti o nella volontà, puttane / e a chi ben vi guardasse / tutte puttane apparireste.

¹³⁵ Ivi, p. 49.

¹³⁶ Ivi, p. 50.

¹³⁷ *Ibidem*.

una «endless treacle moon»¹³⁸ in compagnia di un «chesty»¹³⁹ Valmont, il libertino di *Les Liaisons Dangereuses* di Pierre Choderlos de Laclos. Si noti che poco dopo Belacqua verrà definito più vicino a Octave de Malivert (protagonista impotente e misantropo dell'*Armance* di Stendhal) che non a Valmont. La sua lascivia incontenibile traspare sin dagli occhi mobili, «strong piercing black eyes»¹⁴⁰, che vengono descritti con un climax inequivocabile: «wanton [...], laskivious and lickerish, the brokers of her zeal, basilisk eyes»¹⁴¹. Ma se il volto di Syra-Cusa pare pericoloso, il corpo è persino peggiore: «from throat to toe, she was lethal, pyrogenous»¹⁴². Le figure storiche di donne fatali non bastano più a descrivere il suo potenziale mortifero, e il narratore deve chiamare in causa figure mitologiche come Scilla e la Sfinge. Il resto della descrizione riguarda solo i suoi attributi erotici: «the fine round firm pap she had, the little mamelons [...] and the hips, the bony basin, [...] fessades, chiappate and verberations, the hips were a song and a very powerful battery»¹⁴³. La descrizione culmina in un gioco di parole osceno, con il narratore che paragona il corpo di Syra-Cusa a «a coiled spring, and a springe, too, to catch woodcocks»¹⁴⁴. Ma dietro la sensualità non c'è nulla, e descritti seni, fianchi e natiche si torna agli occhi per svelare il vuoto che tradiscono: «Hollow. Nothing behind it»¹⁴⁵. Syra-Cusa appartiene alla folta schiera di donne che non sono intellettualmente all'altezza del protagonista, che non capiscono le parole troppo lunghe, o non sanno condividere le complicate elucubrazioni sull'amore. Belacqua, ubriaco, cercherà di attirare la giovane in un campo che non le compete, quello del cerebrale, dello spirituale, e le farà cortese dono di uno dei suoi libri preferiti. Syra-Cusa avverte che il regalo non le interessa, ringrazia ma spiega che non lo leggerà, «it was no good to her»¹⁴⁶. Lo accetterà infine per far tacere Belacqua, che tornato sobrio non smetterà di maledire la sua idiozia nell'essersi privato di un volume tanto caro.

Smeraldina è una figura affine a quella di Syra-Cusa, con la differenza che su di lei Belacqua tenterà con ancora maggior ostinazione di imporre una figura di donna angelicata che non le compete. Fin dalle compagne che la circondano nel collegio tedesco che frequenta, si capisce quale sia la dimensione di Smeraldina: «The Dunkelbrau gals were very Evite and nudist and shocked even the Mödelbergers when they went in their Harlequin pantalettes, or just culotte and sweater and uncontrollable cloak, to

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 51.

the local Kino. All very callisthenic and cerebro-hygienic and promotive of great strength and beauty. In the summer they lay on the roof and bronzed their bottoms and impudenda»¹⁴⁷. La loro è una sensualità esuberante che investe i passanti, incontrollabile come i soprabiti che scoprono le grazie. Quando poi si arriva alla descrizione di Smeraldina stessa, la figura che viene tratteggiata è di una carnalità quasi iperbolica, con caratteri femminili esagerati, e una sensualità inarrestabile che si riflette nell'accelerare improvviso della sintassi. Attributi, questi, tutt'altro che positivi, se è vero che il narratore, assumendo il punto di vista di Belacqua, chiosa che il suo corpo è «all wrong»:

Because her body was all wrong, the peacock's claws. Yes, even at that early stage, definitely all wrong. Poppata, big breech, Botticelli thighs, knock-knees, ankles all fat nodules, wobbly, mammoose, slobbery-blubbbery, bubbub-bubbub, a real button-bursting Weib, ripe. Then, perched aloft on top of this porpoise prism, the loveliest little pale firm cameo of a birdface he ever clapped his blazing blue eyes on. By God but he often thought she was the living spirit of Madonna Lucrezia del Fede.¹⁴⁸

Il corpo di Smeraldina è «wrong» per due motivi. In primo luogo, è un corpo sfacciatamente sensuale, e ciò non è quel che Belacqua vorrebbe trovare nella sua amata: il loro rapporto dovrebbe essere esclusivamente spirituale, e le forme botticelliane della giovane certo introducono un elemento di dissonanza e disturbo nel piano di Belacqua. In secondo luogo, questi due piani, corporale e spirituale, che dovrebbero stare distinti, si riuniscono disarmonicamente in Smeraldina: un corpo sensuale e un viso d'angelo, sorta di trasgressione filosofica per Belacqua, congiunzione impossibile tra *res extensa* e *res cogitans*, per dirla ancora con Descartes. Più avanti, Belacqua opera uno dei tanti tentativi di idealizzare Smeraldina. Dapprima, vedendola seduta, ne coglie sia il pallore che la pienezza carnale: «She was pale, pale as Plutus, and bowed towards the earth. She sat there, huddled on the bed, the legs broken at the knees, the bigness of thighs and belly assuaged by the droop of the trunk, her lap full of hands»¹⁴⁹. A questo punto prova a elidene gli sgraditi aspetti sensuali, filtrandone l'immagine attraverso la lente della letteratura. Prima Smeraldina viene accostata a Sordello da Goito, con la citazione dei versi danteschi («Posta sola soletta, like the leonine spirit of the troubadour of great renown, tutta a se romita»¹⁵⁰), poi viene trasformata in figura salvifica, nella tradizione appunto trobadorica e stilnovistica: «So she had been, sad and still, without limbs or

¹⁴⁷ Ivi, p. 13.

¹⁴⁸ Ivi, p. 15.

¹⁴⁹ Ivi, p. 23.

¹⁵⁰ *Ibidem*. Il riferimento è a Sordello da Goito nel *Purgatorio* di Dante: «Ma vedi là un'anima che, posta / sola soletta, inverso noi riguarda» (*Purgatorio* VI, vv. 58-59); «[...] e l'ombra, tutta in sé romita, / surse ver' lui del loco ove pria stava» (*Purgatorio* VI, vv. 72-73).

paps in a great stillness of body, that summer evening in the green isle when first she heaved his soul from its hinges; as quiet as a tree, column of quiet»¹⁵¹. Perché la giovane possa assumere le sembianze di una figura salvifica, è necessario per Belacqua eliderne ancora di più la corporalità, in un processo di riduzione e reificazione progressivo: prima ne cancella le membra, poi ne associa il silenzio a un albero, infine a una colonna. Procede con una citazione coltissima, da Costantino («Pinus puella quondam fuit. Alas fuit»¹⁵²), per poi completare il processo di sublimazione e astrazione della figura di Smeraldina eliminandone completamente il corpo, trasformandola prima in un qualcosa che non ha ombra poi in ombra ella stessa: «So he would always have her be, rapt, like the spirit of a troubadour, casting no shade, herself shade»¹⁵³. Una volta completata questa fantasia, il brusco e sgradito ritorno alla realtà, al temperamento esuberante e lascivo di Smeraldina, alla vitalità della sua gioventù e dei suoi seni pieni. Assimilata adesso non a un albero, a una colonna o a un'ombra, ma all'animale cui si associano vigore e sensualità per eccellenza, il cavallo: «Instead of which of course it was only a question of seconds before she would surge up at him, blithe and buxom and young and lusty, a lascivious petulant virgin, a generous mare neighing after a great horse, caterwauling after a great stallion, and amorously lay open the double-jug dugs»¹⁵⁴.

L'insostenibile sensualità di Smeraldina assume la forma del fastidio e della minaccia durante tutto il romanzo. Durante il viaggio in treno all'inizio del romanzo, ad esempio, Smeraldina si siede in braccio a Belacqua e lo ricopre di baci, ripetendogli all'infinito che lo desidera. Belacqua evita i baci, e una volta a Vienna sarà fiero di sé per essere riuscito ad arrivare alla fine del viaggio senza aver capitolato. In questo passo come altrove, è Smeraldina a prendere l'iniziativa con una chiara scena di decisa seduzione. L'atto di togliersi il cappello per poggiare la testa sulla spalla di Belacqua è descritto come un gesto risoluto se non brutale: «She snatched off the casque, she extirpated it, it sailed in diagonal across the compartment»¹⁵⁵. Nella dinamica della scena, Belacqua mantiene una posizione passiva, e la sua stessa virilità ne è scalfita, se è vero che il narratore definisce con ironia la sua spalla una «fairly manly shoulder»¹⁵⁶. Mentre Smeraldina gli siede in grembo «moan[ing], pianissimissima»¹⁵⁷, Belacqua resiste a ogni tentazione della carne imponendo una ferrea regola («Nicht küs-

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*. La citazione latina «Pinus puella quondam fuit» (trad. it.: la fanciulla un tempo fu un pino) deriva da un passo di Robert Burton, che riporta la frase attribuendola a Costantino. La chiosa «Alas fuit» (trad. it.: ahimè fu) è una significativa aggiunta beckettiana. Cfr. R. Burton (Democritus Junior), *The Anatomy of Melancholy* (1621), E. Claxton & Company, Philadelphia 1883, p. 566.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 23-24.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 30.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

sen” he said slyly “bevor der Zug hält”¹⁵⁸) distraendosi con la visione del paesaggio fiabesco che scorre fuori dal finestrino mentre la giovane «lay there inert, surely uncomfortable, on top of him, muttering her German lament: “Dich haben! Ihn haben! Dich haben! Ihn haben!”¹⁵⁹.

Non sempre però Belacqua riesce a sottrarsi alle invadenti voglie di Smeraldina, e di fatto a un certo punto avviene quello che lui definisce uno stupro: «she raped him [...] she violated him after tea»¹⁶⁰. Ancora una volta, i ruoli sono chiari: la donna, minacciosa, «the implacable, the insatiate, warmed up this time but her morning jerks to a sexy sudorem»¹⁶¹ prende la pericolosa iniziativa; mentre l'uomo cerca di sottrarsi, ricordando che «it was his express intention, made clear in a hundred and one subtle and delicate ways, to keep the whole thing pever and above-bawd»¹⁶². Per uscire dall'inaccettabile situazione, come a purificarsi dal contatto con la carne, Belacqua fa ricorso all'arte, sotto forma di citazioni colte e letture: turbato, resterà alzato fino a notte inoltrata «alla fioca lucerna leggendo Meredith»¹⁶³, a soffrire del dolore della propria disillusione, come il Leopardi delle *Ricordanze*¹⁶⁴. Verso la metà del romanzo, la scena viene nuovamente ricordata, con Belacqua ancora in posizione passiva, che cede alle insistenze di Smeraldina, «petulant, exuberant, clitoridian puella»¹⁶⁵ per amore di lei:

Next the stuprum and illicit defloration, the raptus, frankly, violentiae, and the ignoble scuffling that we want the stomach to go back on; he, still scullion to hope, putting his best...er...foot forward, because he loved her, or thought so, and thought too that in that case the right thing to do and his bounden duty as a penny boyo and expedient and experienced and so on was to step through the ropes of the alcove with the powerful diva and there acquit himself to the best of his ability.¹⁶⁶

La descrizione dell'ipersensuale Smeraldina, «big enormous breasts, big breech, Botticelli thighs»¹⁶⁷ ricorre quasi identica nell'ultima parte di *More Pricks Than Kicks*, intitolata *Draff*, in cui viene descritto il funerale di Be-

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Ivi, p. 18.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ G. Leopardi, *Le Ricordanze*, vv. 113-118, in Id., *Canti* (1835), a cura di F. Gavazzoni, M.M. Lombardi, Rizzoli, Milano 1998, pp. 425-426: «[...] e spesso all'ore tarde, assiso / Sul conscio letto, dolorosamente / Alla fioca luce poetando, / Lamentai co' silenzi e con la notte / Il fuggitivo spirito, ed a me stesso / In sul languir cantai funereo canto».

¹⁶⁵ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 111.

¹⁶⁶ Ivi, p. 114.

¹⁶⁷ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., pp. 189-190.

acqua. Questo passo, però, non viene più introdotto da un commento sul corpo della giovane come grottesco, «wrong». Il paragrafo si apre e si chiude con due considerazioni sulla inutilità della dimensione corporale: «Bodies don't matter, but hers went something like this»¹⁶⁸; «But what matter about bodies?»¹⁶⁹. Ancora una volta, si nega l'interesse per la dimensione corporale, e stavolta il narratore lo fa in maniera più forte ed esplicita anche perché Belacqua è appena morto, è libero dalla schiavitù al mondo fenomenico: è finalmente nella tanto desiderata «great disembodied wisdom» che in *First Love* il figlio, «whose corpse was not quite up to scratch»¹⁷⁰, invidia al padre defunto. È tuttavia inevitabile notare che ancora una volta si conferma il rapporto dialettico e non univoco con il corpo: si nega ogni interesse per la dimensione fisica di Smeraldina, ma poi la si descrive accuratamente per un'intera pagina.

Le altre donne di Belacqua in *Dream of Fair to Middling Women* e in *More Pricks Than Kicks*, e Lulu/Anna in *First Love*, condividono con Smeraldina e Syra-Cusa le caratteristiche fondamentali fin qui descritte: un desiderio erotico, a volte irrefrenabile a volte nella norma, ma sempre presente, e sempre vissuto come una terribile minaccia da Belacqua; e una scarsa capacità intellettiva. Le due donne che rappresentano per motivi diversi delle eccezioni sono Alba e Ruby. Ruby è l'unica che riesca a giacere con l'uomo che ama senza doverlo 'violentare' (come fanno Smeraldina e Lulu/Anna). La sua speranzosa attesa fino al giorno in cui «in a fit of ebriety or of common or garden incontinence, he would so far forget himself as to take her in his arms»¹⁷¹ viene ripagata. Certo, Ruby deve attendere che Belacqua perda la testa per via dell'adrenalina di un suicidio mancato per potersi unire a lui in «inevitable nuptial», e la loro unione più che un'affermazione del piacere o della vitalità è, come nota il narratore, una conferma che «l'Amour et la Mort [...] n'est qu'une mesme chose»¹⁷². Alba, invece, è l'unica che sembra restare fuori dal novero delle *putes*. Non ha la sensualità e gli appetiti di Smeraldina, e con lei Belacqua riesce a mantenere un rapporto solo platonico. Anche nel rapporto con lei, però, trova spazio una qualche forma di fascino verso l'erotismo. In *A Wet Night*, Belacqua indulge con un certo piacere voyeuristico nella lettura di una pubblicità di un negozio di biancheria intima, in cui le donne vengono suddivise in categorie rispetto alle loro forme: «A woman» he read with a thrill «is either: a short-below-the

¹⁶⁸ Ivi, p. 189.

¹⁶⁹ Ivi, p. 190.

¹⁷⁰ S. Beckett, *First Love*, cit., p. 233.

¹⁷¹ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 94.

¹⁷² Ivi, p. 105. Il riferimento è a un verso di Pierre de Ronsard: «Car l'Amour et la Mort n'est qu'une mesme chose» (P. de Ronsard, *Sonnet LXXIX*, v. 12, in Id., *Sonnets pour Hélène* (1587), édition critique publiée par J. Lavaud, Droz, Paris 1947, p. 103); «Tanto la stessa cosa sono Amore e Morte» (*Sonnet LXXVII*, in *Pierre de Ronsard fra gli astri della Pléiade*, trad. it. e cura di M.L. Spaziani, Mondadori, Milano 1998, p. 45).

waist, a big-hip, a sway-back, a big-abdomen or an average. [...] Why not [...] invest chez a reputable corset-builder in the brassière-cum-corset décolleté [...]? It bestows stupendous diaphragm and hip support, it enhances the sleeveless backless neckless evening gown”¹⁷³. Belacqua si spaventa temendo che Alba possa indossare per il ballo della sera un vestito che lasci nuda la schiena, ma subito si rassicura: «O Love! O Fire! but would the scarlet gown lack all these parts? Was she a short-below or a sway-back? She had no waist, nor did she deign to sway. She was not to be classified. Not to be corseted. Not a woman of flesh»¹⁷⁴. Negare che Alba esista anche come essere di carne non basta a rassicurarla: vuole la conferma che il vestito non lascia scoperta la schiena, che i sensi non contamineranno questa creatura angelica. Agitato, chiede sgarbatamente informazioni a riguardo alla cameriera di Alba («“The scarlet bloody gown of course” he cried out of his torment»¹⁷⁵), e la sua ansia si placa solo quando si sente dire che il vestito è abbottonato: «“Say it again” implored Belacqua, “over and over again [...] Praise be to God [...] and his blissful Mother”»¹⁷⁶. Alba è anche l’unica a potere competere con Belacqua a livello intellettuale, a usare «such long words for such a little girl»¹⁷⁷. Alla fine, almeno in *Dream of Fair to Middling Women* se non in *More Pricks Than Kicks*, si stanca della relazione «juvenile»¹⁷⁸ che Belacqua le offre, e tronca i rapporti con lui: scelta questa che la accomuna al suo opposto, la sfacciatamente sensuale Syra-Cusa. Anche questo conferma che i caratteri attribuiti alle donne in *Dream of Fair to Middling Women* e *More Pricks Than Kicks* sono in larga parte forzature frutto della volontà di idealizzazione di Belacqua, del suo desiderio di far coincidere ogni figura femminile con uno dei due stereotipi opposti, l’angelo e la puttana. Queste donne sono sue creature semi-fittizie al punto tale che molte non compaiono nemmeno con i loro nomi: la maggior parte sono significativi nomignoli scelti da Belacqua (Alba, Syra-Cusa, Smeraldina).

È comunque un fatto che Belacqua cerchi, non sempre con successo, di fuggire alle tentazioni della carne. Egli stesso si dice «blind to the charms of the mighty steaks of the Smeraldina-Rima and angered by the Priapean whirlijigglerly-pokery of the Syra-Cusa»¹⁷⁹. La motivazione che adduce è in sostanza l’impotenza: «in both cases he was disarmed, he was really unable to rise to such superlative carnal occasions»¹⁸⁰. Di frequente Belacqua viene descritto come inetto all’atto sessuale, sia per immaturità sia per impotenza. In *Draff*, capitolo finale di *More Pricks Than Kicks*, subito

¹⁷³ Ivi, p. 58.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Ivi, p. 59.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 172.

¹⁷⁸ Ivi, p. 173.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 136-137.

¹⁸⁰ Ivi, p. 137.

dopo avere descritto la straripante figura di Smeraldina, il narratore definisce Belacqua un «compound of ephebe and old woman»¹⁸¹, riassumendo in quello che è quasi un ossimoro alcuni tratti distintivi del personaggio: da un lato l'immagine della vecchia suggerisce scarso vigore, sterilità, e ovviamente mancanza di virilità; dall'altro la figura dell'efebo allude a una gioventù imberbe e immatura, e a una bellezza ambigua e femminile. Già in *Dream of Fair to Middling Women*, Belacqua si definiva «a juvenile man, scarcely pubic»¹⁸², ammettendo tristemente la propria definitiva conoscenza dell'amore. Come osserva Jeri L. Kroll, «though Belacqua is not really impotent, to all intents and purposes he wishes to behave as if he were in *What a Misfortune*»¹⁸³. Sia in *Dream of Fair to Middling Women* che in *More Pricks Than Kicks*, egli viene definito «babylan»¹⁸⁴, una parola che Beckett riprende da un carteggio di Stendhal, che lo usa a proposito di Octave, il protagonista del suo romanzo *Armance*, e che significa per l'appunto 'impotente'¹⁸⁵. Nel primo caso, la parola viene usata dal narratore per evidenziare la vanità delle aspirazioni della sensuale Syra-Cusa ad avere un *affair* con Belacqua: «The best of the joke was she thought she had a lech on Belacqua, she gave him to understand as much. She was as impotently besotted on Belacqua babylan, fiasco incarnate, Limbese, as the moon on Endymion»¹⁸⁶. Come Endimione immerso nel suo sonno eterno, dunque, Belacqua mira a trovare il sonno dei sensi, per stare lontano dal mondo reale, isolato dagli altri, e priva Selene/Syra-Cusa di ogni possibilità di rapporto. Syra-Cusa non si rende conto che «it was patent and more increasingly so, that he was more Octave of Malivert than Valmont and more of a Limbo barnacle than either, mollecone, as they say on the banks of the Mugnone, honing after dark»¹⁸⁷. Si rivela qui il nucleo centrale della questione della supposta 'impotenza' di Belacqua: dovendo collocarsi in prossimità di uno tra due estremi, Belacqua è più vicino all'impotente stendhaliano che al vizioso di Pierre Chedardos de Laclous, ma più che altro è uno che ha nel Limbo il suo ambiente ideale, e la sua impotenza o supposta tale si lega proprio a questo suo voler essere 'Limbese'.

In *More Pricks Than Kicks*, poi, è lo stesso Belacqua che, alla fine di *What a Misfortune* – quando Thelma dopo il matrimonio «began to in-

¹⁸¹ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 189.

¹⁸² S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 173.

¹⁸³ J.L. Kroll, *Belacqua as Artist and Lover: "What a Misfortune"*, «Journal of Beckett Studies», 3, 1978, pp. 10-39; poi in S.E. Gontarski (ed.), *The Beckett Studies Reader*, UP of Florida, Gainesville (FL) 1993, p. 51.

¹⁸⁴ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 50; Id., *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 160.

¹⁸⁵ Cfr. J.L. Kroll, *Belacqua as Artist and Lover: "What a Misfortune"*, cit., in particolare pp. 50-52.

¹⁸⁶ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 50.

¹⁸⁷ Ivi, p. 51.

sist she was Mrs Shuah, making his heart go pit-a-pat» – le chiede: «Do you ever hear tell of a babylan?»¹⁸⁸. Ignorante e golosa come tutte le donne di Belacqua, Thelma chiede candidamente: «What is it? Something to eat?»¹⁸⁹. Belacqua prende atto dell'equivoco («“Oh” he said “you are thinking a baba”»¹⁹⁰) e si rifugia in una fantasia quantomai strana: «his eyes were parched, he closed them and saw, clearer than ever before, the mule, up to his knees in mire, and astride its back a beaver, flogging it with a wooden sword»¹⁹¹. A questo riguardo, vale la pena ricordare che la marmotta è menzionata anche in *Dream of Fair to Middling Women*, con un'allusione che forse può chiarire anche il senso di questa fantasia di Belacqua: «The beaver bites his off, he said, I know, that he may live. That was a very persuasive chapter of Natural History»¹⁹². Il riferimento è alla leggenda, riportata in vari bestiari medievali e diffusa nel folklore, secondo cui la marmotta, cacciata per i suoi testicoli ritenuti fonte di vigore, se li staccherebbe con un morso e li consegnerebbe ai cacciatori, per avere salva la vita. Nella fantasia di Belacqua la marmotta è vicina a un mulo, animale che notoriamente è sterile. Quella della marmotta e del mulo è dunque l'ennesima immagine di castrazione e sterilità. Persino il titolo del capitolo, *What a Misfortune*, fa riferimento a un passo dal *Candide* di Voltaire in cui un eunuco esclama, in italiano, «O che sciagura d'essere senza coglioni!»¹⁹³. Tra l'altro, *Che sciagura* era il titolo di un articolo che Beckett scrisse in gioventù, come polemica sul tema della contraccezione: per gli uomini irlandesi con tante bocche da sfamare per colpa della ristrettezza mentale del paese che fa sì che i metodi contraccettivi siano vietati, essere privi dei genitali potrebbe non essere una sventura.

Un altro risvolto della volontà di Belacqua di escludere il sesso dai propri rapporti amorosi è l'invito ricorrente che presenta in maniera più o meno esplicita alle proprie donne, affinché si trovino un amante, qualcuno che lo sostituisca nella parte carnale della relazione. In *Dream of Fair to Middling Women*, Belacqua cerca di convincere Smeraldina a continuare a ballare con il *recordman* di volo aereo, così da non averla tra i piedi e potersene andare con il Mandarin. In *Walking Out*, in *More Pricks Than Kicks*, ancor prima di aver sposato Lucy le chiede speranzoso di considerare l'idea di trovare un amante: «He thought if only his wife would consent to take a cicisbeo how pleasant everything would be all round. She knew how he loved her and yet she would not hear of his getting her a cicisbeo

¹⁸⁸ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 160.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 63.

¹⁹³ Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, in Id., *Romans et contes*, édité par F. Deloffre, J. Van Den Heuvel, Gallimard, Paris 1979, p. 169. Cfr. J.L. Kroll, *Belacqua as Artist and Lover: "What a Misfortune"*, cit., p. 54.

[...] Time and again had urged her to establish their married life on this solid basis of cuckoldry»¹⁹⁴. La logica dominante del rapporto di coppia viene rovesciata fino all'estremo: Lucy «understood and appreciated his sentiment, she acknowledged that his argument was sound»¹⁹⁵, anche se poi non riesce ad agire di conseguenza; Belacqua invece pensa che «she would kill his affection with all her nonsense before the wedding bells»¹⁹⁶. Alla fine, riuscirà a realizzare il suo sogno «of her living with him like a music while being the wife in body of another»¹⁹⁷ quando Lucy resterà paralizzata in seguito a una caduta da cavallo. Allora Belacqua potrà godersi un rapporto del tutto platonico con Lucy, restando seduto in salotto insieme a lei ad ascoltare il grammofo: non a caso, *An die Musik* è uno dei loro dischi preferiti. Il corpo di lei, per l'appunto la metà inferiore, viene in un certo senso soppresso, le sue bellissime cosce sono immobili, e «her beauty dreadfully marred»¹⁹⁸. La dimensione corporale può restare chiusa fuori dalla stanza, e «they never allude to the old days when she had hopes of a place in the sun»¹⁹⁹: questo per Belacqua significa essere «happily married»²⁰⁰.

D'altra parte c'è una coppia che funziona esattamente sulla «solid basis of cuckoldry»²⁰¹ in *More Pricks Than Kicks*, ovvero i bbboggs, genitori di Thelma. Il loro caso è decisamente emblematico. Otto Olaf bbboggs pare avere la stessa prospettiva di Belacqua sulla vita coniugale. È a conoscenza del tradimento che va avanti da anni, con ogni probabilità Thelma non è nemmeno sua figlia, e la cosa è evidente dai lineamenti somatici, ma lui è contento e tratta il cicisbeo, Walter Draffin, con grande riguardo: «Any man who saved him trouble, as Walter had for so many years, could rely on his esteem»²⁰². L'amante, d'altra parte, è effeminato, e non pare contraddistinto dall'esuberanza sessuale che ci si aspetterebbe da uno con il suo ruolo. Per due uomini così è naturale avere scelto una donna come Bridie: «Bridie bbboggs was nothing at all, neither as wife, as Otto Olaf had been careful to ascertain before he made her one, nor as mistress, which suited Walter's taste for moderation in all things»²⁰³.

La vita della coppia costituita da Belacqua e Thelma funziona in maniera più o meno simile: la giovane spera di abbandonarsi alla passione in luna di miele, mentre Belacqua ha altre intenzioni. Fin dall'inizio, la gio-

¹⁹⁴ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., pp. 110-111.

¹⁹⁵ Ivi, p. 111.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Ivi, p. 116.

¹⁹⁸ Ivi, p. 118.

¹⁹⁹ Ivi, p. 121.

²⁰⁰ Ivi, p. 120.

²⁰¹ Ivi, pp. 110-111.

²⁰² Ivi, p. 131.

²⁰³ *Ibidem*.

vane è descritta come «definitely not beautiful»²⁰⁴, ma dotata di un certo fascino. Persino nel bizzarro cognome bbboggs si ritrovano le tre b che caratterizzavano quasi onomatopeicamente la donna sensuale, la *Weib*, in *Dream of Fair to Middling Women*: «breasts and buttocks, bububbubub, bbbacio, bbbocca»²⁰⁵. Prevedibilmente, Belacqua prova per lei «a divine frenzy, [...] none of your lewd passions»²⁰⁶ e non vuol cedere al suo «intense appeal, as he repudiated [...] from the strictly sexual standpoint»²⁰⁷.

Nemmeno la terza coppia del racconto, quella formata dai coniugi Skyrm, fa eccezione: un marito, James Skyrm, che è un «aged cretin»²⁰⁸, senza il minimo interesse per il sesso, e una moglie, Hermione Nützche, che invece è «a powerfully built nymphomaniac»²⁰⁹. Il narratore li descrive spietatamente:

Her missing sexual hemisphere, despite a keen look out all her life long, had somehow never entered her orbit, and now, bursting as she was with chalk at every joint, she had no great hopes of being rounded off in that interesting sense. Little does she dream what a flurry she has set up in the spirits of Skyrm, as he gobbles and mumbles the air at the precise remove of enchantment behind her.²¹⁰

La coppia, insomma, pare funzionare sempre secondo gli stessi meccanismi, in qualunque età della vita: l'uomo si disinteressa del sesso, la donna se può trova un amante, se è troppo vecchia macera nel desiderio frustrato.

I personaggi femminili, con una significativa sineddoche, identificano spesso l'uomo con il suo pene: in *First Love* «women smell a rigid phallus ten miles away»²¹¹; in *The Calmative* le giovani che ascoltano il comico raccontare una storiella su di un «fiasco» (probabilmente una barzelletta oscena), ridono di gusto, e il narratore commenta che «perhaps they had in mind the reigning penis sitting who knows by their side, and from that sweet shore launched their cries of joy towards the comic»²¹². Se le donne sono attratte da «rigid phallus» e «reigning penis», i protagonisti di Beckett tendono a sminuire la propria virilità, e spesso trascurano l'esistenza stessa del proprio corpo, e dei genitali in particolare. Il protagonista di *The Calmative*, ad esempio, ha perso ogni consapevolezza del proprio corpo: non ricorda

²⁰⁴ Ivi, p. 127.

²⁰⁵ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 100.

²⁰⁶ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 126.

²⁰⁷ Ivi, p. 127.

²⁰⁸ Ivi, p. 128.

²⁰⁹ Ivi, p. 148.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ S. Beckett, *First Love*, cit., p. 234.

²¹² S. Beckett, *The Calmative*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 263.

la propria età, pare ignorare il concetto di desiderio sessuale, e ha persino dimenticato di possedere dei genitali:

If it is not a rude question, he said, how old are you? I don't know, I said. You don't know! He cried. Not exactly, I said. Are thighs much in your thoughts, he said, arses, cunts and environs? I didn't follow. No more erections naturally, he said. Erections? I said. The penis, he said, you know what the penis is, there, between the legs. Ah that! I said. It thickens, lengthens, stiffens and rises, he said, does it not? I assented, though they were not the terms I would have used. That is what we call an erection, he said. He pondered then exclaimed, Phenomenal! No? Strange right enough, I said. And there you have it all, he said.²¹³

Il sogno di ogni protagonista beckettiano, l'oblio completo del corpo, pare essersi finalmente avverato. Sennonché *The Calmative* non è altro che la storia che un morto racconta a se stesso per calmarsi e trovare sollievo dal terrore che gli viene dal dover assistere alla decomposizione del proprio cadavere. Anche dopo la morte, a quanto pare, il corpo rimane una presenza scomoda, finché non si sia dissolto del tutto.

Varrà la pena notare che il diverso atteggiamento verso il corpo di Belacqua rispetto alle sue amanti si riflette anche nell'atteggiamento verso il cibo. L'appetito sessuale di Smeraldina, ad esempio, trova un analogo in un incontenibile appetito per il cibo. Una scena emblematica è quella di *Dream of Fair to Middling Women*, in cui Smeraldina e Belacqua siedono in una locanda. La giovane ordina una cioccolata con biscotti per sé, e una zuppa per rifocillare Belacqua nella fredda notte. Belacqua rifiuta di mangiare, preferendo restare occupato in una platonica contemplazione della sua amata: «“My wonderful one, I don't want soup, I don't like soup [...] I want to look at you”. He burst into more tears. “What I want” he whinged “is to look into your eyes, your beautiful eyes”»²¹⁴. Smeraldina invece si getta sui suoi biscotti e la sua cioccolata con grande appetito, sforzandosi di mantenere un contegno ma tradendo una eccezionale voracità:

Now she was lashing into the cookies, she was bowed over her plate like a cat over milk, she was doing her best, the dear girl, not to be greedy. Every now and then she would peep up at him out of her feast of cream, just to make sure he was still there to kiss and be kissed when her hunger would be appeased by the Schokolade and cookies. She ate them genteelly with a fork, doing herself great violence in her determination not to seem greedy to him [...].²¹⁵

²¹³ Ivi, p. 271.

²¹⁴ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 106.

²¹⁵ Ivi, pp. 106-107.

A questo proposito, poi, non si può non citare il caso di Mary in *Watt*, la quale «ate all day long, that is to say from early dawn, or at least from the hour at which she woke»²¹⁶, e abbuffandosi in un modo tale che la sua bocca trabocca di cibo tutto il tempo²¹⁷.

I pasti dei protagonisti maschili sono invece sempre molto frugali: in *What a Misfortune* «Belacqua lunched frugally on stout and scallions, scarcely the meal [...] for a man about to be married for the second time»²¹⁸; in *A Wet Night* si concede «a sandwich: egg, tomato, cucumber»²¹⁹. Ma il rapporto di Belacqua con il cibo è forse meglio illustrato nel capitolo di apertura di *More Pricks Than Kicks*, intitolato *Dante and the Lobster*. Per lui il pranzo può essere «a very nice affair»²²⁰, a patto che lo si lasci da solo e in completa tranquillità sia mentre lo prepara sia mentre lo consuma, dato che «conversational nuisance committed all over him would be a disaster. His whole being was straining forward to the joys in store. If he were accosted now he might just as well fling his lunch into the gutter and walk straight back home»²²¹. Il pranzo è però per Belacqua una gioia piuttosto particolare, che si affolla di immagini di morte e di dolore. Fin da quando prepara il pane, nota che la mollica è «spongy and warm, alive»²²², e dichiara subito le sue intenzioni minacciose: «but he would very soon take that plush feel off it, by God he would very quickly take that fat white look off its face»²²³. La scelta del gorgonzola è altrettanto significativa: Belacqua resta deluso dalla «faint fragrance of corruption», perché quel che vuole è «a good green stenching rotten lump»²²⁴. Questa sua inclinazione per l'odore e il gusto della marcescenza, della corruzione, tra l'altro, ricorda quella del protagonista di *First Love* per l'odore dei morti al cimitero, che egli preferisce di gran lunga a quello dei vivi²²⁵. La gioia del pasto, così come se la immagina Belacqua, è un momento cruento ma al tempo stesso doloroso. Attacca il sandwich come un animale, ma presto viene assalito dall'angoscia: «He would snap at it with closed eyes, he would gnash it in a pulp, he would vanquish it utterly with his fangs. Then the anguish of pungency, the pang of the spices, as each mouthful died, scorching his palate, bringing tears»²²⁶.

²¹⁶ S. Beckett, *Watt*, Calder, London 1998, p. 52.

²¹⁷ Ivi, pp. 51-53.

²¹⁸ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 147.

²¹⁹ Ivi, p. 71.

²²⁰ Ivi, p. 10.

²²¹ Ivi, p. 13.

²²² Ivi, p. 11.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Ivi, p. 14.

²²⁵ S. Beckett, *First Love*, cit., pp. 229-230.

²²⁶ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 12.

In *Dream of Fair to Middling Women* Belacqua esplicitamente opera un'associazione decisiva tra l'atto del mangiare e il desiderio sessuale. Nella sua animata discussione con il Mandarinino citata sopra, quando il suo interlocutore lo accusa di «hating the flesh [...] by definition», Belacqua risponde seccato: «I hate nothing [...] It smells. I never suffered from pica»²²⁷. L'appetito gastronomico e quello sessuale vengono identificati, non a caso per giustificare il proprio rifiuto di arrendersi al desiderio: cedere alle tentazioni significherebbe compiere un atto innaturale, inutile e dannoso come quello di chi, affetto da pica, ingerisce sostanze non alimentari. Il Mandarinino obietta che la carne non può essere considerata un elemento così detestabile se Dio stesso si è incarnato: «what about our old friend the Incarnate Logos?»²²⁸. Il Mandarinino pone la questione su un piano religioso, mettendo la propria prospettiva cattolica in opposizione con quella protestante dell'amico, e definisce Belacqua «a penny maneen of a low-down low-church Protestant high-brow, cocking up your old testament snout at what you can't have»²²⁹.

L'accusa del Mandarinino può essere opinabile, ma è interessante se non altro per come pone l'accento sulla compresenza di attrazione e repulsione verso l'erotismo in Belacqua. Belacqua – e con lui molti altri personaggi beckettiani – tenta di escludere il desiderio sessuale e di confinarlo solo in alcuni rapporti, ma è a questo punto innegabile che esso sia un elemento che entra in gioco in tutte le relazioni.

1.4 *Un altro disastro cartesiano: Watt*

Con *Watt*, Beckett continuò a esplorare la filosofia cartesiana, spostando leggermente il centro della propria riflessione. Murphy si sforza, come si è visto, di sottrarsi alla sfera della *res cogitans*, ritirandosi totalmente all'interno della propria mente, tagliando i ponti con il mondo esterno. Watt, invece, prova a mettersi in relazione al mondo esterno, a interpretarlo, a comprenderlo. Il suo tentativo avrà esiti tragicomici, e lungi da portarlo a qualsivoglia spiegazione, lo condurrà sull'orlo della follia. È interessante notare come tanto Murphy quanto Watt finiscano entrambi, alla fine dei rispettivi romanzi, a contatto con la follia: il primo tenterà di passare dalla parte dei malati e così 'curare' la propria condizione di sanità, l'altro vittima suo malgrado di quello che si potrebbe dire un eccesso di sanità. Se essere sani, come dice Murphy con disprezzo, è sapere impiegare la mente come infaticabile strumento per far di conto con gli spiccioli dei fatti di tutti i giorni, Watt è davvero troppo sano, al punto di restare paradossalmente schiacciato dalla propria ipertrofia logica. Arriverà a un punto in cui i suoi stessi strumenti conoscitivi gli si rivolteranno contro, funzionando al contrario: più egli accumulerà dati, parole e ipotesi, più il suo grado di comprensione del reale decrescerà.

²²⁷ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 100.

²²⁸ Ivi, p. 101.

²²⁹ Ivi, p. 100.

L'errore di fondo di Watt è quello di tentare di leggere il mondo in base a schemi rigidamente razionali: in altre parole, di conoscere la *res extensa* attraverso la *res cogitans*. Di fatto, Watt può essere considerato un'espansione di *Whoroscope*, per come continua a esplorare l'inadeguatezza del metodo cartesiano come modalità di conoscenza del reale. Ovviamente, questo implica anche una riflessione sull'inadeguatezza del soggetto cartesiano, del concetto di identità basato sull'io come sostanza pensante. L'ostinazione a ritenere se stesso pura sostanza pensante, e a considerare la ragione come l'unico strumento utile e necessario alla conoscenza del mondo, portano Watt verso un fallimento totale nella sua *quest*: non solo non migliorerà la sua comprensione del mondo empirico, ma perderà ogni contatto con esso e si scoprirà incapace di comprendere il legame tra il proprio corpo e la propria mente, la sua stessa identità andrà in pezzi ed egli diverrà praticamente un estraneo per se stesso.

L'inconciliabilità tra un sistema di conoscenza razionale e il mondo empirico si rivela soprattutto nell'incapacità del protagonista di stabilire delle correlazioni logiche tra gli eventi che osserva. Watt cerca costantemente di forzare sul mondo esterno gli schemi frutto del proprio ragionamento, e il suo ostinato affannarsi si risolve nella nota maniacale, ossessione di esaurire ogni combinazione logica in interminabili elenchi. Gli sforzi logici di Watt sono evidentemente vacui e hanno risvolti irresistibilmente comici, e si rivelano sempre inutili o, nel migliore dei casi, insufficienti alla comprensione. Quando, all'inizio del romanzo, Mr Spiro sta rispondendo alle domande sull'eucaristia, Watt non riesce a sentirlo perché è disturbato da delle voci che sente nella propria testa. Il risultato è che non capisce né Mr Spiro né le voci, che dicono «things unintelligible»²³⁰. L'unica cosa che Watt sa fare a questo punto è fare un elenco, lungo quasi una pagina, dei vari casi che si possono verificare relativamente alle voci:

Now these voices, sometimes they sang only, and sometimes they cried only, and sometimes they stated only, and sometimes they murmured only, and sometimes they sang and cried, and sometimes they sang and stated, and sometimes they sang and murmured, and sometimes they cried and stated, and sometimes they cried and murmured, and sometimes they stated and murmured, and sometimes they sang and cried and stated, and sometimes they sang and cried and murmured, and sometimes they sang and stated and murmured, and sometimes they cried and stated and murmured, and sometimes they sang and stated and cried and murmured, all together, at the same time, as now, to mention only these four kinds of voices, for there were others. And sometimes Watt understood all, and sometimes he understood much, and sometimes he understood little, and sometimes he understood nothing, as now.²³¹

²³⁰ S. Beckett, *Watt*, cit., p. 27.

²³¹ *Ibidem*.

Il tentativo di conoscere il fenomeno è doppiamente illusorio. Da un lato, le voci che tormentano Watt sono più delle quattro prese in considerazione; dall'altro, distinguere le diverse combinazioni tra canti, grida, mormorii, pianti e affermazioni non aiuta Watt a capire nulla di più. Quello che Watt ottiene è una descrizione superficiale del fenomeno, che però non conduce a nessuna spiegazione o soluzione. Una circostanza, questa, che si replica nelle riflessioni di Watt sulla cesura tra significante e significato. A un certo punto, il narratore ci informa che Watt di tanto in tanto pensava ad Arsene, e a quello che questi gli aveva detto la sera della sua partenza: «He wondered what Arsene had meant, nay, he wondered what Arsene had said, on the evening of his departure. For his declaration had entered Watt's ears only by fits, and his understanding, like all that enters the ears only by fits, hardly at all»²³². A questo punto Watt viene colto dal rimpianto, non per le informazioni che non potrà recuperare ma perché avverte l'urgenza di dare un nome alle cose e alla propria condizione. Dare un nome alle cose e alle *conditions of being* in cui si trova significherebbe per Watt dominare con il linguaggio e con la ragione il mondo degli oggetti concreti e del suo essere, ma proprio questo desiderio evidenzia la cesura insanabile tra i due mondi, quello degli oggetti e quello in cui Watt 'pensa' gli oggetti, come emerge dalla sua celebre riflessione sulla «pot»:

Looking at a pot, for example, or thinking of a pot, at one of Mr Knott's pots, or one of Mr Knott's pots, it was in vain that Watt said, Pot, pot. Well, perhaps not quite in vain, but very nearly. For it was not a pot, the more he looked, the more he reflected, the more he felt sure of that, that it was not a pot at all. It resembled a pot, it was almost a pot, but it was not a pot of which one could say, Pot, pot, and be comforted. It was in vain that it answered, with unexceptionable adequacy, all the purposes, and performed all the offices, of a pot, it was not a pot.²³³

L'essenza delle cose non può essere descritta dal linguaggio e non può essere penetrata dalla ragione. Come Watt sente il suono delle parole di Arsene che gli entra fisicamente nelle orecchie ma non le comprende, così vede l'oggetto che ha di fronte, ne riconosce le funzioni, ma non ne può cogliere e definire l'essenza ultima.

Watt non ha maggiore successo nemmeno quando si sforza di individuare una qualche logica che regoli una successione di eventi. Quando, ad esempio, analizza gli orari in cui Mr Knott si alza e va a dormire, cerca una qualche *ratio*, che tuttavia gli sfugge: «the earlier Mr Knott rose the later he retired, and [...] the later he rose the earlier he retired. But between the hour of his rising and the hour of his retiring there seemed no fixed correlation, or one so abstruse that it did not exist, for Watt»²³⁴. Tuttavia, in

²³² Ivi, p. 77.

²³³ Ivi, p. 78.

²³⁴ Ivi, p. 83.

questo fallimento nel cercare di dar conto matematicamente delle abitudini di Mr Knott, scatta in Watt una prima scintilla di una diversa consapevolezza cui si avvicina lentamente nel corso del romanzo. È in questo momento infatti che Watt intuisce che la logica che sta tentando di applicare non è adeguata a descrivere i fenomeni che sta osservando, che il problema sta alla base del suo approccio: «Watt realized that between Mr Knott risen and Mr Knott retired there was so to speak nothing to choose»²³⁵. Rispetto all'opposizione binaria tra sonno e veglia su cui prova a basare la propria analisi, Watt scopre una sorta di terza possibilità: «his rising was not a rising from sleep to vigil, nor his setting a setting from vigil to sleep, no, but they were a rising a setting from and to and to and from a state that was neither sleep nor vigil, nor vigil nor sleep»²³⁶.

La condizione di Mr Knott fa riferimento a un nucleo estremamente importante del romanzo e della poetica di Beckett in generale. In primo luogo, si noterà come la condizione di Mr Knott possa solo essere definita in maniera negativa, per quello che non è, cioè né sonno né veglia. Ancor prima che Watt capisca tutto questo, il testo fa da spia sulla questione attraverso uno dei *pun* ricorrenti del romanzo, quello fra Knott e 'not': «between Mr Knott [not] risen and Mr Knott [not] retired there was so to speak nothing to choose»²³⁷ è una frase che ben rappresenta l'enfasi sulla negazione come unica via per definire una condizione. D'altra parte, il romanzo ripropone ossessivamente, per un grande numero di volte, la struttura sintattica del tipo «Not that he was... because he wasn't». Secondariamente, non è difficile riconoscere in questa condizione che non è né di sonno né di veglia quel territorio neutro tanto caro ad altri personaggi beckettiani. Questo fa pensare al Limbo di Belacqua che, lo si è visto, è situato in quella zona grigia in cui la mente non è vigile ma «dim and hushed [...], the glare of understanding switched off»²³⁸, e tuttavia non è nemmeno addormentata («not sleep, not yet, nor dream, with its sweats and terrors»²³⁹); o, ancora, a Murphy il cui corpo si trova «in a less precarious abeyance than that of sleep, for its own convenience and so that the mind might move»²⁴⁰.

Tuttavia, è evidente che per molti aspetti Mr Knott è un personaggio del tutto a parte, e non è sul livello di Watt, di Murphy, o di Belacqua. Mr Knott ha raggiunto in vita lo stato che Belacqua non ottiene mai completamente e che Murphy raggiunge solo con la morte: mentre tutti i suoi dipendenti vanno e vengono senza sosta, Mr Knott «neither comes nor goes [...] but seems to abide in his place [...] like an oak, an elm, a beech or an

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ *Ibidem.*

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 44.

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 110.

ash»²⁴¹. La posizione di Mr Knott è più affine, ad esempio, a quella di Mr Endon: in entrambi i casi si tratta di personaggi che non hanno percezione del mondo esterno, ma vivono completamente isolati nello spazio della propria mente. Entrambi, inoltre, fanno capire al proprio interlocutore (se così si può dire) di essere sulla strada sbagliata.

Al di là di queste indubbie e significative similitudini e del comune sostrato filosofico che lega *Murphy* a *Watt* – che va, come si è visto, da Descartes fino a Berkeley passando per Schopenhauer – ci sono sostanziali differenze di fondo. Diverse sono infatti le motivazioni per cui rispettivamente Murphy e Watt cercano di indagare le due figure, e diverse sono perciò le implicazioni e le connotazioni del fallimento che per entrambi è – questo sì – *ugualmente* inevitabile.

Murphy guarda a Mr Endon con invidia, perché, lo si è visto, per lui liberarsi della zavorra del corpo e del desiderio e vivere in uno spazio esclusivamente mentale rappresenta la massima conquista. Il suo tentativo di comprenderne la particolare condizione di Mr Endon è finalizzato all'aspirazione di potere raggiungere quello stesso stato seguendo la medesima strada. La *quest* di Watt è invece, come si è visto, finalizzata solo alla conoscenza *profonda* dell'essenza di Mr Knott, che rimane oggetto di studio senza diventare modello da imitare. Per Murphy come per Watt, tuttavia, quanto più l'indagine si fa ravvicinata, tanto più il fallimento è inevitabile.

Watt applica ossessivamente tutti gli strumenti logici a sua disposizione per comprendere l'essenza di Mr Knott. Per lungo tempo non lo vede che di sfuggita, nell'atrio, finché un giorno lo incontra faccia a faccia in giardino. Le circostanze per il cruciale incontro sono, molto beckettianamente, piuttosto comiche: Watt sbuca da dietro un cespuglio ricomponendosi i vestiti, e quasi sbatte contro Mr Knott. Watt è imbarazzato e si affretta a sistemarsi per decoro, ma Mr Knott non sembra averlo notato, e rimane nella posizione iniziale: «[his] hands (...) behind his back, and his head bowed down, towards the ground»²⁴². Watt lo imita credendo che stia osservando un verme, e si mette in piedi davanti a lui, a pochi centimetri, «the bowed heads almost touching»²⁴³. Quando, però, il lombrico sparisce in mezzo all'erba, Mr Knott rimane impassibile: Watt si rende così conto che «Mr Knott's eyes were closed, and heard his breathing, soft and shallow, like the breathing of a child asleep»²⁴⁴. Come Mr Endon, Mr Knott vive come in un sonno profondo e non ha coscienza di chi o cosa gli sta attorno, e Watt, come prima Murphy, per capire questo deve osservare il proprio interlocutore da pochi centimetri di distanza, mettendosi *letteralmente* faccia a faccia.

Il fallimento di Watt, qui, è diverso da quello di Murphy perché è piuttosto un fallimento di metodo: la scena è una sintesi estrema dell'impos-

²⁴¹ S. Beckett, *Watt*, cit., p. 56.

²⁴² Ivi, p. 144.

²⁴³ Ivi, p. 145.

²⁴⁴ *Ibidem*.

sibilità di penetrare l'essenza di Mr Knott partendo dagli accidenti, dalla realtà esterna osservabile. Mr Knott *sembra* assorbito nell'osservazione del verme, ma non lo è; di fatto, Mr Knott non osserva né percepisce nulla, nemmeno Watt stesso che gli sta a pochi centimetri, quasi testa contro testa. Watt rileva la postura, l'altezza, l'aspetto di Mr Knott, ma ciò non gli serve a conoscere nulla di rilevante su di lui: il mistero sta dietro il muro impenetrabile delle palpebre chiuse. Ma se Murphy aveva istantaneamente imparato la dura lezione, Watt è così preso dal proprio febbrile e ipertrofico metodo di analisi e conoscenza che non sa capire con la stessa lucidità che il proprio approccio è sbagliato. Tuttavia, sebbene egli continui a studiare Mr Knott sempre allo stesso modo, l'inutilità dell'osservazione ravvicinata gli lascia un prezioso insegnamento. Con il passare del tempo, infatti, il desiderio e la paura di vedere da vicino Mr Knott «grew duller and duller and gradually ceased to be felt»²⁴⁵, così come molti altri desideri e paure. Sul motivo di questo cambiamento il narratore avanza al solito una molteplicità di ipotesi: forse Watt ha perso la speranza di vedere Mr Knott, o forse realizzarla non gli sembra più tanto importante, o magari è solo stanco. L'ipotesi che colpisce di più, però, è quella secondo cui «perhaps [...] as Watt's interest in what has been called the spirit of Mr Knott increased, his interest in what is commonly known as the body diminished»²⁴⁶: forse Watt ha capito che cercare di indagare lo spirito attraverso il corpo è assurdo, e che osservare l'aspetto esteriore di Mr Knott non può servire a comprenderne l'essenza. L'esperienza sensibile che Watt ha di Mr Knott, non a caso, è confusa, incostante, fallace:

Add to this that the few glimpses caught of Mr Knott, by Watt, were not clearly caught, but as it were in a glass, not a looking-glass, a plain glass, an eastern window at morning, a western window at evening.

Add to this that the figure of which Watt sometimes caught a glimpse, in the vestibule, in the garden, was seldom the same figure, from one glance to the next, but so various, as far as Watt could make out, in its corpulence, complexion, height and even hair, and of course in its way of moving and not moving, that Watt would never have supposed it was the same, if he had not known that it was not Mr Knott.²⁴⁷

In *Murphy*, la visione offuscata di Mr Endon era il preludio alla massima esperienza del nulla che il protagonista si potesse permettere, in vita. Lo sgranarsi delle immagini corrispondeva a un ottundersi dei sensi, e permetteva la discesa nel *little world*, quello della mente. In *Watt*, la visione appannata è invece piuttosto il sintomo inevitabile di un errato metodo di osservazione, come se la lente della ragione e della logica non permet-

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 146.

²⁴⁷ *Ibidem*.

tesse di mettere a fuoco il mondo sensibile. La stessa postura di Watt di fronte a Mr Knott è molto simile a quella di Murphy davanti a Mr Endon, con la differenza sostanziale che Watt, al contrario di Murphy, non ha la stessa lucida coscienza di quel «gulf of air» che lo separa dall'altro. Sebbene Watt paia molto preparato filosoficamente risulta miope nella sua diligenza ossessiva nel restare fedele ai propri strumenti logici di indagine, ed è meno accorto – o se non altro meno pronto – di Murphy, che negli incontri con Mr Endon coglie immediatamente le pur crudeli implicazioni cartesiane e berkeleyane della propria situazione e dei propri scopi. È importante notare come il problema della percezione come condizione per l'esistenza in *Watt* non riguarda direttamente il personaggio eponimo ma Mr Knott. Egli, difatti, esiste in virtù del fatto che i suoi servitori sono testimoni della sua presenza. D'altra parte egli è una figura divina, motore immobile del microcosmo del romanzo, che infatti può essere letto come un'allegoria di un'indagine metafisica sull'esistenza e sull'essenza di Dio, un estenuante esercizio in cui Watt, come Descartes in *Whoroscope*, tenta di «[prove] God by exhaustion»²⁴⁸.

Ma un'importante lezione che Watt deriva dall'osservazione diretta di Mr Knott è che la figura sensibile di lui non è mai la stessa, ma cambia, sebbene egli sappia che si tratta sempre di Mr Knott. È così che Watt ha un'altra esperienza della sbalestrante frattura tra il corpo e l'identità.

Come detto, Watt raggiunge un punto in cui non è più certo della propria identità, diventando, come dice Arsene, «the Laurel into Daphne»²⁴⁹. Fin da una fase relativamente precoce del romanzo Watt dimostra di avere poche certezze su se stesso, se è vero che «he found it a help, from time to time, to be able to say, with some appearance of reason, Watt is a man»²⁵⁰. Già a questo punto, egli si deve assicurare con affermazioni assai generiche sulla propria identità, accontentandosi di una qualche parvenza di razionalità. Più avanti, avrà un bisogno così disperato di certezze e rassicurazioni sull'identità da rinunciare a ogni contatto con il mondo sensibile e con gli altri pur di avere delle solide evidenze razionali. Quando, ad esempio, trascorre lunghissimi momenti a interrogarsi se la figura che ha di fronte sia maschile o femminile, è così ansioso di avere risposte sicure che fa passare in secondo piano tutto il resto:

Watt waited, with impatience, for this man, if it was a man, or for this woman, if it was a woman, or for this priest, or for this nun, if it was a nun, to draw near, and set his mind at rest. He did not desire conversation, he did not desire company, he did not desire consolation, he felt no wish for an erection, no, all he desired was to have his uncertainty removed, in this connexion.

²⁴⁸ S. Beckett, *Whoroscope*, cit., p. 8, nota ai vv. 77-83.

²⁴⁹ S. Beckett, *Watt*, cit., p. 43.

²⁵⁰ Ivi, p. 79.

He did not know why he cared, what it was, coming along the road. He did not know whether shit was a good thing, or a bad thing. It seemed to him that, quite apart from any question of personal feeling of grief or satisfaction, it was greatly to be deplored, that he cared what it was, coming along the road, profoundly to be deplored.²⁵¹

Si fa strada ormai in Watt anche un senso di colpa per questa curiosità, che un tempo era la sua regola di vita, e che ora viene vista da lui stesso come un tremendo errore, «this error of the old days when, lacerated with curiosity, in the midst of substance shadowy he stumbled. This was very mortifying, to Watt»²⁵². Significativamente, la curiosità non potrà mai essere soddisfatta, perché nonostante la fiducia di Watt che uno sguardo ravvicinato possa chiarire i suoi dubbi, quello che succede è che più la figura si avvicina, più si fa sfumata, evanescente, «and finally disappeared»²⁵³. È forse il momento in cui la cesura tra mente ed esperienza sensibile si allarga nell'abisso più spaventoso per Watt, che tuttavia insiste nell'errore: «[he] seemed to regard [...] this particular hallucination as possessing particular interest»²⁵⁴.

Poco dopo, nella sala d'aspetto, Watt si rende conto che sta perdendo del tutto il contatto con il proprio corpo: «It was now fully two hours since Watt had passed water. And yet he felt no need, nay, no desire, to pass water. Not the least drop, or globule, of water could I pass, he reflected, good, bad or indifferent»²⁵⁵. Il corpo sembra stare in equilibrio da solo, come un oggetto a sé: «his faithful body did not fall, his relentless body, suddenly on its knees, or on its coccyx, and then forward on its face, or backward on its back, no, but it preserved its balance»²⁵⁶. I suoni attorno a lui si fanno ovattati e irreali, gli odori spariscono, e la luce diventa sempre più fioca, fino a raggiungere una completa oscurità. Watt pare cadere in una sorta di catalessi, tanto che gli astanti cercano di farlo rinvenire rovesciandogli addosso dell'acqua gelida. Quando Watt si alza, chiede un biglietto genericamente «for the end of the line»²⁵⁷. Alla domanda del bigliettaio, specifica prima che desidera «the nearer end», poi «the farther end»²⁵⁸. La caratteristica precisione sembra averlo abbandonato, anche nell'uso della lingua, e Watt sembra finalmente essersi abbandonato a una beata e tranquilla confusione. È forse questa la libertà che egli sente di avere raggiunto, ma il prezzo da pagare è alto: la disgregazione della propria identità, della consapevolezza di sé, e del contatto con il mondo.

²⁵¹ Ivi, pp. 225-226.

²⁵² Ivi, p. 226.

²⁵³ Ivi, p. 227.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Ivi, p. 232.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ Ivi, p. 244.

²⁵⁸ *Ibidem*.

«TALK ABOUT BEING UNABLE»: THE TRILOGY

2.1 Molloy

2.1.1 *Molloy*

Molloy non fa eccezione tra i personaggi beckettiani quanto alla ricerca di uno stato di quiete nel non-essere. Quello che lo caratterizza, tuttavia, è che sembra relativamente a proprio agio con ciò che è corporale, e più che fuggire dalla dimensione materiale come Murphy o Watt persegue piuttosto la strada dell'indifferenza. Anche lui, però, si troverà a fare i conti con l'irresistibile forza del *Wille* e con l'impossibilità di perdere completamente la coscienza del proprio essere.

Il corpo di Molloy è presente in maniera chiara e continua attraverso tutta la parte del romanzo a lui dedicata, ed è innanzitutto un corpo vittima di un inarrestabile decadimento. Al momento in cui scrive, Molloy è confinato a letto, e nei fatti che descrive è già zoppo, brutto e maleodorante, si muove «hobbling»¹, e provoca principalmente disgusto in chi se lo trova davanti («I disgust him not a little. I am not a pretty sight, I don't smell good»²). Ben lontano dall'insofferenza per il corporale che distingue Belacqua o Watt, Molloy indugia volentieri nella descrizione esplicita di funzioni corporali. Tra le prime cose che sappiamo di lui, c'è che avendo preso il posto di sua madre, Molloy «piss[es] and shit[s] in her pot»³. Presto scopriamo anche i suoi problemi di meteorismo: nonostante egli si dichiari grandemente disgustato dalla cosa, non esita a scendere in dettaglio e finisce con il minimizzare la questione:

I can't help it, gas escapes from my fundament on the least pretext, it's hard not to mention it now and then, however great my distaste. One day I counted them. Three hundred and fifteen farts in nineteen hours, or an average of over sixteen farts an hour. After all it's not excessive. Four farts every fifteen minutes. It's nothing. Not even one fart every

¹ S. Beckett, *Molloy*, in Id., *Trilogy. Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, John Calder, London 1994, p. 13.

² *Ibidem*.

³ *Ivi*, p. 7.

four minutes. It's unbelievable. Damn it, I hardly fart at all, I should never have mentioned it.⁴

Anche le altre secrezioni del corpo di Molloy hanno proporzioni altrettanto straordinarie: «My prepuce [...] oozes urine, day and night [...]. My sweat too, and God knows I sweat, has a queer smell. I think it's in my dribble as well, and heaven knows I dribble»⁵. Quando il poliziotto gli si avvicina per un controllo e gli chiede «his papers», Molloy candidamente fa la prima cosa che gli viene in mente:

Ah my papers. Now the only papers I carry with me are bits of newspapers, to wipe myself, you understand, when I have a stool. Oh I don't say I wipe myself every time I have a stool, no, but I like to be in a position to do so, if I have to. Nothing strange about that, it seems to me. In a panic I took this paper from my pocket and thrust it under his nose.⁶

Il fatto è che da un certo punto di vista Molloy è il suo corpo. Egli stesso non concepisce la possibilità di un foglio di carta che certifichi la sua esistenza come membro della società e la sua identità, ma tutto ciò che conta per lui sono i bisogni corporali. La sua esistenza nel mondo degli uomini sta tutta nel suo corpo malandato, nel suo continuo sudare, urinare, defecare. E d'altra parte egli non è che un corpo per praticamente tutte le persone che incontra, che lo percepiscono come una figura orribile, «a deplorable sight»⁷, un corpo infermo e maleodorante, pressoché privo di una vera e propria coscienza. Quando uccide un cane travolgendolo con la bici, la padrona lo perdona, tra le altre cose, anche perché «it is clear he has not all his wits about him, that he is beside himself [...]. I even wonder if he knows what he has done»⁸.

In effetti la prospettiva di Molloy sull'episodio è piuttosto interessante. Si rende conto, infatti, di avere ucciso il cane in quello che definisce un «absurd mishap», e che la sua è stata «an ineptness all the more unpardonable as the dog, duly leashed, was not out on the road, but in on the pavement, docile at its mistress's heels»⁹. Nel suo racconto, però, a uccidere il cane non è stato tanto lui quanto la sua bicicletta («my bicycle ran over a dog»¹⁰), e il responsabile non è lui ma un qualcosa di esterno, che non è tanto il fato quanto piuttosto la bizzarra logica che governa la realtà. L'aforistica osservazione «precautions are like resolutions, to be taken with precautions»¹¹

⁴ Ivi, p. 30.

⁵ Ivi, p. 81.

⁶ Ivi, p. 21.

⁷ Ivi, p. 25.

⁸ Ivi, p. 32.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

tradisce il gusto per il paradosso dell'impotenza umana davanti alla bizzarra casualità – un paradosso tanto più evidente se si considera che la *risoluzione* di Molloy è stata vanificata dallo stesso 'assurdo' incidente. Ogni precauzione (come ogni risoluzione), in quanto decisione presa in seguito a un'analisi razionale dei rischi, è soggetta inevitabilmente ad essere beffata dall'assurdo che regola il reale: Molloy sa fin dall'inizio ciò che Watt imparerà solo a fine romanzo, e cioè che tra la realtà e l'analisi che la mente umana pretende di compiere di essa c'è un abisso fatalmente incolmabile. Di certo, l'errore di fondo della donna sta anche nell'aver trasgredito la regola geulincxiana dell'*ubi nihil vales, ibi nihil velis*. La donna crede di aver preso ogni precauzione possibile per la sicurezza del cagnolino, «whereas in reality she was setting the whole system of nature at naught»¹². Quando Molloy tenta goffamente la fuga, una folla lo insegue «preparing to tear [him] to pieces»¹³, ma la padrona stessa del cane lo salva. Quello che pare a prima vista un atto orribile – l'uccisione di una creatura – è difatti una provvidenziale manna per la signora e per lo stesso animale. Teddy era in condizioni fisiche penose, tanto che la padrona lo stava portando dal veterinario per farlo pietosamente abbattere, e l'intervento provvidenziale di Molloy ha risparmiato alla donna «a painful task, not to mention the expense which I am ill able to afford»¹⁴. Ma la bicicletta di Molloy ha anche portato sollievo al povero cane, liberandolo da una vita di sofferenza: «Teddy was old, blind, deaf, crippled with rheumatism and perpetually incontinent, night and day, indoors and out of doors»¹⁵. Il parallelo tra il cane e Molloy, ugualmente malridotto fisicamente, appare assai chiaro, anche perché la padrona sostituisce il cagnolino morto con il «poor old man»¹⁶ che l'ha ucciso, facendone il nuovo destinatario della propria carità e gentili attenzioni. Confinato nello splendido giardino di Lousse, Molloy prende il posto di Teddy, giacendo per terra evitato con noncuranza dai giardinieri, servito, nutrito, lavato, coperto di attenzioni: «I would as it were take the place of the dog I had killed, as it for her had taken the place of a child»¹⁷. Anche per Lousse, Molloy è in fin dei conti principalmente un corpo, una presenza fisica che ha valore come compagnia: «All she asked was to feel me near her, with her, and the right to contemplate from time to time this extraordinary body both at rest and in motion»¹⁸. E se Molloy è del tutto indifferente verso il proprio corpo, e ne accetta il decadimento, la sporcizia, i cattivi odori, Lousse cerca di prendersi cura di quel corpo, restituendogli un minimo di decoro. Appena arrivato a casa della donna,

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, p. 33.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, p. 47.

¹⁸ *Ibidem*.

Molloy viene lavato, profumato («lavender perhaps»¹⁹), rasato, o meglio 'tosato', come un animale («they had shorn me of my scant beard»²⁰), e vestito («a nightdress, very flimsy»²¹). La sua reazione è di istantanea indignazione per come «they had carried their impertinence to the point of washing [him]»²², e il suo primo pensiero va alle analoghe cure riservate alle vergini preparate per i sacrifici umani («if they had come and told me I was to be sacrificed at sunrise I would not have been taken aback»²³). Ma perché Molloy è così insofferente davanti alle cure cui è sottoposto?

Da un lato, come si è visto l'identità di Molloy risiede principalmente nel suo corpo, così come egli lo conosce, ovvero malandato e in continuo peggioramento, e nel suo odore sgradevole. Non stupisce dunque che Molloy reagisca con disappunto scoprendo di essere stato lavato, «to judge by the smell I gave off, no longer gave off»²⁴, e sbarbato, privato di quella scarsa barba che tanto ritiene caratteristica. Ma oltre a questa momentanea e straniante perdita di identità c'è qualcosa di molto più importante. Preoccuparsi del proprio corpo, lavararlo, curarlo, medicarlo, nutrirlo con attenzione, non rientra negli interessi di Molloy. Farlo significherebbe provare a contrastare il naturale decadimento della carne, aggrapparsi con le unghie per non scivolare lungo la china che conduce alla morte, al disfaccimento, e Molloy sa che ogni sforzo in questo senso è vano. I servi che lo lavano e lo accudiscono hanno in realtà un ruolo analogo a quello dei giardinieri che Molloy osserva continuamente all'opera. Egli li guarda, li vede impegnarsi costantemente, ma ci mette un po' a capire il perché:

Men were always busy there, working at I know not what. For the garden seemed hardly to change, from day to day, apart from the tiny changes due to the customary cycle of birth, life and death [...] Yes, it was doubtless in order to preserve the garden from apparent change that they laboured at it thus.²⁵

L'assurdità della loro attività è sottolineata, non senza una punta di ironia, dallo stupore di Molloy davanti a un lavoro che non dà frutto, che non *costruisce* niente di visibile. Il lavoro dei giardinieri, qui, è quello di far restare tutto com'è, il più possibile, preservare le piante dal cambiamento, una lotta impari e vana contro il corso naturale delle cose. Il loro è un tentativo non meno assurdo di quello di Lousse, poche pagine prima, di tenere il cagnolino Teddy al sicuro da ogni rischio, uno sforzo viziato dal

¹⁹ Ivi, p. 39.

²⁰ Ivi, p. 38.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 39.

²⁴ Ivi, p. 38.

²⁵ Ivi, p. 52.

medesimo errore di «setting the whole system of nature at naught»²⁶. Molloy è un completo estraneo tra loro, e più che ai giardinieri si sente simile alla natura intorno, per come asseconda il ciclo di nascita, decadenza e morte: «In the midst of those men I drifted like a dead leaf on springs, or else I lay down on the ground, and then they stepped gingerly over me as though I had been a bed of rare flowers»²⁷.

Quella della «dead leaf on springs» è un'immagine a suo modo rappresentativa della condizione di Molloy, costantemente in bilico tra la morte e la vita, con il suo corpo in decadimento avanzato che però continua a riaffermarsi prepotentemente come vivo. La sua condizione è tale che, come spesso accade ai personaggi beckettiani (si veda Watt), sfugge alla descrizione verbale. Indeciso se parlare di sé al *present perfect* o al *past simple*, Molloy afferma che non c'è un tempo verbale adatto a raccontare la sua condizione: «Yes, all my life I have gone in terror of festered wounds, I who never festered, I was so acid. My life, my life, now I speak of it as something over, now as of a joke which still goes on, and it is neither, for at the same time it is over and it goes on, and is there a tense for that?»²⁸. Ancora una volta ci troviamo di fronte a un personaggio beckettiano preso tra due opposti: come Belacqua trino, che è allo stesso tempo Narciso, Daphne e *neither*, come Murphy che non è né sveglio né addormentato, qui Molloy non è né vivo né morto, ed è un po' tutte e due le cose. Il fatto è che da un lato egli si abbandona con relativa indifferenza al corso naturale delle cose, e accetta il decadimento del proprio corpo; dall'altro lato però il corpo stesso torna con tutta la sua urgenza, sotto forma di desideri, bisogni, dolore sempre più lancinante.

È a questo che si lega l'atteggiamento ambivalente di Molloy verso la morte, una dialettica continua e irrisolta tra terrore della fine e attrazione verso di essa. In diversi momenti del romanzo, infatti, Molloy si dice molto spaventato dalla morte, con un'importante distinzione tra il morire e l'essere morto:

[...] I for my part have always preferred slavery to death, I mean being put to death. For death is a condition I have never been able to conceive to my satisfaction and which therefore cannot go down in the ledger of weal and woe. Whereas my notions on being put to death inspired me with confidence, rightly or wrongly, and I felt I was entitled to act on them, in certain emergencies. Oh they weren't notions like yours,

²⁶ Ivi, p. 32.

²⁷ *Ibidem*. Secondo T.J. Cousineau, nel giardino di Lousse Molloy trova «a privileged setting for the dissolution of those boundaries that separate the human world from the nonhuman world of nature. Responding to its invitation, Molloy expresses his liberation from the constraints of a specifically human identity» (*After the Final No: Samuel Beckett's Trilogy*, University of Delaware Press, Newark, DE, 1999, p. 63).

²⁸ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 35.

they were notions like mine, all spasm, sweat and trembling, without an atom of common sense or lucidity. But they were the best I had.²⁹

Quella di Molloy davanti alla prospettiva di morire è una risposta tutta corporale, che traduce significativamente il concetto astratto di «notions» in tremori, sudori e spasmi. E se in questa reazione non c'è buonsenso né lucidità, è pur vero che la distinzione che egli fa tra il morire e l'essere morto è puntuale nell'individuare il confine tra ciò che è sperimentabile attraverso i sensi e ciò che non lo è. È una distinzione simile a quella che egli stesso fa tra i «particulars» e «the whole». A un certo punto, infatti, Molloy sa che deve andare a trovare la madre, anche se non ricorda perché. Conclude che per forza deve aver saputo, a qualche punto nel passato, i motivi che lo spingono a fare ciò, e nota che non è difficile conoscere i motivi per le azioni 'particolari', mentre è ben altra cosa lo scoprire il perché dietro quello che chiama «the whole»: «For the particulars, if you are interested in the particulars, there is no need to despair, you may scrabble on the right door, in the right way, in the end. It's for the whole there seems to be no spell. Perhaps there is no whole, before you're dead»³⁰. Il tutto non si può sperimentare finché si è in vita, e non serve illudersi, come fa Molloy, di essere praticamente morti, o sia morti che vivi, perché nel momento in cui ci si pensa ormai estinti si dimostra con ciò di avere ancora una consapevolezza, e un corpo: «Meanwhile there's no use knowing you are gone, you are not, you are writhing yet, the hair is growing, the nails are growing, the entrails emptying»³¹.

Di nuovo, come per Murphy, Belacqua e Watt, l'ostacolo che impedisce di arrivare alla pace, al tutto, è costituito da un lato dall'urgenza insopprimibile del corpo, e dall'altro dalla altrettanto ineludibile coscienza di sé. Per quanto Molloy si senta ben avviato sulla strada della decomposizione e si ritenga praticamente morto, di fatto non lo è. La sua idea di poter guardare indietro alla sua vita quando ancora era animato da emozioni e potersi giudicare come Dio è del tutto pretestuosa:

[...] it is only since I have ceased to live that I think of these things and other things. It is in the tranquillity of decomposition that I remember the long confused emotion which was my life, and that I judge it, as it is said that God will judge me, and with no less impertinence. To decompose is to live too, I know, I know, don't torment me, but one sometimes forgets.³²

L'unico sollievo dal tormento del continuare a esistere è costituito dal momentaneo e transitorio oblio, una sorta di illusione di essere morto. Chia-

²⁹ Ivi, p. 68.

³⁰ Ivi, p. 27.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 25.

ramente tra Molloy e la sua ambita meta dell'essere finalmente morto sta la paura del momento del trapasso. Il suicidio non è perciò un'opzione praticabile, nonostante costituisca una tentazione molto forte.

Molloy considera la possibilità del suicidio per due volte. La prima volta è di fatto un *tentativo* di suicidio, vanificato rapidamente dal dolore. Trovando momentaneamente la quiete nella solitudine di un vicolo cieco, Molloy pensa di fare di quel posto il suo «lair and sanctuary», per eternare quella pace transitoria, e prova a farlo dandosi la morte: «I took the vegetable knife from my pocket and set about opening my wrist. But pain soon got the better of me. First I cried out, then I gave up, closed the knife and put it back in my pocket»³³.

La seconda volta Molloy riflette su come, anche quando le sue condizioni fisiche sono ormai diventate pessime e probabilmente non ha più nemmeno la madre da andare a trovare, il suicidio non sia una opzione valida per lui, anche se ammette di essere tentato: «The thought of suicide had little hold on me. [...] The idea of strangulation in particular, however tempting, I always overcame, after a short struggle»³⁴. Le crisi d'asma lo hanno più di una volta quasi soffocato, rendendolo incapace di inspirare ma anche di espirare, e il modo in cui pensava di mettere fine ad esse era «cutting [his] throat»³⁵. Tuttavia Molloy ha resistito, e l'asma lo ha sempre risparmiato dal soffocamento.

Pare davvero che sia solo il dolore a impedire a Molloy di togliersi la vita, perché per il resto la prospettiva di non esserci più lo alletta. Quando guarda il cadavere del suo singolare alterego, il cane Teddy, prova una punta d'invidia: cadendo dalla bicicletta ha sentito più dolore del cagnolino, che *almeno* è morto («he at least was dead»³⁶). Quando, poi, riflette amaramente che anche mentre si sta decomponendo è pur sempre vivo, ammette che gli piacerebbe svanire – si noti, non morire: «How joyfully I would vanish there, sinking deeper and deeper under the rains»³⁷. Ma c'è anche un altro elemento che rende Molloy poco convinto che il suicidio sia una soluzione: dato che egli non può sapere nulla di cosa sia la morte, gli viene il dubbio, «believe me or not», che la morte possa essere «a state of being even worse than life»³⁸.

Se, dunque, la strada verso la quiete che passa attraverso il suicidio è impraticabile, Molloy ha almeno la possibilità di ottenere una sorta di stati di quiete provvisori che gli portano un minimo conforto e che gli derivano da una sorta di contemplazione, da un'intensa attività dell'intelletto. Certamente questi stati di pace transitori ricordano da vicino le esperien-

³³ Ivi, p. 61.

³⁴ Ivi, p. 78.

³⁵ Ivi, p. 79.

³⁶ Ivi, p. 35.

³⁷ Ivi, pp. 27-28.

³⁸ Ivi, p. 68.

ze di Belacqua e Murphy, anche se oltre a delle lampanti analogie ci sono anche delle differenze sostanziali.

Murphy e Belacqua trovano la quiete in uno spazio del tutto mentale in cui i sensi sono ottusi e permettono l'isolamento quasi totale dall'esterno. Molloy, al contrario, raggiunge questa pace transitoria attraverso la percezione sensibile, ovvero attraverso una speciale forma di ascolto di una sorta di rumore cosmico, il rumore del tutto che decade: «I listen and the voice is of a world collapsing endlessly, a frozen world, under a faint untroubled sky, enough to see by, yes, and frozen too. And I hear it murmur that all wilts and yields»³⁹. Anche questo, come il *tunnel* degli altri personaggi sopracitati, è un luogo del nulla, un deserto «devoid of mystery», dove non c'è né luce né buio, dove il cielo non ha «memory of morning or hope of night»⁴⁰. È un luogo di immutabile quiete, un'immobilità eterna di cui Molloy stesso diventa partecipe seppure per pochi momenti: «Here nothing stirs, has ever stirred, will ever stir, except myself, who do not stir either, when I am there»⁴¹. Imperturbabile alle passioni, Molloy esiste senza emozioni, diventa pura essenza o, come egli stesso dice berkeleyanamente, «I [...] see and am seen»⁴², e poi va ancora oltre ciò: chiusi gli occhi, egli cessa di percepire, e giunge tanto vicino al non-essere quanto è possibile senza morire. Libero dalle sofferenze, Molloy sembra trascendere lo *status* di persona vivente senza però passare oltre: «My sufferings cease and I end, I wither as the living cannot»⁴³. Questa quiete è una sorta di zona grigia tra la vita e la morte, e Molloy non ha il coraggio di continuare ad ascoltare, teme il passo successivo («I do not like it, I fear it»⁴⁴). Tuttavia, con una contraddizione del tutto tipica del personaggio, lo stesso Molloy spiega che quel rumore non si può certo smettere di ascoltarlo, rimane nella testa fin quando non termina, per cui *interrompere* l'ascolto non è qualcosa che dipende da una sua determinazione.

Il problema di Molloy qui è, come per Murphy, la coscienza di sé, e la volontà, il *Wille* schopenhaueriano. Oltre la 'fine' di Molloy c'è il mondo interiore di Mr Endon, la totale perdita di autocoscienza. Ma la volontà, l'innato attaccamento alla vita, impedisce a Molloy di andare oltre. Questa zona di quiete *quasi* totale è d'altra parte la zona di massimo avvicinamento alla *noluntas*, è la zona in cui il *Wille* si riduce fin quasi allo zero. Non è, questo, un luogo che si possa raggiungere o abbandonare per un puro sforzo di *volontà*, ed è il luogo in cui le passioni sono del tutto assenti, tanto i piaceri che i dolori, ma proprio per questo è la zona di un piacere

³⁹ Ivi, p. 40.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

*puro*⁴⁵ – parafrasando il narratore di *Murphy*, «such pleasure that pleasure is not the word»⁴⁶. Il richiamo del non-essere è forte e non può essere messo a tacere, ma la volontà di sopravvivenza è talmente radicata nell'essere umano che resisterà sempre all'invito di quel rumore. Molloy è un uomo e non può obbedire alle stesse leggi del «frozen world», per quanto la sintonia con il suono dell'universo che decade possa dare l'illusione dell'annullarsi dell'identità individuale nel *tutto* del cosmo: è la verità amara che egli capisce constatando che «there is no whole, before you're dead»⁴⁷.

Se la totale perdita della consapevolezza di sé è impossibile da ottenere per l'interposizione del *Wille*, e spaventa terribilmente Molloy, è altrettanto vero che un parziale oblio, un momentaneo sfocarsi dell'identità è una condizione necessaria per entrare in quella ambita zona di pace. Due concetti fondamentali in questo senso sono il *not knowing* e il *forgetting*. Molloy infatti *non sa* come raggiunge quel luogo di quiete, e non sa come il rumore che sente inizia nella sua testa; e spesso egli *dimentica* chi è, perde traccia della propria identità. Arriva al punto di vedersi dall'esterno, come un estraneo: «It sometimes happens and will sometimes happen again that I forget who I am and strut before my eyes, like a stranger»⁴⁸, e anche il cielo cambia apparentogli «different from what it is», e «the earth too takes on false colours»⁴⁹. È anche questo un momento di breve gioia, in cui «I vanish happy in that alien light, which must have once been mine [...], then the anguish of return»⁵⁰. È inevitabile pensare a Belacqua e alla sua volontà di dissolversi ricongiungendosi al nulla, quel nulla indefinito che precede la nascita e segue la morte.

Questo genere di oblio è qualcosa che Molloy sperimenta, in maniera ancora più forte, nel «pleasure garden». La questione cui Molloy si trova davanti è in pratica se restare a casa di Lousse, come ella gli chiede, oppure andarsene. La scelta assume una prospettiva esistenziale, un ennesimo contrasto tra i due «fools» («two» – si badi bene – «among others») che egli sa di avere sempre avuto in sé, «one asking nothing better than to stay where he is and the other imagining that life might be slightly less horrible a little further on»⁵¹. I due «fools» compiono due errori che fanno di nuovo pensare a Schopenhauer: da un lato lo stolto che non si rende conto di vivere schiavo delle passioni e della volontà e non cerca alcun mi-

⁴⁵ «[...] it is not the kind of place where you go, but where you find yourself, sometimes, not knowing how, and which you cannot leave at will, and where you find yourself without any pleasure, but with more perhaps than in those places you can escape from». *Ibidem*.

⁴⁶ S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 2.

⁴⁷ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 27.

⁴⁸ Ivi, p. 42.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ivi, p. 48.

glioramento; dall'altro colui che, non meno stoltamente, crede di vincere il *Wille* con il suicidio, senza rendersi conto che l'atto di darsi la morte è esso stesso un'affermazione della volontà, fondato sul vano desiderio di trovare una condizione migliore di quella attuale. Nel giardino, Molloy può avvicinarsi a una terza via che non è quella di nessuna dei due «fools» in questione: quella dell'oblio di sé e del non essere. Sentendo il «far unchanging noise the earth makes», e quello «of my life become the life of this garden as it rode the earth of deeps and wilderness»⁵², Molloy si fonde con la natura intorno, con il cosmo, con le stagioni, con quel ciclo di nascita e morte che i giardinieri stoltamente tentano di fermare. Nel diventare parte del giardino e della Terra, Molloy perde la coscienza di sé e della propria stessa esistenza: «I forgot not only who I was, but that I was, forgot to be»⁵³.

Si tratta tuttavia solo di esperienze sporadiche, perché per il resto del tempo Molloy vive «in [his] jar which knew neither seasons nor gardens»⁵⁴. All'interno di questa «sealed jar» non esiste il deterioramento del corpo, ed è a ciò che Molloy ritiene di dovere il suo «being so well preserved»⁵⁵. Certo il lettore troverà una forte connotazione ironica nel vedere definito come 'ben conservato' il corpo di Molloy, tuttavia c'è da credere che per lui il suo corpo di fatto sia realmente *troppo* ben conservato, se è vero che la sua aspirazione è quella di marcire in pace. All'interno di questa «jar» l'unica attività possibile è quella mentale, che si riduce alla sola coscienza di sé. In questa condizione di isolamento totale, «you have to be careful, ask yourself questions, as for example whether you still are, and if no when it stopped, and if yes how long it will still go on, anything at all to keep you from losing the thread of the dream»⁵⁶.

Ancora una volta, l'istinto di conservazione fa sì che il personaggio beckettiano non abbia la forza, o il coraggio, di perdere la coscienza di sé, per quanto razionalmente valuti poco importante la propria stessa esistenza. Molloy sa che esistere non ha un grande significato, che sarebbe insomma meglio non esserci più, tuttavia non può e non *osa* fare il passo decisivo verso il nulla: «For my part I willingly asked myself questions, one after the other, just for the sake of looking at them. No, not willingly, wisely, so that I might believe I was still there. And yet it meant nothing to me to be still there. I called that thinking. I thought almost without stopping. I did

⁵² Ivi, p. 49.

⁵³ *Ibidem*. Osserva Nishi Chawla: «Molloy merges with the garden, with the whole cosmos; for a time, the barrier between subject and object mysteriously, even miraculously, disappears». *Samuel Beckett: Reading the Body in His Writings*, cit., p. 84.

⁵⁴ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 49.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

not dare stop»⁵⁷. Questa interessante definizione del pensiero come semplice contemplazione di domande sulla propria esistenza evidenzia ancora una volta come l'attività mentale ridotta ai minimi termini risulti comunque in un costante mantenimento della coscienza di sé alimentato dalla volontà, intesa ancora una volta in senso schopenhaueriano.

Il *self*, «jar» sigillata ermeticamente in un'ostinata ricerca del solipsismo, è replicato dagli spazi chiusi e ristretti in cui Molloy ama confinarsi: la stanza chiusa in cui alloggia in casa di Lousse, la caverna nei pressi del mare in cui si rifugia e dove si sente «reasonably secure from the elements and mankind»⁵⁸, la stanza che fu della madre e che lo ospita immobilizzato a letto, o i buchi in cui si infila quando viene assalito dal terrore della morte. Come si è visto, per Murphy le piccole stanze della clinica psichiatrica sono la replica del *little world* più fedele possibile all'interno del *big world*, e sono uno spazio accogliente che favorendo l'isolamento consentono il regresso all'interno dello spazio puramente mentale. In quelle stanze, Murphy tenta di fermare il trascorrere del tempo, riuscendo al massimo a rallentarlo; Molloy compie un tentativo simile, ma per motivi diversi e con esiti ben peggiori. Se per Murphy fermare il tempo significa infatti dissolvere la propria coscienza il più possibile e avvicinarsi al non-essere, Molloy in alcune occasioni prova a fermare il tempo per rallentare il proprio decadimento. Ci sono infatti momenti in cui Molloy è così terrorizzato dalla prospettiva di passare nell'inesplorabile territorio della morte che tenta, invano, di fermare il trascorrere del tempo per ritardare la propria fine. Sono questi i momenti in cui si fa in lui straordinariamente acuta la coscienza del proprio corpo – oggettivazione della volontà schopenhaueriana – e il solo pensiero che la morte possa essere *addirittura* peggiore della vita gli provoca sudori e tremori. Il suo tentativo «to stop in time»⁵⁹ è del tutto assurdo, anche perché se da un lato prova ad azzerare la propria coscienza in quello stato di dormiveglia tanto familiare a tanti personaggi beckettiani, non riesce a domare le proprie emozioni, e rimane attaccatissimo al proprio corpo: «I crawled into some hole somewhere I suppose and waited, half sleeping, half sighing, groaning and laughing, or feeling my body, to see if anything had changed»⁶⁰. È solo quando sa entrare in sintonia con il decadimento costante e inarrestabile del cosmo che Molloy può almeno avvicinarsi a uno stato di pace, ma come si è visto questo è un fenomeno del tutto involontario, e quando egli prova a replicarlo i risultati non sono soddisfacenti. La pace che crede di ottenere rifugiandosi nel vicolo cieco, iniziando «to think, that is to say to listen harder»⁶¹ è un'illusione che dura poco, giusto il tempo di azzardare un suicidio che gli ricorda inevitabilmente di quanto egli sia an-

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 75.

⁵⁹ Ivi, p. 68.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ivi, p. 61.

cora dolorosamente vivo e schiavo della propria volontà. Eppure in apparenza quello potrebbe sembrare un luogo ideale per trovare la fine: un vicolo cieco, buio, ricoperto solo di scarti e cose che non hanno più utilità o motivo d'essere («littered with miscellaneous rubbish and excrements [...]. Ah those papers never to be read again, perhaps never read»⁶²). D'altra parte, allo stesso tempo, il corpo con le sue urgenze più primarie è assolutamente presente nel vicolo, attraverso quegli stessi escrementi e nella presenza avvertita degli amanti che in passato «here [...] must have lain at night and exchanged their vows»⁶³. Per un breve momento, Molloy pensa di stare meglio, anche perché, assumendo la sua «hypotenusal posture» tra muro e stampelle, rende il suo corpo quasi un oggetto inanimato che sta in piedi solo per le leggi della fisica: «At first I did actually seem to feel a little better, but little by little I acquired the conviction that such was not the case»⁶⁴. La pace che gli sembra di trovare è tutta dovuta all'isolamento in cui crede di potersi dedicare solo al pensiero: «Little chance of my being found there, I was in peace for as long as I could endure peace»⁶⁵. Tuttavia subito dopo, decidendo di tentare il suicidio, metterà se stesso davanti all'evidenza del primato della volontà sull'intelletto. La scelta di una formula schopenhaueriana qui non è ovviamente casuale. Quando Molloy, nella pace portatagli dal suo «think[ing] harder», decide di suicidarsi solo per fallire miseramente nell'intento, nelle pagine di Beckett echeggiano di nuovo le parole di Schopenhauer.

[Die Anhänglichkeit an das Leben] ist aber nicht im Intellekt gegründet, ist keine Folge der Überlegung, und überhaupt keine Sache der Wahl; sondern dies Lebenwollen ist etwas, das sich von selbst versteht [...]. Der Selbstmord geht von einem Beschlüsse des Intellekts aus: unser Lebenwollen aber ist ein *prius* des Intellekts selbst. (WWV II, Teilbd. 1, in ZA, Band 3, p. 280)

[L'attaccamento alla vita] non si fonda però sull'intelletto, non è una conseguenza della riflessione e non è affatto questione di scelta: questo voler vivere è invece qualcosa di ovvio, è un *prius* dello stesso intelletto. [...] Il suicidio dipende infatti da una decisione dell'intelletto, ma il nostro voler vivere è un *prius* dell'intelletto. (Trad. it. di A. Vigliani, pp. 1046-1047)

Certo, quand'anche si superi questa resistenza della volontà la vittoria dell'intelletto è per Schopenhauer solo apparente, dato che nel tentativo di migliorare la propria condizione – sia pure togliendosi la vita – non vi è che una ennesima e suprema affermazione della volontà. Intanto però, Molloy non riesce nemmeno a superare quella prima resistenza, e rimette in tasca il coltello. La sua pace nel vicolo cieco non era evidentemente così autentica.

D'altra parte, va riconosciuta a Molloy una certa consapevolezza, una certa lucidità nella sconfitta. La strada del suicidio delude le sue aspetta-

⁶² Ivi, pp. 60-61.

⁶³ Ivi, p. 61.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

tive, ma solo fino a un certo punto («I wasn't particularly disappointed, in my heart of hearts I had not hoped for anything better»⁶⁶), e ben presto capisce con rassegnazione che abbandonarsi al decadimento del corpo con totale indifferenza è del tutto impossibile, perché «unfortunately there are other needs than that of rotting in peace»⁶⁷ – nella fattispecie, il bisogno in questione è soprattutto quello di andare a far visita alla madre. Molloy non si illude veramente di poter sopraffare la spinta della propria volontà, né tantomeno nega la forza dei bisogni del proprio corpo.

La celebre sequenza sulla sua passione per le pietre da succhiare esemplifica piuttosto bene il modo di essere di Molloy. Davanti al proprio bisogno compulsivo di succhiare le pietre per calmarsi, una pulsione che segnala una regressione infantile e si porta dietro ovvie implicazioni edipiche e sessuali, Molloy si sforza di mettere ordine, di gestire questo bisogno così forte e così irrazionale tramite la matematica, la logica, quella che altrove egli stesso definisce la sua «mania for symmetry»⁶⁸. Ma pur preso da questa ossessione logica *à la* Watt, sa rendersi conto che per quanto cerchi di ridurre tutto il gioco a un ordine il più possibile razionale, di fatto quello che c'è dietro è il corpo, la volontà; e anzi che anche la ricerca ossessiva per una distribuzione uguale e simmetrica delle pietre non è affatto un elemento razionale, ma una necessità corporale al pari del bisogno di succhiare. Molloy, dunque, si rende conto che anche laddove prova a farne una questione di logica e matematica, o di eleganza, non sta di fatto seguendo un principio né il proprio intelletto, ma sta seguendo i bisogni del proprio corpo. Quando Molloy arriva a una soluzione del problema matematico delle «sucking stones», ne riconosce l'imperfezione ma si dice «pleased»⁶⁹. Tuttavia deve presto ricredersi, perché l'ineleganza della soluzione rappresenta un difetto più grande di quanto sembri:

[...] it was above all inelegant in this, to my mind, that the uneven distribution was painful to me, bodily. [...] I felt the weight of the stones dragging me now to one side, now to the other. So it was something more than a principle I abandoned, when I abandoned the equal distribution, it was a bodily need. But to suck stones in the way I have described, not haphazard, but with method, was also I think a bodily need. Here then were two incompatible bodily needs, at loggerheads. Such things happen.⁷⁰

Quel che Molloy chiama ineleganza *per la mente* è di fatto il dolore del corpo dovuto al peso delle pietre, che non sono i numeri o gli elementi

⁶⁶ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 61.

⁶⁷ Ivi, p. 75.

⁶⁸ Ivi, p. 84.

⁶⁹ Ivi, p. 73.

⁷⁰ Ivi, p. 74.

astratti cui egli ha provato a ridurle, ma oggetti concreti che fanno sentire la loro presenza ubbidendo alla forza più elementare cui sia sottoposto ogni corpo concreto, la forza di gravità.

Il fatto è che, come Watt, Molloy deve fare i conti con l'inconoscibilità del reale attraverso strumenti meramente mentali, ma al contrario del servitore di Mr Knott non si ostina a cercare di capire il corpo con l'intelletto e si rassegna all'evidenza. Quando, ad esempio, constata che durante il soggiorno presso la casa di Lousse le sue condizioni fisiche non sono peggiorate, non sa darsi una spiegazione sul perché di ciò né sulla relazione tra i suoi vari malanni. Ma intuisce che il durare e il deteriorarsi del suo corpo sono ciò che costituisce la sua stessa esistenza, e che è inutile affannarsi nel cercare spiegazioni: «All things run together, in the body's old madness, I feel it. But it is useless to drag out this chapter of my, how shall I say, my existence, for it has no sense, to my mind»⁷¹.

Che tutte le cose del corpo «run together» è qualcosa che Molloy non sa, ma *sente* («I feel it»), ed è evidente la scissione tra la conoscenza sensibile, la percezione di ciò che sta attorno, e la comprensione e l'elaborazione di ciò attraverso l'intelletto. Siamo qui di nuovo in territorio cartesiano, con la netta separazione tra *res cogitans* e *res extensa*, e la ghiandola pineale di Molloy, si direbbe, deve essere in condizioni ancora peggiori di quella, già atrofizzata, di Murphy. I sensi di Molloy sono ben acuti, e non falliscono nella percezione della realtà, ciò che fallisce è l'elaborazione delle informazioni. Molloy per la maggior parte del tempo non capisce ciò che gli viene detto, ma non per un difetto di udito, dato che ha «quite a sensitive ear, and sounds unencumbered with precise meaning were registered perhaps better by [him] than by most»⁷²; si tratta piuttosto di un «defect of the understanding»⁷³, quella che si direbbe una dissonanza tra sensi e intelletto: la comprensione «only began to vibrate on repeated solicitations, or [...] did vibrate, if you like, but at a lower frequency, or a higher, than that of ratiocination, if such a thing is conceivable»⁷⁴. Non solo le parole degli altri sono percepite da Molloy «as pure sounds, free of all meaning»⁷⁵, ma anche quelle che pronuncia egli stesso: sebbene egli conceda che le sue proprie parole sono frutto «nearly always»⁷⁶ di un qualche sforzo dell'intelligenza, risultano alla sua comprensione come un mero «buzzing of an insect»⁷⁷. Lo stesso discorso riguarda la vista: l'occhio buono percepisce gli oggetti, ma Molloy «found it hard to name what was mirrored there, often

⁷¹ Ivi, p. 56.

⁷² Ivi, p. 49.

⁷³ Ivi, p. 50.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

quite distinctly»⁷⁸. Anche in questo caso deve esserci un problema di connessione («my eye [...] must have been ill-connected with the spider, for I found it hard to name what was mirrored there, often quite distinctly»⁷⁹), come se il cervello non potesse elaborare l'informazione visiva. Molloy ne deriva una visione del mondo non del tutto non-mediata rispetto al riflesso sulla retina, perché sarebbe «too easy» se vedesse il mondo alla rovescia, *tout court*; la sua prospettiva sulle cose è piuttosto elaborata in maniera del tutto peculiare, «inordinately formal»⁸⁰. Disordine e formalità: siamo di nuovo dalle parti di Watt, e dei suoi tentativi di imporre una forma rigida, costruita intellettualmente, sul disordine che è il mondo concreto. L'immagine riflessa sull'occhio ricorda però anche quella di Murphy che si specchia sull'iride di Mr Endon, ma resta non visto: rispetto a Murphy, Molloy è qualche passo più in avanti nell'isolamento in se stesso, e un po' più vicino a Mr Endon, al punto che parla del mondo esterno come del «other world»⁸¹, un mondo cui lui sembra non appartenere e che non sa comprendere né interpretare. Il suo gusto e il suo olfatto funzionano esattamente come il suo udito e la sua vista («I smelt and tasted without knowing exactly what, not whether it was good, nor whether it was bad»⁸²), e la funzione del tatto è ugualmente vanificata dal «defect of the understanding»: «I misjudged the distance separating me from the other world, and often I stretched out my hand for what was far beyond my reach, and often I knocked against obstacles scarcely visible on the horizon»⁸³. L'immagine del braccio allungato verso qualcosa che non si può afferrare, riferito all'inaccessibilità della *res extensa* ricorda il motto geulincxiano che tanto affascinava Beckett. E proprio poche righe dopo, Molloy cita esplicitamente il filosofo fiammingo, prendendone a prestito una celebre metafora nello spiegare il perché della sua permanenza presso la casa di Lousse: «I who had loved the image of old Geulincx, dead young, who left me free, on the black boat of Ulysses, to crawl towards the East, along the deck»⁸⁴. Il riferimento è a un passo dell'*Etica* in cui Geulincx paragona la libertà d'azione concessa agli esseri umani a quella di chi, su di una nave diretta a occidente, può liberamente spostarsi verso poppa in direzione est, muovendosi verso oriente solo in senso relativo. Nella visione di Molloy, quella libertà è la libertà dei compagni di viaggio dell'Ulisse dantesco, quelli che non condividevano la sua stessa fame di scoperta, e pur non potendo cambiare la rotta della nave, potevano almeno spostarsi a poppa. La metafora, sorta di corollario alla massima dell'*ubi nihil valet*, si colora nelle parole

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ivi*, p. 51.

di Molloy di una accezione diversa, diremmo – ancora – schopenhaueriana: il corso della vita umana dirige inesorabilmente verso occidente, spinto dal *drive* della curiosità e del desiderio di conoscenza, e il massimo che si può fare è mettersi a poppa e contemplare con il maggiore distacco possibile il viaggio. Nel descrivere se stesso, Molloy offre un'immagine che ben si attaglierebbe anche all'asceta schopenhaueriano: «From the poop, poring upon the wave, a sadly rejoicing slave, I follow with my eyes the proud and futile wake»⁸⁵. Grazie a questa consapevolezza, Molloy è un viaggiatore senza provenienza né destinazione⁸⁶, una condizione decisamente simile a quella di Murphy che, nei suoi rari momenti di beatitudine, si sente «a misile without provenance or target»⁸⁷.

Non è dunque il corpo in sé a costituire un problema per Molloy, ma le passioni di cui esso è espressione e dalle quali viene consumato, e l'unica speranza di una sospensione della sofferenza è legata alla temporanea perdita di coscienza, e di autocoscienza. Molloy cerca la non coscienza come liberazione, ed essa passa attraverso un processo di erosione del sapere, del conoscere, un viaggio verso il *not-knowing*.

Questo è un elemento fondamentale per tutta la produzione beckettiana, che fa la sua comparsa nella poetica dell'autore proprio con *Molloy*. L'intuizione di dover scrivere del non-sapere sarebbe derivata a Beckett dallo scioccante incontro con la madre ammalata nell'immediato dopoguerra:

[...] returning to Dublin after the war, he'd found that his mother had contracted Parkinson's Disease. "Her face was a mask, completely unrecognizable. Looking at her, I had a sudden realization that all the work I'd done before was on the wrong track. I guess you'd have to call it a revelation. Strong word, I know, but so it was. I simply understood that there was no sense adding to the store of information, gathering knowledge. The whole attempt at knowledge, it seemed to me, had come to nothing. It was all haywire. What I had to do was investigate not-knowing, not-perceiving, the whole world of incompleteness"⁸⁸.

Per quanto Beckett definisca l'intuizione una 'rivelazione', è chiaro come il nucleo fondamentale dell'idea fosse presente già *in nuce* nelle opere precedenti, specie in *Murphy*, in particolare nel personaggio di Mr Endon, e affondasse le proprie radici nel sostrato filosofico cartesiano e schopenhaueriano di cui si è fin qui discusso. È tuttavia innegabile che è con *Molloy* che la questione viene messa a fuoco e diventa assolutamente centrale.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Ivi, p. 51: «[The proud and futile wake] as it bears me from no fatherland away, bears me onward to no shipwreck».

⁸⁷ S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 112.

⁸⁸ L. Shainberg, *Exorcising Beckett*, «Paris Review», 29, 104, 1987, pp. 100-136. Consultabile online all'indirizzo: <<http://www.samuel-beckett.net/ShainExor1.html>> (07/2014).

Come mai prima nell'opera di Beckett, la ricerca del non-sapere come liberazione diventa punto cruciale ed esplicito. Molloy trova i propri pochi momenti di libertà dalla sofferenza solo quando riesce a dimenticare se stesso, a zittire per un attimo la propria autocoscienza. In questo senso è particolarmente significativa la frase già citata in cui Molloy, confinato in una stanza e abbandonatosi alla 'decomposizione', si dice finalmente libero dalle angosce della vita: «It is in the tranquillity of decomposition that I remember the long confused emotion which was my life [...]. To decompose is to live too, I know, I know, don't torment me, but one sometimes forgets»⁸⁹. Per Molloy, ricordare di sapere è un tormento, e l'unica tregua è data dall'oblio, in attesa di un giorno lontano in cui avrà raggiunto una forma di conoscenza superiore, quella che arriva dopo che le passioni della vita hanno divorato il corpo; una conoscenza che supera la socratica consapevolezza di non sapere, e diventa *solo* non-sapere:

And of that life too I shall tell you perhaps one day, the day I know that when I thought I knew I was merely existing and that passion without form or stations will have devoured me down to the rotting flesh itself and that when I know that I know nothing, am only crying out as I have always cried out, more or less piercingly, more or less openly. Let me cry out then, it's said to be good for you. Yes let me cry out, this time, then another time perhaps, then perhaps a last time.⁹⁰

Anche quando si sa di non sapere, si continua ad esistere, ed è inevitabile continuare a farlo fino alla fine, fino a quando la carne sarà stata divorata dalle passioni, fino all'ultimo urlo.

Ancora una volta, l'influenza di Schopenhauer risulta decisiva. Leggendo le parole di Molloy, vengono in mente le riflessioni del filosofo tedesco sull'auto-coscienza come manifestazione della volontà. Anche quando si potesse annullare la coscienza, rimarrebbe comunque intatto il *Wille*, che è il vero nocciolo dell'identità di una persona, e di cui la coscienza è solo una manifestazione. La condizione di Molloy, che cerca di raccontare eventi di cui ha solo ricordi confusi che sa essere destinati a divenire ancora più confusi, e che non esita riguardo alla propria identità ma in fin dei conti non la perde mai davvero, fa pensare a Schopenhauer. Il filosofo spiega che è errata la convinzione comune secondo cui l'identità di una persona si fonderebbe sull'identità della coscienza, perché essa consiste in pratica solo in un ricordo coerente del corso della propria vita, che però è incompleto ed effimero, destinato a sbiadire e a divenire mutilo con il trascorrere degli anni; l'identità della persona si fonda invece sull'identità della *volontà*, l'unico aspetto del carattere a essere immutabile, indistruttibile, non soggetto a invecchiamento, perché la coscienza afferisce all'intelletto, che è in posizione subordinata rispetto alla volontà:

⁸⁹ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 25.

⁹⁰ Ivi, pp. 25-26.

[...] der Intellekt ist das sekundäre Phänomen, der Organismus das primäre, nämlich die unmittelbare Erscheinung des Willens; – der Wille ist metaphysisch, der Intellekt physisch; – der Intellekt ist, wie seine Objekte, bloße Erscheinung; Ding an sich ist allein der Wille: [...] der Wille ist die Substanz des Menschen, der Intellekt das Accidens [...]. (WWV II, Teilbd. 1, in ZA, Band 3, p. 234)

[...] l'intelletto è il fenomeno secondario, l'organismo quello primario, ossia la manifestazione immediata della volontà; la volontà è metafisica, l'intelletto è fisico; l'intelletto è, come i suoi oggetti, mero fenomeno; cosa in sé è soltanto la volontà. [...] la volontà è la sostanza dell'uomo, l'intelletto è l'accidente [...]. (Trad. it. di A. Vigliani, p. 992)

Quando la carne e la coscienza decadono, resta il *Wille*, di cui i primi due sono mera espressione. Molloy può avvicinarsi a una condizione di pace perché, come dice egli stesso nelle prime pagine del romanzo, «the truth is I haven't much will left»⁹¹: ma la pace completa non è alla sua portata, non finché ci sarà carne da consumare, non finché continuerà a dover gridare.

Un passo che rappresenta bene la condizione di uomo ormai *quasi* senza desiderio di Molloy è quello in cui egli racconta le proprie fantasie di amputazione e castrazione. Parlando della propria impossibilità a scavare una tomba per il cane di Lousse a causa della sua gamba ammalata, Molloy dice di avere esaurito ormai ogni pulsione sessuale, al punto che i suoi genitali sono come delle vestigia atrofizzate di quello che fu un corpo fertile e vivo di desiderio, e se li lascerebbe asportare con gioia:

I was virtually one-legged, and I would have been happier, livelier, amputated at the groin. And if they had removed a few testicles into the bargain I wouldn't have objected. For from such testicles as mine, dangling at mid-thigh at the end of a meagre cord, there was nothing more to be squeezed, not a drop. So that non che la speme il desiderio, and I longed to see them gone, from the old stand where they bore false witness, for and against, in the lifelong charge against me.⁹²

Si è visto come le fantasie di castrazione siano una specialità di Belacqua, e dunque non siamo di fronte a nulla di nuovo nell'universo beckettiano. Tuttavia non si può non notare che mentre Belacqua è un giovane ancora vigoroso e in piena lotta con i propri istinti, Molloy si descrive come un vecchio decrepito il cui corpo sterile si va atrofizzando. La perdita di «speme» e «desiderio» non è tuttavia una conquista ascetica di continenza di Molloy, ma piuttosto una sorta di 'regalo' del Tempo che passa, l'ennesima felice conseguenza della decadenza del corpo, e l'ennesimo, benvenuto segno dell'avvicinarsi della fine. Schopenhauer, nel sostenere che l'istinto sessuale è quel desiderio che non è «nur die stärkste, sondern sogar spezifisch von mächtigerer Art als alle andern» («esso non è solo più forte, ma ha perfino una natura più poten-

⁹¹ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 7.

⁹² Ivi, pp. 35-36.

te di quella di tutti gli altri)⁹³, al punto che è «der Wunsch, welcher selbst das Wesen des Menschen ausmacht» («[il] desiderio che costituisce l'essenza stessa dell'uomo»)⁹⁴, porta a sostegno della propria tesi il fatto che «beim Menschen das Erlöschen der Zeugungskraft» indica che «das Individuum gehe nunmehr dem Tode entgegen» («nell'uomo, il venir meno della capacità di generare indica che l'individuo sta avviandosi ormai verso la morte»)⁹⁵. Il passo successivo, per Molloy, è dunque quello di elidere il proprio corpo, perderlo pezzo per pezzo, a partire da ciò che resta dei propri genitali, vera radice dell'albero della specie umana, per dirla nuovamente con Schopenhauer:

In den Ergänzungen zum zweiten Buch wurde der Wille der Wurzel, der Intellekt der Krone des Baumes verglichen: so ist es innerlich, oder psychologisch. Aeußerlich aber, oder physiologisch, sind die Genitalien die Wurzel, der Kopf die Krone. Das Ernährende sind zwar nicht die Genitalien, sondern die Zotten der Gedärme: dennoch sind nicht diese, sondern jene die Wurzel: weil durch sie das Individuum mit der Gattung zusammenhängt, in welcher es wurzelt. (WWV II, Teilbd. 2, in ZA, Band 4, p. 597)

Nei supplementi al secondo libro la volontà è stata paragonata alla radice dell'albero, l'intelletto alla sua chioma: così è quando si vedono le cose dall'interno, o psicologicamente. Ma se le consideriamo invece dall'esterno, o fisiologicamente, la radice sono i genitali e la chioma è la testa. La nutrizione – questo è vero – non spetta ai genitali, bensì ai villi intestinali: eppure non sono questi ultimi la radice, bensì quegli altri. Questo è perché è attraverso i genitali che l'individuo si unisce alla specie nella quale è radicato. (Trad. it. di A. Vigliani, p. 1404)

La citazione del verso leopardiano ricorre anche in un altro scritto di Beckett, *Proust*: «The wisdom of all sages, from Brahma to Leopardi, the wisdom that consists not in the satisfaction but in the ablation of desire: "In noi di cari inganni / non che la speme, il desiderio è spento"»⁹⁶. È interessante notare come anche in *Proust*, Beckett ricorra all'immagine dell'amputazione chirurgica («ablation») per indicare la rimozione del desiderio, a confermare il legame stretto tra il desiderio stesso e il corpo. L'allusione di Molloy alla propria vita come a un interminabile processo, d'altra parte, fa pensare a un'altra citazione celebre presente in *Proust*, e probabilmente giunta a Beckett attraverso Schopenhauer: il verso di Calderón «pues el delito mayor del hombre es haber nacido» («perché il più grande delitto dell'uomo è nascere»)⁹⁷.

⁹³ WWV II, Teilbd. 2, in ZA, Band 4, p. 600. Trad. it. di A. Vigliani, cit., p. 1407.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Ivi, p. 598. Trad. it. ivi, p. 1405.

⁹⁶ S. Beckett, *Proust*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 515. Cfr. G. Leopardi, *A se stesso*, vv. 4-5, in Id., *Canti*, cit., p. 511.

⁹⁷ Don Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño* (1635), in Id., *Obras Completas. Tomo 1. Dramas*, ed. a cargo de A.J. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid 1969,

L'accusa di cui Molloy deve rispondere è per l'appunto quella di aver vissuto, e dunque quella di aver desiderato. Come ogni essere umano, ha vissuto dominato dalla volontà di cui i genitali sono la massima oggettivazione: in questo senso il ringraziamento che i testicoli gli rivolgono «of having made a balls of it, of me, of them»⁹⁸ è anche un'accusa. I suoi testicoli sono sempre stati d'impedimento per Molloy, in quanto oggettivazione delle passioni, ma ora che il desiderio sessuale si va spegnendo sono «in [his] way»⁹⁹ in senso del tutto letterale, nel senso che gli impediscono di camminare e andare in bicicletta. Molloy considera la possibilità di rimuoverli egli stesso con un coltello, ma ancora una volta la paura, il suo «terror of physical pain and festered wounds»¹⁰⁰ gli impedisce di ferirsi. Il corpo, che egli vorrebbe far sparire pezzo per pezzo, è ancora lì nonostante tutto, nella paura del dolore e delle infezioni che lo fa tremare.

Il corpo compare in maniera prepotente nella memoria che Molloy ha del rapporto con Ruth/Edith, che egli tiene a presentare come la propria unica esperienza del vero amore, ma che di fatto si risolve in una sequenza di prosaici ricordi di grotteschi incontri sessuali. L'amore di cui Molloy custodisce così gelosamente il ricordo è di fatto un chiaro rovesciamento parodico non solo del modello romantico dell'amore 'puro', ma anche di quello dell'amore come piacere erotico. Ognuno degli elementi che compongono i due stereotipi d'amore viene accuratamente smontato. Ruth/Edith, tanto per iniziare, è vecchia e poco attraente, con un corpo tormentato dai dolori e le deformità dell'età, al punto che le posizioni in cui fa sesso sono determinate dai reumatismi. Come riferisce Molloy, «[she] might have been my mother, and even I think my grandmother»¹⁰¹, e se i due fanno sesso solo ed esclusivamente *more ferarum* non è solo perché egli non sa immaginare altre posizioni, ma soprattutto perché «it was the only position she could bear, because of her lumbago»¹⁰². Lunghi dall'incontrarsi in qualche scenario idilliaco, i due si conoscono nel fango e nella sporcizia di una discarica, dove Molloy si trova «to disgust [him] for ever with eating»¹⁰³, e l'approccio non è proprio da amor cortese: a parte il fatto che, ancora una volta, non è l'uomo a fare il primo passo, ma la donna ad avvicinarlo con esplicite offerte erotiche, Ruth/Edith lo sorprende da dietro e «thrust her stick between [his] legs and began to titillate [his] privates»¹⁰⁴. La definizione che Molloy dà del rapporto come di amore pu-

pp. 491-533; qui p. 502. Trad. it di A. Gasparetti, *La vita è sogno*, a cura di C. Acutis, Einaudi, Torino 1980, p. 7.

⁹⁸ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 36.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, p. 56.

¹⁰² Ivi, p. 57.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

ro suona ancora più ironica se si considera che a quanto pare Ruth/Edith gli dà del denaro in cambio di sesso. L'identità stessa dell'amata è del tutto dubbia: a parte la consueta incertezza sul nome (Ruth o Edith?), Molloy non è del tutto certo che si trattasse in effetti di una donna, anche perché, come quello di Lousse, il suo corpo non ha vistosi attributi femminili («an eminently flat woman»¹⁰⁵).

In linea con la trattazione del tema del desiderio vista fin qui, Molloy non comprende bene che cosa sia il sesso, non ne deriva alcun piacere, lo trova anzi un'attività sgradevole, stancante, complicata, e senza costrutto, tuttavia vi si presta.

She had a hole between her legs, oh not the bunghole I had always imagined, but a slit, and in this I put, or rather she put, my so-called virile member, not without difficulty, and I toiled and moiled until I discharged or gave up trying or was begged by her to stop. A mug's game in my opinion and tiring on top of that, in the long run. But I lent myself to it with a good enough grace, knowing it was love, for she had told me so.¹⁰⁶

Il fatto che il prosaico congresso carnale venga presentato da Molloy come «love» si lega, da un lato, al salace senso dell'ironia beckettiano, dall'altro, ancora una volta, agli scritti di Arthur Schopenhauer. Il pensatore tedesco, infatti, più di una volta evidenzia l'errore madornale in cui cadono tutti coloro che si dicono innamorati:

Denn alle Verliebtheit, wie ätherisch sie sich auch geberden mag, wurzelt allein im Geschlechtstriebe, ja, ist durchaus nur ein näher bestimmter, specialisirter, wohl gar im strengsten Sinn individualisirter Geschlechtstrieb. (WWV II, Teilbd. 2, in ZA, Band 4, p. 624)

Ogni innamoramento infatti, per quanto etereo possa apparire, è radicato esclusivamente nell'istinto sessuale, anzi non è nient'altro che istinto sessuale più determinato, più specializzato, meglio individuato, nel senso più rigoroso del termine. (Trad. it. di A. Vigliani, p. 1433)

Molloy, che è più corpo che sovrastrutture mentali, riconosce gli istinti ma deve andare per sentito dire riguardo all'idea di amore. È molto incuriosito da questo sentimento di cui tutti fanno un gran parlare, e desidera sperimentarlo sebbene non sappia bene cosa sia. Nel suo approccio 'ingenuo' alle dinamiche amorose, e nella sua candida giustapposizione dello squallore del rapporto con Ruth/Edith con il suo giudizio su quel rapporto come «pure love», Molloy pare quasi drammatizzare, svelare, e fare implodere quella illusorietà dell'amore evidenziata da Schopenhauer. D'altra parte, pare che Beckett stesso condividesse fermamente l'opinione di Schopenhauer, ed è particolarmente significativo il dialogo tra l'autore e alcuni suoi amici che viene riportato da Deirdre Bair:

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ Ivi, pp. 56-57.

“This thing called love, there’s none of it, you know, it’s only fucking. That’s all there is – just fucking”.
 “Oh, come now Sam, you can’t mean this” they cried in unison, in disbelief.
 “I do indeed,” he repeated, “there’s only fucking”.¹⁰⁷

Molloy è tuttavia vittima dell’illusione dell’amore in maniera molto particolare. Egli infatti non è *convinto* di essere davvero invaso dal sentimento dell’amore, come accade per l’innamorato schopenhaueriano. Per lui il «true love»¹⁰⁸ è solo una specie di esperienza da fare, qualcosa da sperimentare per soddisfare una curiosità, e si riduce al mero atto sessuale, svuotato di ogni significato e addirittura di ogni piacere, e divenuto solo un atto meccanico. Nel mondo di Molloy non conta tanto il piacere in sé quanto la soddisfazione della pulsione, che è necessaria e irresistibile. Non sapendo cosa sia l’amore, Molloy non ha nemmeno la malizia per camuffare fino in fondo i suoi istinti più bassi da sentimenti alti, ed espone con brutale sincerità la sua prospettiva sui fatti: «I would have made love with a goat, to know what love was»¹⁰⁹. In maniera simile all’artista nella celeberrima definizione beckettiana, Molloy non sa cosa sia il sesso, non sa per quale motivo lo cerchi, né a quale scopo, ma allo stesso tempo non può fare a meno di cercarlo. Anche in qualcuno che è tutt’altro che attrezzato all’amore e al sesso, l’istinto sopravvive e si impone.

Va detto che in quella che può sembrare a prima vista ingenuità e scarsa competenza sulla natura dell’amore, Molloy trova in realtà una visione estremamente lucida del fenomeno, e anzi, dal punto di vista beckettiano *capisce* l’amore meglio di tanti poeti. Per Molloy, l’amore è sesso, condito con un po’ di tenerezza: una definizione che probabilmente Beckett stesso avrebbe potuto in certa misura sottoscrivere. Nel rimpiangere il fatto di non avere avuto a disposizione «an orifice less arid and roomy» di quello di Ruth/Edith, che gli avrebbe potuto dare nella sua idea «a higher opinion of love»¹¹⁰, Molloy dà una sua personale definizione dell’amore «puro», in una irresistibile parodia che si fa beffe del *topos* dell’amore alato che si eleva al di sopra delle basse contingenze del mondo:

But love is no doubt above such base contingencies. And not when you are comfortable, but when your frantic member casts about for a rubbing-place, and the unction of a little mucous membrane, and meeting with none does not beat in retreat, but retains its tumefaction, it is then no doubt that true love comes to pass and wings away, high above the tight fit and the loose. And when you add a little pedicure and massage, having nothing to do with the instant of bliss strictly speaking, then I feel no further doubt is justified, in this connection.¹¹¹

¹⁰⁷ D. Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, cit., p. 481.

¹⁰⁸ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 57.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Ivi, p. 58.

¹¹¹ *Ibidem*.

L'amore insomma è ridotto a una questione di orifizi, e la vera prova dell'autenticità del sentimento è che il membro impazzito, ancora una volta rappresentato come una sorta di entità indipendente con un volere a sé¹¹², non si rassegna davanti a nessun contrattempo¹¹³: una definizione di amore che sembra piuttosto una parafrasi della definizione schopenhaueriana di *Wille*. *L'amore* così inteso non può essere che una sofferenza, dall'affannosa ricerca di un «rubbing-place» da parte del «frantic member», fino alla stessa soddisfazione dell'istinto, caratterizzato dai «desperate strokes»¹¹⁴ dei due amanti, che spostano letteralmente il divano in giro per la stanza, preda di una forza appunto disperata e indomabile.

Molloy fa sesso per puro istinto, come lo fanno le bestie, e significativamente lui e Ruth/Edith nell'atto sessuale sono più volte accostati a degli animali: fanno sesso solo *more ferarum*, perché lui sa concepire di farlo solo come lo ha visto fare ai cani («it seemed all right to me, for I had seen dogs, and I was astonished when she confided that you could go about it differently»¹¹⁵); ipotizza anche di poterlo fare con una capra, come visto poco sopra; durante l'atto, Molloy morde la nuca di Ruth/Edith, come fanno caratteristicamente alcuni felini, come i leoni e i gatti domestici.

Proprio questo gesto di lui che prova ad affondare i denti nella nuca di lei costituisce una significativa sintesi della questione: «All I could see was her taut yellow nape which every now and then I set my teeth in, forgetting I had none, such is the power of instinct»¹¹⁶. Molloy non vede Ruth/Edith, l'atto è del tutto impersonale e meccanico, e avviene nonostante i corpi siano vecchi e decadenti; tutto è spinto dalla straordinaria forza dell'istinto. Il fatto che l'istinto induca Molloy a provare a mordere la compagna fa pensare ancora a Schopenhauer. In primo luogo, il *Wille* in quanto volontà di vivere si esprime come istinto a conservare il proprio corpo e trova la propria massima oggettivazione nei genitali e nella soddisfazione dell'istinto sessuale:

¹¹² WWV I, Teilbd. 2, in ZA, Band 2, p. 412: «Die Genitalien sind viel mehr als irgend ein anderes äußeres Glied des Leibes bloß dem Willen und gar nicht der Erkenntniß unterworfen: ja, der Wille zeigt sich hier fast so unabhängig von der Erkenntniß, wie in den, auf Anlaß bloßer Reize, dem vegetativen Leben, der Reproduktion, dienenden Theilen, in welchen der Wille blind wirkt, wie in der erkenntnißlosen Natur». Trad. it. di N. Palanga, cit., pp. 465-466: «Le parti genitali, molto più di qualsiasi altro organo del corpo, sono soggette alla volontà sola e sottratte alla conoscenza: la volontà vi manifesta anzi la propria indipendenza dalla conoscenza, quasi quanto negli organi della vita vegetativa e della riproduzione scissipara, nei quali opera ciecamente come nella natura inconscia».

¹¹³ *Ibidem*: «Als die entschiedene, stärkste Bejahung des Lebens bestätigt sich der Geschlechtstrieb auch dadurch, daß er dem natürlichen Menschen, wie dem Thier, der letzte Zweck, das höchste Ziel seines Lebens ist». Trad. it. di N. Palanga, cit., p. 465: «In un altro fatto l'istinto sessuale ci si rivela come la più decisa ed energica affermazione della volontà di vivere: nel fatto che per l'uomo di natura, come per l'animale, questo istinto costituisce il termine ultimo e il fine supremo della vita».

¹¹⁴ *Ivi*, p. 57.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

Es ist bereits auseinandergesetzt, daß die erste und einfache Bejahung des Willens zum Leben nur Bejahung des eigenen Leibes ist, d.h. Darstellung des Willens durch Akte in der Zeit, in so weit schon der Leib, in seiner Form und Zweckmäßigkeit, den selben Willen räumlich darstellt, und nicht weiter. Diese Bejahung zeigt sich als Erhaltung des Leibes, mittelst Anwendung der eigenen Kräfte desselben. An sie knüpft sich unmittelbar die Befriedigung des Geschlechtstriebes, ja gehört zu ihr, sofern die Genitalien zum Leibe gehören. (WWV I, Teilbd. 2, in ZA, Band 2, p. 416)

La prima e più semplice affermazione della volontà di vivere è, come si disse, l'affermazione del proprio corpo, ossia la manifestazione della volontà mediante atti nel tempo, in quanto già il corpo, nella sua forma e nella sua organizzazione teleologica, rappresenta nello spazio la volontà e niente più. L'affermazione si estrinseca nel conservare il corpo e nell'asservirgli tutte le forze dell'individuo. Ad essa si riconnette immediatamente la soddisfazione dell'istinto sessuale, che anzi ne fa parte, in quanto gli organi sessuali fanno parte del corpo. (Trad. it. di N. Palanga, p. 470)

Secondariamente, quando il *Wille* stesso va oltre la normale affermazione della propria vita, spinge ad imporre la propria volontà su quella altrui ed ha la propria estrema manifestazione nel cannibalismo e nell'omicidio:

Der Wille des erstern bricht in die Gränze der fremden Willensbejahung ein, indem das Individuum entweder den fremden Leib selbst zerstört oder verletzt, oder aber auch, indem es die Kräfte jenes fremden Leibes seinem Willen zu dienen zwingt [...]. Das Unrecht, dessen Begriff wir in der allgemeinsten Abstraktion hiemit analysirt haben, drückt sich *in concreto* am vollendetesten, eigentlichsten und handgreiflichsten aus im Kannibalismus: dieser ist sein deutlichster augenscheinlichster Typus, das entsetzliche Bild des größten Widerstreites des Willens gegen sich selbst, auf der höchsten Stufe seiner Objektivation, welche der Mensch ist. (WWV I, Teilbd. 2, in ZA, Band 2, p. 417)

La volontà del primo irrompe nella sfera in cui si afferma la volontà del secondo, sia danneggiandone o distruggendone il corpo, sia costringendone le forze a servire alla propria volontà invece che a quella del corpo a cui sono inerenti [...]. L'ingiustizia, di cui abbiamo analizzato il concetto nella sua più astratta generalizzazione, ha *in concreto* l'espressione più completa, più caratteristica e più materiale, nel cannibalismo: questo è il suo tipo più netto e più evidente, l'immagine spaventosa del conflitto più atroce della volontà con se stessa nel grado supremo della sua oggettivazione. (Trad. it. di N. Palanga, pp. 471-472)

La volontà di Molloy è, si è visto, come spuntata, ottusa, dato che egli si trova ormai con «[not] much will left»¹¹⁷, ma non è scomparsa: se non ci sono più i denti, la pulsione istintiva verso il morso c'è comunque. E che questo 'amore' per Ruth/Edith sia mortifero è un pensiero che sfiora an-

¹¹⁷ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 7.

che Molloy, che si chiede con una punta di rimpianto subito soffocato: «Poor Edith, I hastened her end perhaps»¹¹⁸. Quel «poor» è l'unico segno di compassione per la morte che Molloy manifesta, e anzi poco più avanti egli si rammaricherà piuttosto del fatto che la morte dell'amante lo ha trovato indifferente – ancora una volta, *quasi* del tutto: «The other thing that bothers me, in this connection, is the indifference with which I learnt of her death, one black night I was crawling towards her, an indifference softened indeed by the pain of losing a source of revenue»¹¹⁹. Molloy è sulla strada verso l'annullamento della volontà, desidera la morte come una liberazione, e l'unico motivo per cui teme il momento del proprio trapasso è il terrore del dolore fisico. Vedendo morire Ruth/Edith, però, questo timore non sussiste, e Molloy viene lasciato del tutto indifferente. Dice Schopenhauer che chi piange un morto piange in realtà il destino dell'umanità intera, e con esso quindi anche il proprio:

Es ist nicht sein Verlust, den der Trauernde beweint: solcher egoistischer Thränen würde er sich schämen; statt daß er bisweilen sich schämt, nicht zu weinen. Zunächst beweint er freilich das Loos des Gestorbenen: jedoch weint er auch, wann diesem, nach langen, schweren und unheilbaren Leiden, der Tod eine wünschenswerthe Erlösung war. Hauptsächlich also ergreift ihn Mitleid über das Loos der gesammten Menschheit, welche der Endlichkeit anheimgefallen ist, der zufolge jedes so strebsame, oft so thatenreiche Leben verlöschen und zu nichts werden muß: in diesem Loose der Menschheit aber erblickt er vor Allem sein eigenes, und zwar um so mehr, je näher ihm der Verstorbene stand, daher am meisten, wenn es sein Vater war. (WWV I, Teilbd. 2, in ZA, Band 2, p. 468)

Ciò che piangiamo non è la perdita sofferta; ci vergogneremmo di lacrime tanto egoistiche: mentre, se c'è cosa che in simile caso ci faccia vergogna, è appunto il non piangere. Senza dubbio, ciò che innanzi tutto ci muove al pianto è la sorte del defunto: tuttavia, piangiamo anche se la morte è stata per lui una provvidenziale liberazione da lunghe, tormentose, insanabili sofferenze. Ciò che dunque ispira principalmente la nostra pietà è il destino dell'umanità intera, condannata alla finitezza, a causa della quale ogni vita, per quanto energica e intraprendente, si estinguerà e si ridurrà al nulla; ma in questo destino dell'umanità intravediamo soprattutto il nostro, e tanto più se il morto era uno dei nostri cari, specialmente se un padre. (Trad. it. di N. Palanga, p. 530)

Molloy è arrivato al punto di non piangere quel destino, perché desidera la fine; tuttavia il suo legame con il proprio corpo è ancora fortissimo, e teme il dolore. In questo senso, Molloy si conferma nuovamente *quasi* saggio, *quasi* asceta: è indifferente alla morte, ma solo quella altrui. D'altra parte, il suo unico rammarico per la morte di Ruth/Edith è legato alla sua perdita economica. Ciò testimonia la sussistenza in Molloy del desiderio, della spin-

¹¹⁸ Ivi, p. 57.

¹¹⁹ Ivi, p. 58.

ta egoistica del *Wille*, che è anche fonte della brama di beni materiali come illusoria fonte di soddisfazione.

D'altra parte, una volta morta Ruth/Edith l'idealizzazione dell'innamoramento e del loro rapporto si libera dello scomodo confronto con la realtà. Molloy spiega che dopo Ruth/Edith non ha avuto più esperienze sessuali, per conservare un ricordo puro di quel rapporto così perfetto: «I never sought to repeat the experience, having I suppose the intuition that it had been unique and perfect, of its kind, achieved and inimitable, and that it behoved me to preserve its memory, pure of all pastiche, in my heart, even if it meant resorting from time to time to the alleged joys of so-called self-abuse»¹²⁰. Come Belacqua faceva ricorso a quello che in *Dream of Fair to Middling Women* veniva definito «a fraudulent system of Platonic manualisation, chiroplatonism»¹²¹ per non inquinare con i bassi istinti sessuali il suo rapporto con Smeraldina, Molloy sostiene di ricorrere alla masturbazione per non corrompere il ricordo puro del suo rapporto con Ruth/Edith. Tuttavia, poco prima ha ammesso che i piaceri della masturbazione superano quelli dei rapporti con Ruth/Edith («twixt finger and thumb 'tis heaven in comparison»¹²²): un'altra conferma del fatto che ciò che spinge Molloy a fare sesso con l'amante non è il piacere fisico ma la spinta indomabile e inestinguibile della volontà.

2.1.2 Moran

Nella seconda parte di *Molloy*, il centro della narrazione si sposta sulle vicende di Moran. Si è ampiamente dibattuto sul rapporto tra Moran e Molloy. Per John Fletcher, ad esempio, le due parti del libro costituiscono un «asymmetrical diptych»¹²³, in cui le due parti sono interconnesse attraverso un «counterpoint achieved by an elaborate system of parallels and echoes from part to part which must have necessitated careful planning»¹²⁴, cosicché «we feel that two men of very different character are fulfilling a similar destiny»¹²⁵. Hugh Kenner non scarta la possibilità che Molloy *diventi* Moran¹²⁶ e qualcuno ha avanzato l'ipotesi che Moran

¹²⁰ S. Beckett, *Molloy*, cit., pp. 58-59.

¹²¹ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 43.

¹²² S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 58.

¹²³ J. Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, Chatto & Windus, London; Barnes & Noble, New York (NY) 1964, p. 132.

¹²⁴ Ivi, p. 131.

¹²⁵ *Ibidem*. Anche Ruby Cohn ha discusso quelle che definisce «clues of twinship» tra i due personaggi: cfr. R. Cohn, *A Beckett Canon*, University of Michigan Press, Ann Harbor (MI) 2001, pp. 165-166.

¹²⁶ H. Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study*, cit., p. 65: «There are signs that [Malone in *Malone Dies*] is a new phase of Molloy, or perhaps of Molloy and Moran together (unless a Molloy is simply what a Moran turns into when he goes looking for a Molloy)».

e Molloy possano essere parte di una stessa coscienza: Ciaran Ross, ad esempio, in chiave lacaniana¹²⁷; S.E. Gontarski e Chris Ackerley con un approccio non psicanalitico¹²⁸.

Sia che Moran divenga di fatto Molloy, sia che il primo sia fin dall'inizio un'incarnazione del secondo, quello che interessa qui rilevare è il percorso che anch'egli fa verso uno stato prossimo alla pace. Il viaggio, la *quest* di Moran, lo porta a un'evoluzione che lo libera dal *desiderio*, in un percorso che è simile alla schopenhaueriana via dell'ascesi.

All'inizio del suo viaggio Moran vive nel costante sforzo di imporre il proprio controllo sugli altri e sul mondo esterno. La casa e il giardino sono ben ordinati, le porte sono tutte chiuse a chiave, il figlio è totalmente sottomesso a lui, con un sistema di controllo e sopraffazione dalle tinte fin troppo esplicitamente sadiche. Moran impone al figlio Jacques ogni genere di sopruso, fisico e psicologico: dalla privazione dei francobolli cui il bambino è tanto legato, alle percosse con l'ombrello, ai clisteri inflitti con un'ombra di perversione. Moran ha con tutto ciò che è sensuale e corporale un rapporto alquanto problematico, e da più parti si è evidenziato come le sue tendenze sadiche paiano derivare da una repressione degli istinti sessuali. In effetti egli prova costantemente a controllare i più bassi istinti, non solo i propri ma anche quelli del figlio. Tuttavia, più che reprimerli sembra innanzitutto volerli disciplinare, ed è ben più severo con il figlio che con se stesso.

Moran non sopporta nemmeno la vista del figlio, e come Belacqua con Smeraldina, ciò che egli pare non riuscire a perdonare al ragazzino è un *eccesso*, un corpo troppo presente. Moran detesta il suo «little sullen

¹²⁷ C. Ross, *Aux frontières du vide. Beckett: une écriture sans mémoire ni désir*, Rodopi, Amsterdam 2004, p. 111: «Nous proposons ainsi dans un premier temps, de relire l'affaire Molloy-Moran, comme figuration d'un moi précoce qui paraît totalement méconnaître son double fonctionnement et, dans un deuxième temps, en fin de chapitre, à la lumière du thème père-fils. [...] Nous interprétons les personnages de Molloy et de Moran comme deux noyaux isolés, horizontaux, relativement structurés, mais sans communication entre eux». (Trad. it.: Proponiamo dunque in un primo tempo di rileggere la relazione Molloy-Moran come rappresentazione di un sé precoce che pareva ignorare completamente il proprio doppio funzionamento e poi, in un secondo tempo, sul finale del capitolo, alla luce del tema padre-figlio. [...] Interpretiamo i personaggi di Molloy e Moran come due nuclei isolati, orizzontali, relativamente strutturati, ma senza comunicazione tra loro).

¹²⁸ Dicono Ackerley e Gontarski nella *Grove Companion to Samuel Beckett*: «The two halves of this diptych are replete with symmetries. [...] It is not so much that Moran has become Molloy, or that the second half should precede the first, but that Molloy was always part of Moran, as were Gaber and Youdi [...]. What the Moran section offers, and why it follows the Molloy section (and why the novel is called *Molloy*, not *Moran*), is a fiction written by Molloy or Molloy of Moran encountering Molloy. 'Encounter' aligns Moran's discovery of Molloy with Stephen Dedalus's meeting Bloom, to become the self he is ineluctably preconditioned to become» (*The Grove Companion to Samuel Beckett, A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, Grove Press, New York (NY) 1994, pp. 377-378).

plump body»¹²⁹, troppo grande per la sua età, e non dotato di una grande intelligenza: «[...] thirteen or fourteen at the time. He was big and strong for his age. His intelligence seemed at times little short of average»¹³⁰. I continui ordini di Moran a Jacques sono sempre intesi a tenerlo lontano da ciò che è sporco, come a volerlo preservare da ogni contaminazione e preservarne la 'purezza' («I called to him not to dirty himself»¹³¹; «Jacques went away grumbling with his finger in his mouth, a detestable and unhygienic habit»¹³²). Come osservava già John Fletcher, «*Sollst entbehren* is the declared principle which Moran seeks to inculcate into his son, by continually denying the latter his wishes»¹³³. Il tentativo di disciplinare il corpo di Jacques si concretizza nel controllarne la salute, lo stato, e persino le attività intestinali; e nel farlo Moran non perde occasione per mettere in atto soprusi e violenze fisiche che spesso hanno un'implicita e disturbante connotazione sessuale. Ad esempio, Moran intende controllare persino le funzioni intestinali del figlio, con indagini esplicite («have you shat today?»¹³⁴), la somministrazione forzata di clisteri («I gave him an enema, with salt water. He struggled, but not for long»¹³⁵), l'esame ossessivo delle escrezioni; quando il ragazzino lamenta dei dolori all'addome, il padre gli ordina di misurarsi la temperatura, e trova un certo piacere nello specificare le modalità dell'operazione: «Have you a temperature? I said. I don't know, he said. Find out, I said. [...] Fortunately I rather enjoyed dotting my i's [...] I added jocosely, You know which mouth to put it in? I was not averse, in conversation with my son, to jests of doubtful taste, in the interests of his education»¹³⁶. Quello che Moran vuole fare è inculcare nel figlio «that most fruitful of the dispositions, horror of the body and its functions»¹³⁷. Moran giustifica infatti le sue crudeli imposizioni sul figlio con la necessità di educarlo severamente, per risparmiargli il triste destino che è toccato a lui, che per la scarsa severità dei genitori ha sviluppato cattive abitudini che ormai non può più perdere:

[...] I was sometimes inclined to go too far when I reprimanded my son, who was consequently a little afraid of me. I myself had never been sufficiently chastened. Oh I had not been spoiled either, merely neglected. Whence bad habits ingrained beyond remedy and of which even the most meticulous piety has never been able to break me.¹³⁸

¹²⁹ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 130.

¹³⁰ Ivi, p. 94.

¹³¹ Ivi, p. 93.

¹³² Ivi, p. 94.

¹³³ J. Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, cit., p. 127.

¹³⁴ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 119.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Ivi, p. 118.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Ivi, p. 96.

Viene da pensare che tra quelle cattive abitudini ci sia la masturbazione, che egli pare praticare e confessare candidamente, con la sola preoccupazione di non essere sorpreso dal figlio nel bel mezzo dell'atto: «Now if there is one thing I abhor, it is someone coming into my room, without knocking. I might just happen to be masturbating, before my cheval-glass. Father with yawning fly and starting eyes, toiling to scatter on the ground his joyless seed, that was no sight for a small boy»¹³⁹. Come nel caso di Molloy, l'atto sessuale non procura un vero piacere fisico ma è piuttosto uno sforzo penoso, sfiancante (significativo il ricorrere del verbo «toil»¹⁴⁰) e «joyless». Moran lo pratica per dare uno sfogo all'istinto sessuale che evidentemente non vuole tacere, e d'altra parte uno sfogo solitario è certo la soluzione ideale se non l'unica per qualcuno che dichiara apertamente «I much prefer to see nobody»¹⁴¹. La masturbazione permette comunque un certo controllo sugli istinti del corpo che tanto irritano Moran, ma la sua lotta contro il corpo è impari. Una scena emblematica è quella in cui egli si adira per il cedere degli oggetti alla forza di gravità. Colto da un insopportabile dolore al ginocchio, Moran si alza per prendere una crema contro i dolori muscolari, ma la gravità gli gioca un brutto tiro, nella tradizione della *slapstick comedy* tanto cara a Beckett: «I stood up and the leg of my trousers fell down over my ankle. This inertia of things is enough to drive one literally insane»¹⁴². Come la forza degli istinti, quella della gravità è una forza cui gli oggetti e gli esseri umani in quanto corpi devono sottostare, e che non possono davvero sconfiggere. Quello di Moran è un tipo di disagio e scoraggiamento già descritto da Schopenhauer, che riconosce nella gravità la più bassa oggettivazione della volontà, «die niedrigste Objektivation des Willens»¹⁴³:

Daher sinkt der Arm, den man eine Weile, mit Ueberwältigung der Schwere, gehoben gehalten: daher ist das behagliche Gefühl der Gesundheit, welches den Sieg der Idee des sich seiner bewußten Organismus über die physischen und chemischen Gesetze, welche ursprünglich die Säfte des Leibes beherrschen, ausdrückt, doch so oft unterbrochen, ja eigentlich immer begleitet von einer gewissen, großem oder kleinem Unbehaglichkeit, welche aus dem Widerstand jener Kräfte hervorgeht [...]. (WWV I, Teilbd. 1, in ZA, Band 1, pp. 196-197)

Ecco perché il braccio ricade dopo che lo si è tenuto alzato per qualche tempo superando la resistenza del peso; ecco anche perché la piacevole sensazione della salute, che esprime la vittoria dell'idea dell'organismo autocosciente sulle leggi fisiche e chimiche dominanti in precedenza sui succhi del corpo, subisce tuttavia interruzioni così frequenti, anzi è sempre accompagnata da un certo malessere più o meno sensibile, risultante dalla resistenza di queste forze [...]. (Trad. it. di N. Palanga, p. 223)

¹³⁹ Ivi, p. 103.

¹⁴⁰ Ivi, p. 56: «I toiled and moiled till I discharged or gave up trying or was begged by her to stop», dice Molloy.

¹⁴¹ Ivi, p. 93.

¹⁴² Ivi, p. 120.

¹⁴³ WWV I, Teilbd. 1, in ZA, Band 1, p. 196.

Il dolore al ginocchio lo fa urlare, la gravità gli fa cadere i pantaloni: seduto sul bordo della vasca di casa, Moran sperimenta tutta la propria impotenza davanti a forze irresistibili, e tutta l'urgenza del corpo che tanto cocciutamente cerca di dimenticare. È qui che si apre la prima crepa nel sistema di vita di Moran: il corpo reclama il proprio primato attraverso uno degli strumenti più primitivi, ovvero il dolore.

Nel corso del suo viaggio, Moran scopre che dinanzi alle forze di cui il corpo è in balia – il dolore, gli istinti, la gravità, il deterioramento – non conviene lottare per reprimerle, ma accettarle per poi, forse, poterle superare. Il momento cruciale è la notte in cui per la prima volta sente nuovamente il terribile dolore al ginocchio che lo aveva attanagliato nel bagno. Così come la prima volta aveva provato invano a curarlo con la crema per i dolori, adesso prova a rassicurarsi dandosi delle spiegazioni razionali: «[...] I went to sleep again a little reassured, saying, It's a touch of neuralgia brought on by all the tramping and trudging and the chill damp nights [...]. But there was more to come»¹⁴⁴. Poco dopo, infatti, il corpo gli sferra il suo colpo finale: «[...] waking again towards dawn, this time in consequence of a natural need, and with a mild erection, to make things more lifelike, I was unable to get up. That is to say I did get up finally to be sure, I simply had to but by dint of what exertions!»¹⁴⁵. Nel narrare l'episodio, Moran fa una considerazione che dimostra il tipo di maturazione cui è arrivato: «Unable, unable, it's easy to talk about being unable, whereas in reality nothing is more difficult»¹⁴⁶. Con uno scarto rapidissimo, la condizione di 'inabilità' passa dall'essere un problema da risolvere a costo di dolorose «exertions», all'essere una condizione desiderata ma difficile da raggiungere. Lo scarto è dovuto alla frattura tra il Moran sveglio all'alba preda di dolori lancinanti e il Moran al momento della narrazione, che ha capito che essere «unable» sarebbe un punto d'arrivo straordinario. E lo ha capito in maniera molto lucida, tanto che dà una spiegazione decisamente chiara alla faccenda: «Because of the will I suppose, which the least opposition seems to lash into a fury»¹⁴⁷. Quella stessa «fury», ad esempio, che nel bagno di casa gli aveva fatto arrotolare attorno alla coscia i pantaloni fatti cadere dalla gravità («I pulled up the leg of my trousers again, rolled it *in a fury* round my thigh»¹⁴⁸). Se basta la minima opposizione a scatenare la furia del *Wille*, si spiega il feroce ritorcersi della volontà stessa davanti ai disperati tentativi di Moran di opporsi ad esso attraverso la sua mania di controllo e di disciplinamento del corpo. Egli stesso riconosce che la volontà di opporsi al deterioramento del corpo lo porta a disperarsi dapprima e poi a riuscire a piegare almeno un po' la gamba: «[...] this

¹⁴⁴ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 139.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 120, corsivo mio.

explains no doubt how it was I despaired at first of ever bending my leg again and then, a little later, through sheer determination, did succeed in bending it, slightly»¹⁴⁹. A un certo punto, il dolore cessa, perché «having warned [Moran] several times in vain, had no more to say»¹⁵⁰, il ginocchio rimane bloccato, e Moran scopre nella posizione un insperato e sconosciuto piacere, che subito accosta a quello sessuale: «I fiddled with the knee-cap. It felt like a clitoris»¹⁵¹.

Moran non può sconfiggere il *Wille* che lo ha spinto a tentare di muovere nuovamente la gamba, ma almeno adesso ha capito che quella condizione di paralisi, di *unableness*, è quella desiderabile. Non si può contrastare la furia della volontà, ma quando per qualche ragione si va oltre di essa, si scopre il vero piacere. In questo caso, Moran è costretto dal ginocchio immobilizzato a cedere a quella gravità che tanto lo irritava («I was not long in letting myself fall back flat on my back»¹⁵²), e per caso trova una condizione quasi di beatitudine:

Yes, when you can neither stand nor sit with comfort, you take refuge in the horizontal, like a child in its mother's lap. You explore it as never before and find it possessed of unsuspected delights. In short it becomes infinite. [...] Such are the advantages of a local and painless paralysis. And it would not surprise me if the great classical paralyses were to offer analogous and perhaps even still more unspeakable satisfactions.¹⁵³

Con la quasi-saggezza da poco acquisita, Moran può ora desiderare la tipica pace dei protagonisti beckettiani visti fin qui: «To be literally incapable of motion at last, that must be something! My mind swoons when I think of it. And mute into the bargain! And perhaps as deaf as a post! And who knows as blind as a bat! And as likely as not your memory a blank! And just enough brain intact to allow you to exult! And to dread death like a regeneration»¹⁵⁴. L'ottendersi dei sensi nel cammino verso la pace è un processo ben noto a personaggi come Murphy e Molloy, che sfiorano quello stato che Moran può solo immaginare, ma che devono fermarsi davanti all'impossibilità dell'ultima parte della fantasia: come Mr Endon insegna, non si può accedere a quella pace conservando nemmeno un minimo di «brain intact» – il triste paradosso della coscienza che ricerca l'incoscienza.

¹⁴⁹ Ivi, p. 139.

¹⁵⁰ Ivi, p. 140.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*. L'idea delle soddisfazioni indicibili intraviste da Moran ricorda altri piaceri ineffabili, come la beatitudine di Murphy, «such pleasure that pleasure was not the word» (S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 2).

¹⁵⁴ Ivi, pp. 140-141.

Comunque sia, da quella notte in poi Moran compie il proprio percorso di decadimento corporale, che, come si accennava in apertura, è sotto diversi punti di vista simmetrico rispetto a quello di Molloy. La gamba è malridotta e diventa del tutto inutilizzabile, e Moran è costretto a spostarsi in bicicletta, cosa rischiosa che gli fa temere «for [his] testicles that hung a little low»¹⁵⁵.

Moran avverte in sé dei cambiamenti radicali, e si accorge che il decadimento del suo corpo è non solo velocissimo, ma anche di una qualità del tutto particolare, diversa dall'invecchiamento. Egli si vede infatti invecchiare «as swiftly as a day-fly», ma si rende anche conto che «ageing» non è la parola giusta: «What I saw was more like a crumbling, a frenzied collapsing of all that had always protected me from all I was condemned to be. Or was it like a kind of clawing towards a light and countenance I could not name, that I had once known and long denied»¹⁵⁶. Si tratta di sensazioni indescrivibili, introdotte da «darkness and bulk, with a noise like the grinding of stones, then suddenly as soft as water flowing»¹⁵⁷. È questa la personale apocalisse di Moran, scoperta della realtà del suo destino di condanna, disvelamento e fine del suo *self*, momento in cui egli ottiene la conferma «of the great changes I had suffered and of my growing resignation of being dispossessed of self»¹⁵⁸.

A contribuire allo sfasciarsi rapido dell'identità di Moran è anche la separazione dal figlio: non potendo più affermare la propria identità come padre e come torturatore, non potendo più esercitare potere e controllo, smarrito in una *quest* che non comprende fino in fondo, non sa più chi è. Questa perdita e questo frantumarsi della sua identità, favoriscono d'altra parte il suo avvicinarsi a quella «unspeakable satisfaction», a quello stato di pace ed appagamento intravisto la notte in cui il suo ginocchio ha smesso di funzionare.

Rimasto solo, senza il figlio, ormai «dispossessed of self», Moran sembra avviato sulla giusta strada dell'ascesi. Significativamente, ha perso ogni appetito. All'inizio della vicenda, Moran può dirsi vorace, e si gode la sua pinta di Wallenstein. Che il suo appetito per il cibo sia una feroce manifestazione della volontà è chiaro sia dai modi che dalle occasioni in cui esso si manifesta. Ad esempio, quando Jacques gli chiede il permesso per poter uscire di casa, subito Moran si attiva per esercitare la consueta opera di controllo e costrizione verso il figlio, e ciò coincide con il comparire della fame: «Out? I said. Where? Out! Vagueness I abhor. I was beginning to feel hungry»¹⁵⁹. Subito dopo, parla con il prete per sapere se aver bevuto una pinta di birra gli impedirebbe di fare la comunione, e una volta chiari-

¹⁵⁵ Ivi, p. 157.

¹⁵⁶ Ivi, p. 149.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Ivi, p. 99.

to che si, è possibile, e ricevuta l'ostia, si precipita a casa per ingozzarsi di stufato: «All I wanted was to return home as quickly as possible and stuff myself with stew. My soul appeased, I was ravenous»¹⁶⁰. Quando poi arriva a casa, non trovando le cipolle nello stufato urla e si precipita in cucina temendo un dispetto di Martha: «The stew was a great disappointment. Where are the onions? I cried. Gone to nothing, replied Martha. I rushed into the kitchen, to look for the onions I suspected her of having removed from the pot, because she knew how much I liked them. I even rummaged in the bin. Nothing»¹⁶¹. Nel bosco, invece, intuite le «unspeakable satisfactions» della paralisi, smette di mangiare, ormai immune a ogni desiderio di cibo, in un atteggiamento realmente ascetico, che difatti lo gratifica in maniera straordinaria:

And I grew gradually weaker and weaker and more and more content. For several days I had eaten nothing, I could probably have found blackberries and mushrooms, but I had no wish for them. [...] And though suffering a little from wind and cramps in the stomach I felt extraordinarily content, content with myself, almost elated, enchanted with my performance. And I said, I shall soon lose consciousness altogether, it is merely a question of time. But Gaber's arrival put a stop to these frolics.¹⁶²

Alla prostrazione del corpo corrisponde una contentezza e una pace interiore che Moran non aveva mai conosciuto, e tale scissione tra il corpo e quella che si direbbe la mente o l'anima di Moran si riflette nella sua reazione al pensiero delle possibili punizioni che Youdi gli potrà infliggere. La sua espressione rimane calma e impassibile, mentre il corpo trema orribilmente.

Il *Wille*, l'istinto di conservazione non si è ancora estinto in lui: «At the thought of the punishments Youdi might inflict upon me I was seized by such a mighty fit of laughter that I shook, with mighty silent laughter and my features composed in their wonted sadness and calm. But my whole body shook, and even my legs, so that I had to lean against a tree, or against a bush [...]. Strange laughter truly, and no doubt misnamed, through indolence perhaps, or ignorance»¹⁶³.

Quando Moran crede di avere quasi raggiunto il proprio obiettivo, l'incanto viene rotto da Gaber, che porta l'ordine laconico e categorico di Youdi: «Moran, Jacques, home, instanter»¹⁶⁴. Quasi giunto alla quiete, e ormai irriconoscibile per non essersi tagliato barba e capelli da tempo, «not to mention all the privations [he] had suffered and the great inward

¹⁶⁰ Ivi, p. 101.

¹⁶¹ Ivi, p. 102.

¹⁶² Ivi, p. 163.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ Ivi, p. 164.

metamorphoses»¹⁶⁵, Moran riceve un'altra spinta che ne protrae la sofferenza: come l'Innominabile nel terzo libro della trilogia, egli qui non può andare avanti ma *deve* andare avanti. La spinta di Youdi non si presenta solo come un ordine, ma anche come un messaggio di speranza: «Life is a thing of beauty [...] and a joy forever», è il messaggio che Gaber riferisce. Quelle parole suonano chiaramente poco verosimili a Moran, se non beffarde: «I said, Do you think he meant human life? I listened. Perhaps he didn't mean human life, I said»¹⁶⁶. Di tutte le punizioni che Youdi poteva infliggergli, quella di non proseguire il suo cammino verso la perdita di coscienza è la più terribile. Come il sole che in apertura di *Murphy* sorge «having no alternative»¹⁶⁷, Moran si rimette in cammino perché non può fare altro, se non obbedire agli ordini di Youdi.

Il corpo continua a decadere, la carne a marcire, ma Moran adesso *deve* proseguire, attraverso le ostilità dell'inverno, per tornare a casa, spinto dall'ordine di Youdi, e dal *Wille* che è ancora vivo in lui, che gli impedisce di soccombere. Moran procede dunque «towards what I would have called my ruin if I could have conceived what I had left to be ruined [...]». But on the way home, a prey to the malignancy of men and nature and my own failing flesh, I could not conceive it»¹⁶⁸. Il ginocchio non sta né peggio né meglio, in compenso ha dei nuovi disturbi, «intestinal for the most part»¹⁶⁹, che gli provocano grande dolore ma nonostante i quali egli continua ad avanzare, emettendo ogni tanto «a roar, of triumph and distress»: «I would get there on all fours shitting out my entrails and chanting maledictions»¹⁷⁰. Durante il suo viaggio Moran si interroga significativamente sulla figura di un tale Lovat, un ciabattino veneto che, «having cut off his testicles, crucified himself»¹⁷¹. Ma se è certo che Lovat si sia autocrocefisso appendendosi poi fuori dalla propria finestra, essendo caduto preda di deliri e manie ossessive a motivo religioso, e che sia deceduto pochi anni dopo lasciandosi morire di stenti, non c'è traccia nelle cronache dell'autoevirazione: evidentemente, l'ennesima fantasia di castrazione di un personaggio beckettiano che si innesta su una fantasia di autolesionismo atroce e a suo modo spettacolare.

Moran non si autocrocefiggerà, né saprà – dopo il promettente tentativo mandato a monte da Gaber – lasciarsi morire di stenti. In compenso, la sua carne diventa blu, e l'incontinenza assume proporzioni quasi iperboliche («my drawers [...] had rotted, from constant contact with my

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ Ivi, p. 165.

¹⁶⁷ S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 1

¹⁶⁸ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 166.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Ivi, p. 167.

¹⁷¹ Ivi, pp. 167-168.

incontinences»¹⁷²). Il suo aspetto fisico cambia, ma è tutta la sua identità ad essere ormai andata in frantumi, e Moran stenta a riconoscersi: «Physically speaking it seemed to me I was now becoming rapidly unrecognizable. And when I passed my hands over my face [...] the face my hands felt was not my face anymore, and the hands my face felt were my hands no longer»¹⁷³. Quando torna a casa, tutto è cambiato così come è cambiato lui. Il giardino è devastato, le api e le galline sono morte, tutto è buio e deserto, non c'è più traccia dell'ordine e della razionalità di un tempo. Le porte sono ancora chiuse, e Moran non usa le chiavi per aprirle, ma le sfonda; va a vivere nel giardino, rinunciando al proprio linguaggio per ascoltare quello degli uccelli. Moran ha visto distrutta la sua identità, il sistema su cui aveva costruito la propria vita. Gli ultimi attimi di «peace and happiness»¹⁷⁴ furono quelli trascorsi in giardino poco prima che Gaber gli affidasse la missione per conto di Youdi. Se quella felicità e quella pace erano solo illusorie e apparenti, adesso Moran ha conosciuto la verità, ha vissuto la propria apocalisse personale, ma non è libero, né salvo, né felice. Si aggrappa con tutta la forza agli «absurd comforts» di casa sua, senza i quali non potrebbe «bear being a man»¹⁷⁵, ed è terrorizzato di dover un giorno lasciare quei posti e di venire catapultato nella «long anguish of vagrancy and freedom»¹⁷⁶. Tutto quello che può fare nel frattempo è scrivere le sue storie e richiamarsi alla razionalità: «Quiet, Moran, quiet. No emotions, please»¹⁷⁷.

2.2 Malone Dies

Come Molloy, anche Malone è un corpo in decomposizione su di un letto, che attende, da una parte desiderandola, dall'altra temendola, la morte. La sua condizione è quella, come si è visto ricorrente nell'opera di Beckett, di sospensione in un limbo, e di ricerca di uno stato completamente neutro e inerte. L'apertura del romanzo è decisamente esplicita: «I shall soon be quite dead at last in spite of all»¹⁷⁸. Paradossalmente, il suo desiderio di stasi è tale che rifiuta persino di fare lo sforzo di morire, a sentire lui: «I could die to-day, if I wished, merely by making a little effort. But it is just as well to let myself die, quietly, without rushing things»¹⁷⁹. Come il vero asceta schopenhaueriano, Malone ha capito che lo scopo non è la morte in sé, ma la *fine*, la quiete totale, e dunque anche la cancellazione del desiderio di quell'ultimo «effort», per

¹⁷² Ivi, p. 171.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Ivi, p. 93.

¹⁷⁵ Ivi, p. 133.

¹⁷⁶ Ivi, p. 132.

¹⁷⁷ Ivi, p. 133.

¹⁷⁸ S. Beckett, *Malone Dies*, in Id., *Trilogy*, cit., p. 179.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

cui la sua decisione è facile da prendere: «I shall be neutral and inert. No difficulty there»¹⁸⁰. L'unico problema a suo dire è per lui il dolore, che gli ricorda l'urgenza e la concretezza del corporale e che potrebbe spingerlo a un'impazienza controproducente. Malone riflette infatti che «throes are the only trouble. I must be on my guard against throes [. . .]. Of course I still have my little fits of impatience, from time to time, I must be on my guard against them»¹⁸¹. Essere neutrale, «be neither hot nor cold anymore», essere tiepido, per morire «tepid, without enthusiasm»¹⁸² è un obiettivo tutt'altro che facile, che richiede anche il disinteresse per il proprio *self* («I shall pay less heed to myself»¹⁸³) e la rinuncia a capire, a interpretare il reale partendo dalle proprie sensazioni («I shall suffer more, then less, without drawing any conclusions»¹⁸⁴). In questa prospettiva, Malone si ripromette di far cessare la curiosità, il ragionamento, per sfumare tutto nel disinteresse e nella non comprensione, il *not knowing* totale: «I shall not answer any more questions. I shall even try not to ask myself any more»¹⁸⁵. Quanto tutto questo sia difficile, è testimoniato con crudele ironia dalla furiosa invettiva in cui prorompe Malone proprio subito dopo aver asserito di non avere più alcun bisogno. Lungi dal restare «tiepido» e prepararsi a morire senza entusiasmo, egli si abbandona a una violenta maledizione: «Let me say before I go any further that I forgive nobody. I wish them all an atrocious life and then the fires and ice of hell and in the execrable generations to come an honoured name. Enough for this evening»¹⁸⁶.

Malone sa che, come sperimentato da Murphy, ciò che sta tra la volontà di estinguersi e la realizzazione di questo desiderio è l'invincibile consapevolezza di sé: «I shall not watch myself die, that would spoil everything»¹⁸⁷. La speranza di Malone è quella di poter giungere alla morte libero da quella consapevolezza, e nell'attesa decide di raccontarsi delle storie, ovviamente che si confacciano alla sua situazione: «They will be neither beautiful nor ugly, they will be calm, there will be no ugliness or beauty or fever in them any more, they will be almost lifeless, like the teller»¹⁸⁸. La volontà di raccontarsi delle storie, tuttavia, tradisce in Malone una condizione non ancora sufficientemente neutrale, e anzi conflittuale quando non del tutto dominata dalle passioni. Dapprima, Malone ammette che dalle storie si aspetta una qualche forma di piacere, cosa che tuttavia subito si affretta a smentire: «I look forward to their giving me great satisfaction, some satisfaction. I am satisfied, there, I have enough, I am repaid, I need nothing

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ivi*, pp. 179-180.

¹⁸² *Ivi*, p. 180.

¹⁸³ *Ibidem*.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

more»¹⁸⁹. Malone si affanna a dichiarare la sua prossimità alla tanto agognata *noluntas*, ma questo anti-climax in cui si rincorrono precisazioni e ritrattazioni dimostra chiaramente il contrario.

D'altra parte è proprio nella sua necessità ineludibile di raccontarsi le storie in questione che si esprime l'impossibilità di estinguersi, sparire, di morire finalmente. Anche Malone non vuole andare avanti ma *deve* farlo, e deve continuare a vivere attraverso la narrazione. Nonostante le speranze, le strategie e le invocazioni di Malone, il *Wille* resiste tenacemente, e il corpo, così come la mente, non accetta di obbedire al suo ordine di spegnersi, una volta per tutte. L'ambivalenza dell'atteggiamento di Malone verso la morte è ben sintetizzata dai suoi pensieri davanti alla possibilità di «die of hunger [...], of starvation rather». L'idea lo colpisce, e lo lascia incredulo il paradosso che a ucciderlo sia infine la fame, «after having struggled successfully all my life against that menace»¹⁹⁰. Malone mette a tacere il pensiero con un'amara rassicurazione: per i vecchi ormai impotenti c'è di certo «a providence» (con la «p» rigorosamente minuscola) sotto forma di qualcuno che «rams a tube down their gullet, or up their rectum, and fills them full of vitaminized pap»¹⁹¹. Nel tono di Malone c'è un po' di paura, ma soprattutto l'incapacità di accettare che la vita si risolva in maniera clamorosamente illogica (la morte per fame vista come paradosso), e una massiccia dose di sarcasmo nel descrivere la brutale misericordia del prossimo. Certo, quell'atto violento di nutrizione forzata non fa l'interesse del vecchio, che è tenuto in vita solo dall'istinto di conservazione e per il quale la cosa migliore sarebbe andarsene. D'altra parte, però, l'aiuto del prossimo arriva per un mero interesse personale, «so as not to be accused of murder»¹⁹²: anche questo che sembra un atto di clemenza è di fatto un atto di sopraffazione dettato dall'egoismo. Il suo destino, riflette Malone, è dunque per lui quello, altrettanto paradossale, di morire di vecchiaia, «glutted with days [...] on a full stomach»¹⁹³. Come nel caso del narratore di *The Unnamable*, che si riferisce alla sua città natale come il luogo in cui «the inestimable gift of life had been rammed down my gullet»¹⁹⁴, il problema di fondo è che nessuno chiede la vita, e una volta ricevuto questo scomodo dono non può fare a meno di vivere mentre, come intrappolato in un crudele paradosso, per tutto il tempo desidera tornare là dove si trovava prima di nascere. La nascita è un peccato – ecco di nuovo echeggiare il Calderón citato in *Proust* – che si è costretti a spiare con la vita stessa. Il concetto occupa anche le riflessioni di Malone, che nella storia di Macmann inserisce una sequenza in cui il protagonista, affondato faccia avanti nel fango a braccia spalancate in una posa di crocifissione,

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 253.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 254.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ *Ibidem*.

¹⁹⁴ S. Beckett, *The Unnamable*, in *Id.*, *Trilogy*, cit., p. 300.

si interroga sul «punishment», un'idea che per lui costituisce una chimera cui è «addicted»¹⁹⁵. Macmann «without knowing exactly what his sin was he felt full well that living was not a sufficient atonement for it or that this atonement was in itself a sin, calling for more atonement»¹⁹⁶. Macmann si riconosce la colpa non solo della nascita ma addirittura del proprio concepimento: «He would have wondered if it was really necessary to be guilty in order to be punished but for the memory¹⁹⁷ [...] of his having consented to live in his mother, then to leave her»¹⁹⁸. Malone stesso fantastica sulla possibilità di non essere in realtà mai nato e quindi di non dovere mai morire: l'idea è interessante, ma poco probabile («I shall never get born and therefore never get dead, and a good job too. [...] And yet it sometimes seems to me I did get born and had a long life»¹⁹⁹). Eppure a Malone piace pensarli come un «old foetus [...] hoar and impotent»²⁰⁰, con un'ombra di senso di colpa verso la madre per la quale è un ospite dannoso come una malattia: «[...] mother is done for, I've rotted her, she'll drop me with the help of gangrene»²⁰¹. Forse, pensa Malone, è per questo che si sta raccontando tutte queste storie: per restare nel grembo della madre, «clinging to the putrid mucus, and swelling, swelling»²⁰². Uscire dal grembo significherebbe venire schiantati a terra, dentro una tomba («I'll land head-foremost mewling in the charnel-house»²⁰³): Malone si risparmierebbe l'orribile espiazione che è la vita. Ma alla fine di tutta questa improbabile fantasia, egli decide che non importa se sia vivo in attesa della morte oppure non-nato in attesa di una nascita o di una specie di aborto, perché comunque sia tutto quello che può fare è andare avanti: «What matter whether I was born or not, have lived or not, am dead or merely dying, I shall go on doing as I have always done, not knowing what it is I do, nor who I am, nor where I am, nor if I am»²⁰⁴. Ormai la vita gli è stata ingozzata e non gli resta che morire «glutted with days»²⁰⁵.

¹⁹⁵ S. Beckett, *Malone Dies*, in Id., *Trilogy*, cit., p. 240.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Com'è noto, Samuel Beckett insisteva di avere dei ricordi risalenti alla propria vita intrauterina, ancora feto dentro il grembo della madre. In un'intervista concessa a James Knowlson nel 1989, Beckett affermò riguardo alle sedute di psicanalisi cui si sottopose a metà degli anni Trenta a Londra con il Dottor Alfred Bion: «I certainly came up with some extraordinary memories of being in the womb. Intrauterine memories; I remember feeling trapped, of being imprisoned and unable to escape, of crying to be let out but no one could hear, no one was listening. I remember being in pain but being unable to do anything about it». Cfr. J. Knowlson, *Damned to Fame*, cit., p. 171.

¹⁹⁸ S. Beckett, *Malone Dies*, cit., p. 240.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 226.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ *Ibidem*.

Nel riferirsi a se stesso come un feto «hoar and impotent», Malone è, dal suo punto di vista, troppo generoso: non ha davvero raggiunto il tanto agognato stato di completa impotenza. Nel descriversi, la prima cosa che menziona è il suo corpo ormai *quasi* impotente: «My body is what is called, unadvisedly perhaps, impotent. There is virtually nothing it can do»²⁰⁶. I due avverbi «unadvisedly» e «virtually» sottolineano quanto la desiderata condizione di totale stasi sia difficile da raggiungere veramente, e viene in mente Moran quando constatando la sua parziale paralisi rifletteva: «Unable, unable, it's easy to talk about being unable, whereas in reality nothing is more difficult»²⁰⁷. La mente di Malone è ormai quasi del tutto al di sopra del corpo e delle sue passioni, al punto che i due poli sono divenuti praticamente separati: «My arms, once they are in position, can exert a certain force. But I find it hard to guide them»²⁰⁸. Il riferimento allo scarso controllo sulle proprie membra, insieme all'ipotesi «perhaps the red nucleus has faded» e all'osservazione «I tremble a little, but only a little»²⁰⁹ fa pensare al morbo di Parkinson, una patologia che come si è visto interessava Beckett per il percorso verso il *not knowing* che implica. L'associazione tra Parkinson e *not knowing* spiega perché Malone, nel suo cammino verso la perdita di coscienza e autocoscienza, consideri positivamente il proprio tremore: «The groaning of the bedstead is part of my life, I would not like it to cease, I mean I would not like it to decrease»²¹⁰. In effetti Malone sostiene di essere arrivato a un punto in cui ha perso perfino la percezione sensoriale di se stesso. Capace di andare oltre il solipsismo degli altri personaggi beckettiani, non elimina solo la percezione di ciò che gli sta intorno ma persino di se stesso:

My sight and hearing are very bad, on the vast main no light but reflected gleams. All my senses are trained full on me, me. Dark and silent and stale, I am no prey for them. I am far from the sounds of blood and breath, immured.²¹¹

La metafora, caratteristicamente beckettiana, del soggetto come preda/oggetto dell'occhio predatore, fa pensare evidentemente ad altri lavori (in primis *Film*) e in seconda battuta al celebre *esse est percipi aut percipere* della filosofia berkeleyana: qui sarà sufficiente notare come anche Malone sia in fuga dall'*œil fauve*, nel tentativo di annullare la percezione di sé come tappa fondamentale verso il non-essere. Eppure, nonostante nel passo sopracitato Malone sostenga di essere in qualche modo impermeabile ai sensi, c'è da dire che altrove ciò non è confermato: «My breath, when it

²⁰⁶ Ivi, p. 186.

²⁰⁷ Ivi, p. 139.

²⁰⁸ Ivi, p. 186.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

comes back, fills the room with its din, though my chest moves no more than a sleeping child's»²¹². Di fatto, anche per Malone i sensi possono essere, come lo erano per Molloy, la via che permette l'accesso a uno stato di pace superiore e prima sconosciuto. Mentre aspetta che il suo corpo si decida a morire («my body does not yet make up his mind»²¹³), sente il suono del proprio respiro ed apre gli occhi sul cielo, perdendosi nella contemplazione dell'infinito e dissolvendosi in una sorta di unione con l'universo. Per Malone le distanze umane dagli oggetti intorno sono incolmabili, ma quelle sovrumane, cosmiche, dal cielo e dalle nubi possono essere d'un colpo annullate. L'alito di Malone non è abbastanza forte da appannare il vetro della finestra, troppo distante, ma allo stesso tempo può diventare tutt'uno con il vento che muove le nuvole nel cielo infinito. In una progressione che parte dalla percezione visiva del firmamento e arriva a quella uditiva del vento, il soffio vitale dell'individuo si congiunge con quello che anima il cosmo:

I open my eyes and gaze unblinkingly and long at the night sky. So a tiny tot I gaped, first at the novelties, then at the antiquities. [...] It is such a night as Kaspar [sic] David Friedrich loved, tempestuous and bright. [...] The clouds scud, tattered by the wind, across a limpid ground. [...] Now that I have looked I hear the wind. I close my eyes and it mingles with my breath.²¹⁴

In questo momento di unione profonda con il cosmo, Malone riesce a vivere ciò che sta oltre il tormento del pensiero, dell'attività razionale, e trova un'insperata pace: «Words and images run riot in my head, pursuing, flying, clashing, merging, endlessly. But beyond this tumult there is a great calm, and a great indifference, never really to be troubled by anything again»²¹⁵. Malone a questo punto si rannicchia sotto le coperte, schiaccia il viso, la bocca, il naso contro il cuscino, con la testa «almost facing the wrong way, like a bird's»²¹⁶, e si scopre tormentato da dolori atroci, nuovi, mai provati, che pulsano ritmicamente quasi come una melodia, e che quasi si colorano («they are bluish»). Apre la bocca, succhia il cuscino, e sentenzia categorico: «The search for myself is ended, I am buried in the world, I knew I would find my place there one day, the old world cloisters me, victorious. I am happy, I knew I would be happy one day»²¹⁷. Malone finalmente è felice. È regredito a uno stato fetale nel grembo del letto, e finalmente sepolto: figurativamente non nato e al tempo stesso morto, è partecipe dello stato di quiete che è proprio

²¹² Ivi, p. 198.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Ivi, p. 199.

²¹⁷ *Ibidem*.

del limbo di Belacqua, ciò che precede la nascita e segue la morte. Felice, sì, ma non saggio, perché abbandona quella felicità, tornando indietro:

But I am not wise. For the wise thing now would be to let go, at this instant of happiness. And what do I do? I go back again to the light, to the fields I so longed to love, to the sky all astir with little white clouds as white and light as snowflakes, to the life I could never manage, through my own fault perhaps, through pride, or pettiness, but I don't think so. [...] Yes, I leave my happiness and go back to the race of men too, they come and go, often with burdens.²¹⁸

Malone torna al mondo reale, per osservare l'umanità, «to make a last effort to understand, to begin to understand, how such creatures are possible»²¹⁹, e nonostante si ripeta ancora una volta che in realtà non desidera nulla («no, I want nothing»), ormai è troppo tardi: la pace è perduta, e immediatamente la narrazione della storia dei Lambert deve riprendere.

Questa esperienza contemplativa di Malone ricorda per molti aspetti la teorizzazione schopenhaueriana dell'esperienza estetica come unica vera possibilità di liberazione dall'ansia della volontà – e quindi di felicità – che sia concessa agli esseri umani al di fuori dello stato di asceti. Si è visto come Malone sia tentato di cercare nelle storie che racconta a se stesso una forma di «satisfaction», nonostante cerchi di convincersi che non ha più bisogno di nulla. Stando così le cose la narrazione non può che andare avanti all'infinito, perché in questo mondo la soddisfazione non esiste. Dice Schopenhauer:

Alles Wollen entspringt aus Bedürfnis, also aus Mangel, also aus Leiden. Diesem macht die Erfüllung ein Ende; jedoch gegen einen Wunsch, der erfüllt wird, bleiben wenigstens zehn versagt: ferner, das Begehren dauert lange, die Forderungen gehn ins Unendliche; die Erfüllung ist kurz und kärglich bemessen. Sogar aber ist die endliche Befriedigung selbst nur scheinbar: der erfüllte Wunsch macht gleich einem neuen Platz: jener ist ein erkannter, dieser ein noch unerkannter Irrthum. (WWV I, Teilbd. 1, in ZA, Band 1, p. 252)

Ogni volere proviene da un bisogno, cioè da una privazione, da una sofferenza. La soddisfazione vi mette termine; ma per un desiderio che viene soddisfatto, ce ne sono dieci almeno che restano irrealizzati; per di più, ogni forma di desiderio sembra non avere mai fine, e le esigenze tendono all'infinito, mentre la soddisfazione è breve e avaramente misurata. Lo stesso appagamento finale non è poi che apparente: ogni desiderio soddisfatto cede subito il posto a un nuovo desiderio; il primo è una delusione riconosciuta, il secondo una delusione non ancora riconosciuta. (Trad. it. di N. Palanga, pp. 287-288)

La narrazione infinita con cui Malone cerca di riempire le proprie ultime ore è proprio una manifestazione della volontà, una testimonianza dell'in-

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ *Ibidem.*

collabilità del *Wille*. Gli eventi nella storia di Saposcat, Macmann, Molly si rincorrono senza apparente costrutto, senza arrivare a una fine: perché fine non c'è, la volontà non sarà mai sazia. Eppure c'è una speranza minima di una gioia transitoria, e risiede nella liberazione portata dall'esperienza estetica. Contemplando il cielo, Malone sperimenta la pura contemplazione schopenhaueriana:

[...] reine Kontemplation, Aufgehn in der Anschauung, Verlieren ins Objekt, Vergessen aller Individualität, Aufhebung der dem Satz vom Grunde folgenden und nur Relationen fassenden Erkenntnißweise [...]. (WWV I, Teilbd. 1, in ZA, Band 1, p. 253)

[...] contemplazione pura, assorbimento nell'intuizione, il perdersi nell'oggetto, l'oblio di ogni individualità, la soppressione della conoscenza fondata sul principio di ragion sufficiente non abbracciante che relazioni [...]. (Trad. it. di N. Palanga, p. 289)

Malone va oltre il capire, oltre il ragionare, oltre il tumulto di parole e immagini che gli mettono a soqquadro la testa. Oltre la testa c'è il sentire profondo, i dolori nuovi e sconosciuti alla schiena, indicibili perché si è ormai nel territorio del *feeling* e non in quello delle parole: «*I feel, deep down in my trunk, I cannot be more explicit, pains that seem new to me*»²²⁰. Quell'esperienza del dolore è immediata e coinvolge i sensi a tutto tondo, tanto che Malone può sentire e vedere le fitte, avvertendo il ritmo e «*a kind of little tune*» degli spasmi e riconoscendole come «*bluish*». La volontà continua a infestare la testa con parole e immagini, «*endlessly*», ma Malone, dissolto il proprio respiro nel vento, è ormai oltre, nella «*great calm, great indifference*»²²¹: ha fermato, direbbe Schopenhauer, la ruota di Issione, perché è giunto alla pura contemplazione. La sua coscienza è sottratta allo «*Sklavendienste des Willens*» («*sottomissione che vincola [la coscienza] alla volontà*»)²²², e percepisce «*die Dinge frei von ihrer Beziehung auf den Willen*» («*le cose indipendentemente dalla relazione con la volontà*»)²²³: Malone ha la fortuna di sperimentare «*den Sabbath der Zuchthausarbeit des Willens*» («*il 'sabbath' dopo una settimana di lavori forzati, impostici dalla volontà*»)²²⁴.

È interessante notare, tra l'altro, che per Schopenhauer a tirarci fuori dall'altrimenti irresistibile impeto della corrente del volere può essere una causa esteriore o un'interna disposizione che può manifestarsi improvvisamente davanti a qualunque oggetto; e porta l'esempio dei pittori olandesi di nature morte e di paesaggi, che dipingendo scene campestri di scarso interesse hanno saputo produrre la stessa impressione. Malone,

²²⁰ S. Beckett, *Malone Dies*, cit., p. 198.

²²¹ *Ibidem*.

²²² WWV I, Teilbd. 1, in ZA, Band 1, p. 252. Trad. it. di N. Palanga, cit., p. 288.

²²³ Ivi, pp. 252-253. Trad. it. *ibidem*.

²²⁴ Ivi, p. 253. Trad. it. *ivi*, p. 289.

significativamente, si trova davanti a un notturno suggestivo, «tempestous and bright», di quelli che sarebbero piaciuti a Caspar David Friedrich. Con questo riferimento Malone non solo rende quasi esplicito il carattere *sublime* della sua esperienza, ma allude anche a un particolare tipo di sublime. Friedrich fu il pittore di quello che in termini kantiani si definirebbe il *sublime matematico* più che del *sublime dinamico*: la sua opera, per dirla con l'Argan, «più che lo sgomento e la furia, esprime l'alta sublime malinconia, la solitudine, l'angoscia esistenziale dell'uomo di fronte a una natura più arcana e simbolica che avversa»²²⁵.

Malone nel fissare il cielo dal confine ristretto della sua stanza, respirando piano come uno «sleeping child», trova dentro di sé ancora un po' di stupore e smarrimento davanti alla grandezza e allo scorrere del tempo: «[...] a tiny tot I gaped, first at the novelties, then at the antiquities»²²⁶. Contemplando il cielo, la notte degna di Caspar David Friedrich, il Tempo, il vento che muove le nubi messo a paragone con il respiro che non può nemmeno raggiungere il vetro insozzato da «the filth of years»²²⁷ Malone sperimenta quella forma di sublime che Schopenhauer descrive così:

Wenn wir uns in die Betrachtung der unendlichen Größe der Welt in Raum und Zeit verlieren, den verflossenen Jahrtausenden und den kommenden nachsinnen, – oder auch, wenn der nächtliche Himmel uns zahllose Welten wirklich vor Augen bringt, und so die Unermesslichkeit der Welt auf das Bewußtsein eindringt, – so fühlen wir uns selbst zu Nichts verkleinert, fühlen uns als Individuum, als belebter Leib, als vergängliche Willenserscheinung, wie ein Tropfen im Ocean, dahin schwinden, ins Nichts zerfließen. (WWV I, Teilbd. 1, in ZA, Band 1, p. 263)

Quando ci perdiamo a contemplare l'infinità dell'universo nello spazio e nel tempo, e meditiamo sui mille e mille secoli passati e futuri, oppure quando il cielo stellato ci discopre alla vista la realtà di innumerevoli mondi, e la nostra coscienza è penetrata dall'immensità dell'universo, noi ci sentiamo rimpiccioliti fino all'annullamento: come individui, come corpi animati e come fenomeni passeggeri della volontà abbiamo la coscienza di svanire e di dissolverci nel nulla come una goccia nell'oceano. (Trad. it. di N. Palanga, p. 301)

La ricerca di se stesso è finita, Malone è finalmente felice e sepolto nel mondo, e vale la pena citare ancora un passo di Schopenhauer, che pare straordinariamente appropriato:

²²⁵ G.C. Argan, *L'arte moderna*, Sansoni, Firenze 2002, p. 54.

²²⁶ S. Beckett, *Malone Dies*, cit., p. 198.

²²⁷ *Ibidem*.

Die Größe der Welt, die uns vorher beunruhigt, ruht jetzt in uns: unsere Abhängigkeit von ihr wird aufgehoben durch ihre Abhängigkeit von uns. Dieses Alles kommt jedoch nicht sofort in die Reflexion, sondern zeigt sich als ein nur gefühltes Bewußtseyn, daß man, in irgend einem Sinne [...], mit der Welt Eines ist [...]. (WWV I, Teilbd. 1, in ZA, Band 1, p. 263)

La grandezza del mondo, che prima ci turbava, ora riposa serena in noi: noi non dipendiamo più da quella grandezza, poiché è la grandezza che dipende da noi. Pure, non facciamo effettivamente simili riflessioni: ci limitiamo ad avvertire coscientemente che in un certo senso [...] siamo tutt'uno col mondo [...]. (Trad. it. di N. Palanga, p. 301)

Come si è visto, però, Malone non può restare in quello stato di felicità, e spinto dal desiderio di fare un ultimo sforzo per *capire*, abbandona quella quiete. D'altra parte, lo stesso Schopenhauer spiega che quella straordinaria beatitudine può essere sì assaggiata ma non facilmente mantenuta:

So nahe liegt uns beständig ein Gebiet, auf welchem wir allem unserm Jammer gänzlich entronnen sind; aber wer hat die Kraft, sich lange darauf zu erhalten? Sobald irgend eine Beziehung eben jener also rein angeschauten Objekte zu unserm Willen, zu unserer Person, wieder ins Bewußtsein tritt, hat der Zauber ein Ende: wir fallen zurück in die Erkenntniß, welche der Satz vom Grunde beherrscht, erkennen nun nicht mehr die Idee, sondern das einzelne Ding, das Glied einer Kette, zu der auch wir gehören, und wir sind allem unserm Jammer wieder hingegeben. (WWV I, Teilbd. 1, in ZA, Band 1, p. 254)

Questo asilo in cui sfuggiamo completamente alle nostre pene è dunque situato ben vicino a noi; ma chi ha la forza di trattenerci a lungo? Non appena una relazione tra l'oggetto puramente contemplato e la nostra volontà, la nostra persona, viene ad affacciarsi alla coscienza, l'incanto è rotto, ed eccoci ricaduti nella conoscenza dominata dal principio di ragion sufficiente: allora non concepiamo più l'idea, ma soltanto la cosa particolare, l'anello di quella catena di cui anche noi facciamo parte e ripiombiamo, ancora una volta, nelle nostre miserie. (Trad. it. di N. Palanga, p. 291)

Il *Wille* fa tornare di nuovo Malone al principio di ragione, al desiderio di comprendere con la ragione, quando ormai ha già capito che è solo con la conoscenza non mediata che si può far tacere il tormento. Con il riaccendersi della volontà, riprende d'improvviso la narrazione, con le disastrose e grottesche vicende della famiglia Lambert.

Qualcosa di analogo è accaduto, a ben vedere, anche all'inizio della narrazione della storia di Saposcat. In quell'occasione, Malone aveva parlato della sua capacità di annullare ogni sensazione fisica nonostante tutti i propri dolori: «I shall not speak of my sufferings. Cowering deep down among them I feel nothing»²²⁸. È qui che Malone, in senso lato, muore: «It is there I die, unbeknown to my stupid flesh. That which is seen, that

²²⁸ S. Beckett, *Malone Dies*, cit., p. 186.

which cries and writhes, my witless remains»²²⁹. Il suo corpo e la sua mente si separano: il primo, «stupid» e «witless», rimane inerte e quasi del tutto impotente, non si spegne ma continua a decomporsi e a soffrire, ignorato dalla seconda, che da parte sua però non si dà ugualmente pace, e non si estingue. Il pensiero è la stessa forza che poi farà sì che Malone si allontani dalla felicità, «mistakenly»²³⁰ ma inesorabilmente. Il pensiero razionale è qualcosa di scisso dall'identità di Malone stesso, che ne osserva i fallimenti ma al tempo stesso subisce le conseguenze degli stolti errori. Come già accadeva in Watt, viene evidenziata qui la vanità della ricerca razionale della propria vera identità: «Somewhere in this turmoil thought struggles on, it too wide of the mark. It too seeks me, as it always has, where I am not to be found»²³¹. Davanti alla constatazione dell'inestinguibilità di questa forza, la reazione di Malone è quella di un'invocazione disperata di liberazione che tuttavia non sortisce alcun effetto, perché subito inizia la narrazione – il pensiero non può davvero tacere, e non lascerà in pace Malone:

It too cannot be quiet. On others let it wreak its dying rage, and leave me in peace. Such would seem my present state.
The man's name is Saposcat.²³²

La differenza tra questo momento in cui Malone subisce la «dying rage» del pensiero e quello, successivo, in cui da esso si libererà anche solo momentaneamente, è appunto legata alla contemplazione estetica. Nel primo caso, Malone sente che tutti i propri sensi sono concentrati su se stesso, ed è come «immured»²³³ in uno stato di isolamento in sé. Qui, invece, sarà rinchiuso, sepolto, non in se stesso ma nel mondo – la scelta lessicale, significativamente, nel secondo caso affianca a *buried* un sinonimo di *immure*, ovvero *cloister*; poche righe sotto, la famiglia Lambert verrà definita «grown men and women imbedded deep in life»²³⁴.

Solo a poche pagine dalla fine Malone ammetterà apertamente la vera funzione delle storie che insiste a raccontarsi, cioè ritardare il momento della morte, che egli attende con tanta impazienza ma che al tempo stesso teme tremendamente: per quanto Malone sappia che la cosa migliore da fare per lui a questo punto sarebbe quella di alzare le mani, come in una resa, e lasciarsi affogare docilmente, l'istinto di sopravvivenza gli impedisce di farlo. Il carburante di tutte le sue storie è la paura di quel fatale abbandono di tutto:

²²⁹ Ivi, p. 187.

²³⁰ Ivi, p. 199.

²³¹ Ivi, p. 187.

²³² *Ibidem*.

²³³ Ivi, p. 186.

²³⁴ Ivi, p. 199.

All is pretext, Sapo and the birds, Moll, the peasants, those who in the towns seek one another out and fly from one another, my doubts which do not interest me, my situation, my possessions, pretext for not coming to the point, the abandoning, the raising of the arms and going down, without further splash, even though it may annoy the bathers. Yes, there is no good pretending, it is hard to leave everything. The horror-worn eyes linger abject on all they have beseeched so long, in a last prayer, the true prayer at last, the one that asks for nothing.²³⁵

Quella in punto di morte è l'unica vera preghiera, perché chiede – al contrario di tutte le preghiere con cui si vogliono avverati desideri effimeri dettati dalla nostra volontà – la sola autentica fonte di pace, felicità, quiete: il nulla. Infatti l'ultima parola, immagina Malone, sarà un sospiro di soddisfazione, «reproaching you affectionately with having despaired too late»²³⁶. Tuttavia Malone non sa ancora disperare come vorrebbe, perché ricomincia a raccontare di Moll e Macmann: il suo istinto di conservazione ha di nuovo la meglio.

Se la narrazione, che nonostante tutto deve continuare, è espressione dell'insopprimibile forza del *Wille*, e si identifica con la vita stessa («Live and invent. I have tried. I must have tried. Invent»²³⁷), non stupisce affatto che le storie che Malone si racconta siano punteggiate di riferimenti al sesso, che della volontà è, come si è visto, espressione più diretta. Che ormai il corpo di Malone sia immune al pungolo del desiderio sessuale è spiegato in maniera decisamente chiara: i genitali sono avvizziti fino a sparire («I do not expect to see my sex again, with my naked eye»²³⁸). D'altra parte la potenza sessuale dello stesso Malone in gioventù è descritta in termini iperbolici, dato che dal pene ormai invisibile «when I was yet a virgin clouts and gouts of sperm came streaming and splashing up into my face, a continuous flow, while it lasted»²³⁹. Il fertile e abbondante flusso di sperma è stato ormai sostituito da un discontinuo e scarso flusso di urina – appena sufficiente a impedire la morte per uremia – ma Malone non sembra rammaricarsene; e anzi non vedere più il proprio pene è qualcosa che accoglie come una liberazione dal tormento del desiderio, dato che, come dice lui, «we've stared at each other long enough, in the eye»²⁴⁰.

L'età non ha però fatto lo stesso effetto a Lambert, che incarna un tipo di vecchiaia del tutto diversa da quella vissuta da Malone: il corpo non è decaduto, non si è rattrappito, il desiderio non sembra diminuire, e anzi si manifesta in maniera violenta. «Yes, at an age when most people cringe and cower, as if to apologize for still being present, Lambert was feared and in

²³⁵ Ivi, p. 278.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Ivi, p. 195.

²³⁸ Ivi, p. 235.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

a position to do as he pleased»²⁴¹. Il rapporto tra lui e la giovane moglie è visto come una sorta di guerra in cui l'uno cerca di prevalere sull'altra, e il desiderio è la forza che entrambi cercano di sfruttare; ma il tentativo della donna di controllare il marito con dei ricatti sessuali fallisce miseramente davanti alla violenta e spietata affermazione del desiderio sessuale di lui:

[...] even his young wife had abandoned all hope of bringing him to heel, by means of her cunt, that trump card of young wives. For she knew what he would do to her if she did not open it to him. And he even insisted on her making things easy for him, in ways that often appeared to her exorbitant. And at the least show of rebellion on her part he would run to the wash-house and come back with the battle and beat her until she came to a better way of thinking.²⁴²

La moglie, così vessata, è l'unica che non pare soggetta a desiderio sessuale: «The only member in the household who had no desire to sleep with anybody»²⁴³. Il resto della famiglia deve fare i conti con delle pulsioni per lo più incestuose che vengono faticosamente tenute a bada. Il giovane Edmund ogni giorno, dopo pranzo, si chiude in camera «so as to masturbate in peace and comfort before his sister joined him»²⁴⁴; d'altra parte «not that he was restrained by modesty, when his sister was there. Nor was she, when her brother was there»²⁴⁵. Il rapporto tra i due va ben oltre la promiscuità, e scopre desideri incestuosi comuni a tutta la famiglia (esclusa la madre): «He would have gladly slept with his sister, the father too, I mean the father would have gladly slept with his daughter, the time was long past and gone when he would have gladly slept with his sister. But something held them back. And she did not seem eager»²⁴⁶. Ad aggiungere un'altra sfida ai tabù sessuali in questo quadro già disturbante, la considerazione finale: «But she was still young»²⁴⁷.

Lambert non è però l'unico a sentire questo vivace desiderio in età senile. Macmann e Moll scoprono l'amore proprio nella vecchiaia. Come il sesso disperato di Molloy con Ruth/Edith, quello di Macmann e Moll è grottesco, complicato, penoso. I due, nata tra loro «a kind of intimacy», «copulate as best as they could», ma il fiasco è facilmente prevedibile «given their age and scant experience in carnal love»²⁴⁸. Come Molloy, Macmann deve tribolare non poco per riuscire a compiere l'atto, e ancora una

²⁴¹ Ivi, p. 200.

²⁴² Ivi, pp. 200-201.

²⁴³ Ivi, p. 216.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Ivi, p. 261.

volta la descrizione rimane tra il comico e il grottesco: «The spectacle was then offered of Macmann trying to bundle his sex into his partner's like a pillow into a pillow-slip, folding it in two and stuffing it in with his fingers»²⁴⁹. La scena ripropone di nuovo il problema dell'impotenza, che spesso viene proclamata a sproposito. Qui Malone nota che «though they were both completely impotent they finally succeeded»²⁵⁰: evidentemente, non si è mai del tutto impotenti, e il desiderio può avere la meglio anche su chi di fatto lo è sessualmente. Moll e Macmann danno fondo a tutte le risorse «of the skin, the mucus and the imagination, in striking from their dry and feeble clips a kind of sombre gratification»²⁵¹. Una gratificazione «sombre» è il massimo cui si possa aspirare, nell'universo beckettiano, e certo il caso dei due attempati amanti non fa che confermare le parole di Schopenhauer sull'illusorietà di ogni soddisfazione dei desideri dettati dal *Wille*. La loro storia, d'altra parte, è una parodia dell'innamoramento forse ancora più cinica e crudele di quella che vedeva protagonisti Moll e Ruth/Edith. Come in quel caso, è la donna, Moll, a insistere perché l'uomo si abbandoni alla passione e ad assicurare che si tratta di amore. All'inizio, vista la ritrosia e la passività di Macmann, è Molly a fare tutto il lavoro nella copula, producendosi in «tireless ardours», salvo poi dimostrarsi stanca alla fine «and stand in her turn in need of a stimulation»²⁵² – forse, ipotizza Malone, era un fatto di salute, o forse era che lei si era accorta che Macmann non era l'uomo per lei e «[she] sought a means of putting an end to their intercourse, but gently, in order not to give him a shock»²⁵³. A differenza di quanto accade in *Molloy*, però, in *Malone Dies* vediamo la cosa anche dalla prospettiva di lei. In questo caso, nell'atteggiamento di Moll l'enfasi più che sull'irresistibilità del desiderio sembra essere sulla volontà di godere in vecchiaia di quell'amore che le è stato negato in gioventù, quando era «never beautiful or well-proportioned, but ugly and even misshapen», al punto che, secondo l'impetosa osservazione del suo stesso padre, «people would run a mile from [her]»²⁵⁴. Le «inflammatory letters»²⁵⁵ di Moll mostrano la peculiarità della gioia amorosa della donna. La sua felicità, che le fa ringraziare Dio ogni giorno per avere incontrato Macmann, si fonda anche sulla consapevolezza che sebbene sarebbe stato bello per loro incontrarsi in gioventù, in fin dei conti è meglio così, perché dato che si sono conosciuti quando entrambi sono a un passo dalla morte non avranno tempo «to grow to loathe each other, to see our youth slip by, to recall with nausea the ancient rapture, to seek in the company

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Ivi, p. 264.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Ivi, p. 262.

²⁵⁵ Ivi, p. 261.

of third parties [...] that which together we can no longer compass»²⁵⁶: in una parola, «to get to know each other»²⁵⁷. Moll si incarica anche di trovare un modo per riuscire a fare sesso, quando ormai sembra impossibile per l'età. Macmann preferirebbe rinunciare a provare, ma lei lo rassicura: «Do not fret about our methods, leave all that to me, and I warrant you we'll surprise each other yet. With regard to tetty-beshy I must beg to differ, it is well worth persevering with, in my opinion. Follow my instructions, you'll come back for more. For shame, you dirty old man!»²⁵⁸. Se il «tetty-beshy» non funziona come dovrebbe tra loro, è colpa del fatto che ormai sono scheletrici, ma non c'è che da rassegnarsi: «It's all these bones that makes it awkward, that I grant you. Well, we must just accept ourselves as we are»²⁵⁹. Tuttavia, i pur grottescamente scarsi risultati di Macmann gli valgono gli elogi di Molly. Nonostante i loro corpi siano ormai inadatti all'amore carnale, e persino a quello romantico (i giochi di sguardi sono incantevoli, a sentire Moll, ma presto gli occhi avranno «great difficulty in remaining open»²⁶⁰, e poco più tardi si chiuderanno per sempre), rimane il bisogno di quel grottesco «tetty-beshy». Quell'accoppiamento scomodo, difficile, penoso è per Moll l'illusorio coronamento di un amore che lei stessa costruisce praticamente da sola, sul proprio desiderio di un *romance* mai avuto in gioventù, e che Macmann asseconda passivamente all'inizio, salvo poi scoprire un inspiegabile piacere in quegli atti – come i baci – che prima trovava ripugnanti. Macmann di fatto è disgustato da Moll fin dall'inizio: le sue labbra «repelled him [...] so that at the very sight of them he not only closed his eyes, but covered them with his hands for greater safety»²⁶¹. All'entusiasmo di lei per gli abbracci amorosi, corrisponde la sfuggevolezza di lui, che risulta in *gag* come quella del tentativo da parte di Moll di baciarlo: «He thrust Moll's face away from his on the pretext of examining her earrings. But as she made to return to the charge he checked her again with the first words that came into his head, namely, Why two Christs?»²⁶². Poi misteriosamente Macmann, «getting used to being loved», inizia a provare piacere nel contatto fisico con lei, conquistato dai «tireless ardours» di Moll, e presto sarà lui a succhiare quelle labbra che lo disgustavano «with grunts of pleasure»²⁶³. I rapporti tra i due cambiano però rapidamente, con Moll che diventa assente e dimostra scarso interesse verso il partner, dimentica dell'entusiasmo adolescenziale per il «tetty-beshy», «if he called her she went and perched on the edge of the bed

²⁵⁶ Ivi, p. 262.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ Ivi, p. 263.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ Ivi, p. 264.

²⁶² Ivi, p. 265.

²⁶³ Ivi, p. 264.

and even submitted to be titillated. But it was obvious her thoughts were elsewhere»²⁶⁴. Ormai però Macmann è preda dell'innamoramento, e ancora desidera le intimità e le attenzioni di un tempo, nonostante Moll sia ormai insopportabilmente maleodorante e «yellow, bald and vomiting»²⁶⁵. La privazione fa sì che egli sia assalito da una «frenzy», e «he began to belabor with his fists his chest, his head and even the mattress, writhing and crying out»²⁶⁶. Come per un corollario della legge formulata da Moran («Because of the will I suppose, which the least opposition seems to lash into a fury»²⁶⁷), il desiderio frustrato di Macmann lo scaraventa in uno stato quasi di follia, e gli fa rimpiangere «the long immunity he had lost, from shelter, charity and human tenderness»²⁶⁸. D'altra parte, osserva Macmann, quando qualcuno ha vicino a sé l'oggetto del proprio amore, «it is only natural one should wish to profit by it»²⁶⁹ – in effetti, nulla è più naturale del desiderio sessuale.

Il cambiamento di Moll coincide con quella che si potrebbe definire una *mock-pregnancy*: è colta da sempre frequenti attacchi di vomito e invece di stare in intimità con Macmann sta in poltrona a massaggiarsi continuamente la pancia, gonfia al punto che «half a century younger, she might have been taken for pregnant»²⁷⁰. L'amore sterile dei vecchi ha prodotto un finto concepimento. Macmann viene *sostituito* nell'affetto di Moll da questa sorta di *finto* bambino che ella pare portare in grembo. Il senso doloroso e disperato di abbandono che egli prova ricorda quello dei tanti altri personaggi che nell'opera di Beckett vengono espulsi dall'utero (dal protagonista di *The Expelled* a quello di *First Love*, fino allo stesso Molloy, per esempio).

Dal momento di questo allontanamento, la vicenda precipita, e Macmann riceve la visita di un uomo di nome Lemuel, che gli annuncia che Moll è morta e che lui ne prenderà il posto come suo infermiere. Oltre a essere il nome di battesimo del Gulliver di Swift, Lemuel è anche il nome di un re biblico che compare citato nel libro dei *Proverbi*, e a cui vengono attribuite massime che incitano alla temperanza. La prima delle «parole di Lemuel, re di Massa, che sua madre gli insegnò» sarebbe «non dare il tuo vigore alle donne, né i tuoi costumi a quelle che corrompono i re»²⁷¹: un consiglio quantomai appropriato, sebbene tardivo, per Macmann che disperato si tormenta in preda a furori indomabili per via dell'amore per-

²⁶⁴ Ivi, p. 265.

²⁶⁵ Ivi, p. 266.

²⁶⁶ Ivi, p. 265.

²⁶⁷ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 139.

²⁶⁸ S. Beckett, *Malone Dies*, cit., p. 267.

²⁶⁹ Ivi, p. 266.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ *Proverbi* 31, 1-3.

duto di Moll²⁷²; e anche un'ennesima sottolineatura sarcastica sul carattere grottesco del rapporto tra i due – sappiamo bene quale 'vigore' Macmann abbia donato a Moll. Certamente, non può non colpire che colui che compare in scena dopo la morte di una donna che sembra quasi incinta sia un personaggio biblico che nei *Proverbi* viene presentato principalmente come latore della saggezza tramandatagli dalla madre; una saggezza che come prima cosa invita a non fare quello che ha fatto Macmann. Difficile non pensare che, nell'universo narrativo incoerente e grottesco di Malone, Lemuel possa essere il figlio di Macmann: l'assassinio finale diverrebbe parricidio, a chiudere il cerchio della tematica edipica apertosi con Molloy e Moran.

2.3 The Unnamable

In *The Unnamable* prosegue il percorso verso il non-essere, verso l'esaurimento di quella forza che spinge inesorabilmente alla vita, come alla narrazione. Il disperato cammino beckettiano non arriverà mai alla meta, perché come nelle due precedenti parti della trilogia, anche qui rimane spietato, crudele e invincibile l'imperativo del *go on*. Il concetto di identità individuale viene fatto esplodere, e stavolta nemmeno la voce narrante viene risparmiata, cosicché l'io che racconta la storia si infrange in molteplici frammenti difficili da identificare. Osserva giustamente Dennis A. Foster: «The 'I' of *The Unnamable* has been torn loose of the subject. Molloy, Moran, and Malone, heroes of the first two volumes, write of their own lives' events, few and sordid as they may be, compelled (as all in the Trilogy are) to represent themselves for another. But the 'I' of *The Unnamable* refers to no unified subject, to no single, creating mind that can shape the words into a whole. Who says 'I'?»²⁷³. Lasciando da parte le numerose e complesse implicazioni narratologiche sollevate dalla questione e ampiamente dibattute²⁷⁴, conviene qui concentrarsi sull'evoluzione della tematica del corpo e del desiderio.

La questione della disintegrazione dell'identità era centrale, come visto, anche in *Molloy* e in *Malone Dies* come premessa fondamentale per avvici-

²⁷² Le parole di Lemuel contengono anche inviti a intervenire «in difesa di tutti gli sventurati», e a «rend[ere] giustizia all'infelice e al povero» (*Proverbi* 31, 8-9), indicazioni ben ironiche se associate al Lemuel beckettiano che tratta brutalmente Macmann, né causa la morte facendolo imbarcare su una nave che affonderà, e che alla fine del romanzo verrà descritto con in mano un'ascia insanguinata.

²⁷³ D.A. Foster, *All Here Is Sin: The Obligation in The Unnamable*, «Boundary 2», 12, 1, 1983, p. 81.

²⁷⁴ Si vedano ad esempio H. Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study*, cit.; J. Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, cit.; D.A. Foster, *All Here Is Sin: The Obligation in The Unnamable*, cit.; R. Federman, *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (CA) 1965; R. Champigny, *Adventures of the First Person*, in M.J. Friedman (ed.), *Samuel Beckett Now*, University of Chicago Press, Chicago (IL) 1970, pp. 119-128.

narsi alla fine, alla pace, alla quiete tanto agognata. Molloy riesce, occasionalmente, a dimenticare chi è, e se Moran toccandosi il volto non riconosce più né la propria faccia né la propria mano, Malone, invece, sostiene che andrà avanti come sempre, senza sapere *chi* sia, né *dove* sia, né *se esista*.

Il corpo stesso della voce narrante, come tutta l'identità di essa, viene definito in maniera apparentemente arbitraria pagina dopo pagina. Quando, ancora all'inizio del romanzo, l'io senza nome passa a parlare di se stesso, procede a descrivere il proprio corpo ma ammette di non sapere nulla su di sé, e di quel poco che dà come verità sicure molto si fonda su prove poco convincenti – ad esempio, il fatto che i suoi occhi siano aperti sarebbe provato dalle lacrime che ne scendono: «I, of whom I know nothing, I know my eyes are open, because of the tears that pour from them unceasingly»²⁷⁵. Tutto quello che sa su di sé, poi, è basato sull'esperienza tattile del proprio corpo, che però può solo dare delle informazioni limitate rispetto alla sua situazione: «I know I am seated, my hands on my knees, because of the pressure against my rump, against the soles of my feet, against the palms of my hands, against my knees. Against my palms the pressure is of my knees, against my knees of my palms, but what is it that presses against my rump, against the soles of my feet? I don't know»²⁷⁶. Non si tratta però più della semplice inadeguatezza dei sensi e della mente a interpretare la realtà – un tema che era già tra quelli centrali di opere come *Molloy* o *Watt*. In *The Unnamable* viene reso ancora più esplicito un problema fondamentale che già era presente in *Malone Dies*: tutto è una grande bugia, «all lies. God and man, nature and the light of day, the heart's outpouring and the means of understanding, all invented, basely, by me alone, with the help of no one»²⁷⁷. Nel mondo di *The Unnamable*, il corpo stesso viene definito, plasmato, cambiato in corsa dalla voce narrante stessa: «My spine is not supported. I mention these details to make sure I am not lying on my back, my legs raised and bent, my eyes closed. It is well to establish the position of the body from the outset, before passing on to more important matters»²⁷⁸. Il profondersi della voce narrante nelle descrizioni di dettagli e fatti che gli avrebbero fatto dedurre quanto affermato, è esso stesso parte della grande bugia che anima la narrazione: le prove adottate sono costruite dalla voce stessa per dare una base apparentemente logica e fattuale all'invenzione. Quando la voce narrante, ad esempio, sostiene di poter intuire la posizione eretta della testa dalla direzione in cui cadono le proprie lacrime, chiama in causa una legge fisica, e sembra dare una spiegazione convincente. Capiamo comunque di essere sempre all'interno della menzogna narrativa, quando poco sotto sul volto della voce narrante appare e scompare una barba, a pura discrezione del

²⁷⁵ S. Beckett, *The Unnamable*, in Id., *Trilogy*, cit., p. 306.

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibidem*.

narrante stesso: «[My tears] gather in my beard and from there, when it can hold no more – no, no beard, no hair either, it is a great smooth ball I carry on my shoulders»²⁷⁹. Quello *I*, dunque, si auto-definisce via via, come un personaggio qualunque (non a caso potrebbe calzare il cappello di Malone o il cappotto di Molloy²⁸⁰), e primariamente auto-costruisce il proprio corpo per servire il proprio scopo, quello dell'annullamento, del silenzio, della quiete. Ricorre il concetto di *pensum*²⁸¹, della punizione da scontare prima di trovare la pace, definita come il diritto finalmente acquisito di stare in silenzio nel silenzio, godendo del completo vuoto mentale: «My mouth shut, my tongue at rest, far from all disturbance, all sound, my mind at peace, that is to say empty»²⁸². Il silenzio, però, pare davvero irraggiungibile per chi è «obliged to speak»: «I shall never be silent. Never»²⁸³. La narrazione è un analogo della vita stessa e, così come si è obbligati a nascere e a vivere, si è obbligati a parlare, a iniziare la narrazione e a portarla avanti nonostante tutto: «The best would be not to begin. But I have to begin. That is to say I have to go on»²⁸⁴. Come gli altri personaggi beckettiani visti qui finora, anche la voce narrante di *The Unnamable* persegue l'obiettivo del non-sapere e del non voler sapere, vuol essere un «incurious seeker»²⁸⁵, per dirla con Molloy, e nell'*unknowing* trovare finalmente l'assenza di ogni coscienza, il niente, la libertà dagli obblighi – di vivere, di parlare, di narrare, insomma di *andare avanti*. È questa un'impresa in cui ancora una volta ci si imbarca sapendosi già sconfitti, riconoscendosi vittima di un paradosso crudelmente insolubile, cioè il desiderio del non-desiderio. Il gusto per l'ironia oggettiva di Beckett è spietato: il romanzo è punteggiato di momenti in cui la voce narrante asserisce di non volere sapere, di non volere parlare, salvo poi fare esattamente il contrario. L'effetto è chiaramente comico, come quando all'imperativo «no more questions»²⁸⁶ è seguito da un intero paragrafo costituito da sole domande; oppure quando il paradosso si condensa in una sola frase che sintetizza insieme la necessità di porsi domande e l'incapacità di darsi risposte «can it be I am prey of a genuine preoccupation, of a need to know as one might say? I don't know»²⁸⁷. La voce narrante non può che

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Ivi, p. 307: «Am I clothed? I have often asked myself this question, then suddenly started talking about Malone's hat, or Molloy's greatcoat, or Murphy's suit».

²⁸¹ Ivi, p. 312: «I was given a pensum, at birth perhaps, as a punishment for having been born perhaps, or for no particular reason, because they dislike me, and I've forgotten what it is».

²⁸² Ivi, p. 313.

²⁸³ Ivi, p. 295.

²⁸⁴ Ivi, p. 294.

²⁸⁵ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 64.

²⁸⁶ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 295.

²⁸⁷ Ivi, p. 297.

ammettere, dopo essersi fatta una serie di domande: «Deplorable mania, when something happens, to inquire what»²⁸⁸. Non basta nemmeno avere la lucidità di capire questo paradosso, e di sapere che l'obiettivo è fuori dalla portata di ciascuno perché non dipende dalla volontà individuale. Si continua a parlare, tentando disperatamente di superare la propria coscienza, di dire senza pensare: «One starts speaking as if it were possible to stop at will. [...] The search for the means to put an end to things, an end to speech, is what enables the discourse to continue. No, I must not try to think, simply utter»²⁸⁹.

Come Moran e Malone, la voce che narra in *The Unnamable* sa che diventare davvero *unable* è più difficile di quanto si possa credere, e quello stesso sforzo è una dimostrazione che impotenti non lo si è affatto, ed è così che si va avanti.

L'Innominabile si descrive come del tutto immobile, «incapable of the smallest movement», ma al tempo stesso nota l'incongruenza che questo comporta: «How, in such conditions, can I write, to consider only the manual aspect of that bitter folly? I don't know. I could know. But I shall not know»²⁹⁰. Semplicemente, non può e non vuole scrivere, ma lo fa perché *deve*. Il paradosso è portato all'estremo, eppure chiarito, nel passo in cui la voce narrante fa riferimento ai propri occhi. Difficile credere che possa scrivere di proprio pugno qualcuno i cui occhi sono costantemente sbarrati, costretti a guardare fissi in avanti. C'è una forza che impedisce agli occhi di volgersi altrove, e di dare così al narratore un minimo sollievo, una momentanea pace da trovare nella provvisoria sospensione della coscienza e dell'esperienza del mondo esterno («to rest me from seeing, to rest me from waking, to darken me with sleep»²⁹¹); ed è quella stessa forza che impedisce al narratore di tacere, di non pensare, di non sapere, di essere del tutto impotente, di non essere, e che lo costringe ad andare avanti.

Incarnazione di questa urgenza narrativa, l'Innominabile si dà un corpo ridotto all'essenziale, un corpo che vediamo semplificarsi, come regredendo verso una forma larvale o di ovocita, come a cercare nell'elisione di più elementi possibili la migliore approssimazione verso il non essere. Si inizia, come si è visto sopra, dalla barba, che viene eliminata insieme ai capelli per lasciare la testa completamente glabra («a great smooth ball»²⁹²); anche gli stessi lineamenti del viso sono come cancellati («featureless»), finché non restano soltanto le orbite. Rimangono, purtroppo, le mani e i piedi, «which I have not yet been able to quash»²⁹³. Intanto, però, si elimina tutto quel che si può: i genitali, per esempio («Why should I have a sex,

²⁸⁸ Ivi, p. 298.

²⁸⁹ Ivi, p. 302.

²⁹⁰ Ivi, p. 303.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² Ivi, p. 307.

²⁹³ *Ibidem*.

who have no longer a nose? All those things have fallen, all the things that stick out»²⁹⁴), e le orecchie. Il desiderio impossibile a questo punto sarebbe liberarsi per sempre anche del cervello, e tenere «nothing of what has borne my poor thoughts»²⁹⁵; ma la presenza della mente è ineludibile, e tutto quello che si può fare è cancellare anche le lacrime, l'ultima traccia 'viva' che rimane degli occhi («I'll dry these streaming sockets too, bung them up, there, it's done, no more tears»²⁹⁶). Ecco fatto: l'Innominabile si è costruito un corpo ridotto ai minimi termini, *quasi* neutro, ed è divenuto «a big talking ball»²⁹⁷. Non si può veramente andare oltre, e quello che resta è sperare in qualche malanno che regali la fine: il cuore non funziona più, a quanto pare, e non si può più nemmeno sperare in un «heart-failure, or a nice little infarctus somewhere or other»²⁹⁸, ma siccome la testa pare essere ancora funzionante, si può ancora nutrire la speranza per una «fit of apoplexy»²⁹⁹; in alternativa, non resta che sperare nel tifo, o in qualche altra malattia portata dalle mosche o dai ratti.

Il corpo rimane ridotto alle sue funzioni essenziali, e in particolare c'è un'enfasi specifica sull'escrezione. I movimenti della voce narrante sono limitati alla testa e all'apparato digerente: «I accuse myself of inertia and yet I move [...]. Let us consider the head. There something seems to stir, from time to time [...]. The organs of digestion and evacuation, though sluggish, are not wholly inactive, as is shown by the attentions I receive»³⁰⁰. Se tutto il resto del corpo può essere reso immobile, non si può far nulla per mettere a tacere la coscienza e per fermare il meccanismo organico primario di sopravvivenza, la nutrizione e l'escrezione. Già Malone osservava che «what matters is to eat and excrete»³⁰¹, ma qui è chiaro come l'evacuazione diventi sempre più evidentemente metafora dell'atto creativo. Il narratore promette che «I'll let down my trousers and shit stories»³⁰², e si preoccupa solo del «trifling delay in evacuation» quando pensa che «I shall transmit the words as received, by the ear, or roared through a trumpet into the arsehole, in all their purity»³⁰³. La narrazione è un analogo dell'evacuazione, entrambe sono determinate dalla stessa urgenza che è l'urgenza di vita – ancora una volta potremmo usare il termine schopenhaueriano di *Wille*. Viene citato anche un parere pseudo-scientifico secondo cui l'ultimo respiro, provenendo dalle fondamenta dell'essere, non

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ *Ibidem*.

²⁹⁸ Ivi, p. 336.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ S. Beckett, *Malone Dies*, cit., p. 185.

³⁰² S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 383.

³⁰³ Ivi, p. 352.

può essere altro che esalato dal retto: «I once knew a doctor who held that scientifically speaking the latest breath could only issue from the fundament and this therefore, rather than the mouth, the orifice to which the family should present the mirror, before opening the will»³⁰⁴.

Nella storia di Mahood, il narratore prova a trattare il corpo in maniera diversa, sebbene l'obiettivo non cambi. Il tentativo di azzeramento e cancellazione del corpo prosegue, ma stavolta prende la doppia strada della mutilazione e del confinamento. Mahood ha perso tutte le membra (ma non il membro «one-time virile»³⁰⁵), e di lui «only the trunk remains», insieme alla testa «with which we are already familiar»³⁰⁶ (ovvero una liscia palla di carne); tuttavia ciò non basta: egli si trova anche imprigionato in una «jar», completamente immobilizzato, «its neck flush with my mouth»³⁰⁷. Impossibilitato a muoversi, e con il collo della giara che gli impedisce di parlare, può dirsi «at rest at last»³⁰⁸. La conferma della sua esistenza gli deriva dai quattro occhi che lo guardano continuamente: quelli del suo creatore, «omnipresent», e quelli, inquietanti, di pietra, del busto del «apostle of horse's meat», tale Emile Decroix³⁰⁹ – ancora una volta, *esse est percipi*. Questo stato di quiete, però, dura poco. Poche pagine oltre, infatti, la situazione è peggiorata: dentro la giara, Mahood può ancora muovere gli occhi, ma non può muovere la testa «in and out», perché «a collar, fixed to the mouth of the jar, now encircles my neck, just below the chin»³¹⁰. La pace è finita, perché le labbra sono di nuovo libere: «My lips which used to be hidden, and which I sometimes pressed against the freshness of the stone, can now be seen and all sundry»³¹¹. L'impossibilità di parlare a causa di una costrizione fisica e il contatto con la materia morta della pietra erano un sollievo che adesso Mahood si vede negato. Come Molloy e Malone, per quanto desidera *finire* è preoccupato dalla morte, specie da quella, tremenda, per asfissia, che lo spaventa soprattutto per l'espansione grottesca degli organi che egli sta cercando da tempo di far tacere: «The obscene protrusion of the tongue! The tumefaction of the penis»³¹². Il pensiero ricorda a Mahood di avere un pene («The penis, well now, that's a nice surprise»³¹³), e gli fa per un momento venire un rimpianto: «What a pity I have no arms, there might still be something to be wrung from

³⁰⁴ Ivi, p. 345.

³⁰⁵ Ivi, p. 330.

³⁰⁶ Ivi, p. 329.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ibidem*.

³⁰⁹ Cfr. J. Fletcher, *The Novels of Samuel Beckett*, cit., p. 184.

³¹⁰ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 334.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Ivi, p. 335.

³¹³ *Ibidem*.

it»³¹⁴. Il desiderio sessuale, da lungo tempo creduto sopito, si conferma ancora vivo, a suo modo, addirittura oltre le capacità del corpo: vecchio e senza mani, Mahood considera lo stesso la possibilità di masturbarsi. Così egli compie lo stesso un grottesco, impossibile, surreale tentativo, nonostante la testa gli dica che è meglio non avere braccia, perché sarebbe «indecent», alla sua età, «start manstuprating again»³¹⁵. Ovviamente, *manstuprating* è l'ennesima, fantasiosa definizione della masturbazione cui Beckett ricorre, ed è strettamente legata a quella di «alleged joys of so called self-abuse»³¹⁶ data in *Molloy* per come descrive l'autoerotismo nei termini di una sorta di 'stupro di sé'. Per quanto l'individuo cerchi di far tacere la propria volontà, il desiderio lo costringe a violare il corpo, a tormentarlo nella speranza di far tacere una smania che, come si è visto, non potrà mai tacere. E così è anche nel caso di Mahood: l'abuso di sé sarebbe indecente e «fruitless», ma non si può mai dire, «with a yo heave ho, concentrating with all my might on a horse's rump, at the moment when the tail rises, who knows, I might not go altogether empty-handed away»³¹⁷. L'esperimento, per quanto bizzarro, sembra funzionare («Heaven, I almost felt it flutter!»³¹⁸), al punto che Mahood deve chiedersi se non si sbagliasse nel credere di essere stato castrato: «Does this mean they did not geld me? I could have sworn they had gelt me»³¹⁹. D'altra parte il suo rapporto con il corpo è tale che potrebbe benissimo confondersi con il corpo di qualcun altro («But perhaps I am getting mixed up with other scrota»³²⁰). Il desiderio sembra davvero essere arrivato all'esaurimento, eppure dà i suoi ultimi colpi di coda.

È quello stesso desiderio che regola la conservazione della specie, e dunque un desiderio sciagurato per il narratore, che vede la vita come una punizione, maledice la madre per averlo partorito, e dice che nel fare sesso ha cercato una vendetta per questo terribile torto subito, la nascita. La questione è messa in termini molto brutali, quando egli parla delle «two cunts [...], the one for ever accursed that ejected me into this world and the other, infundibuliform, in which, pumping my likes, I tried to take my revenge»³²¹. La vita è una maledizione, e trasmetterla è una vendetta.

³¹⁴ *Ibidem.*

³¹⁵ *Ibidem.*

³¹⁶ S. Beckett, *Molloy*, cit., pp. 58-59.

³¹⁷ S. Beckett, *The Unnamable*, p. 335.

³¹⁸ *Ibidem.*

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ibidem.*

³²¹ Ivi, p. 325.

CORPI COSTRETTI, FRAMMENTATI, QUASI SCOMPARSI

3.1 «*You're right, we're inexhaustible*»: Waiting for Godot

Con *Waiting for Godot*, Beckett trasferisce sul palco il *tedium*, le aporie e il vano desiderio per la fine che aveva esplorato nella *Trilogia* dei romanzi. Beckett, a quanto pare da una sua ammissione in un colloquio riportato da Ruby Cohn, decise di dedicarsi alla scrittura drammaturgica «as a relaxation, to get away from the awful prose [he] was writing at the time»¹, ma il nucleo fondamentale della poetica beckettiana non muta molto in questo cambio di *medium*. Notoriamente, il *play* si è prestato alle interpretazioni più diverse, da quelle a carattere psicanalitico, omoerotico, e persino politico, fino alla grande messe di letture in chiave biblica e religiosa. Beckett rimase presto infastidito ed esasperato dalla straordinaria quantità di ipotesi avanzate sul 'senso' della *pièce*, sulla vera identità di Godot, e questioni simili, tanto che già nel 1955 si lamentava in una lettera a Tom MacGreevy, dicendosi «tired of the whole thing and the endless misunderstanding. Why people have to complicate a thing so simple I can't make out»². In effetti, inserendo *Waiting for Godot* nel contesto della produzione di Beckett è più facile vedere il *play* per quello che è: la rappresentazione di un'attesa, la messa in scena del nulla, dell'angosciante frizione tra il desiderio di un cambiamento e la radicale impossibilità di esso.

Nella sua *Ästhetische Theorie*, Theodor W. Adorno sottolinea come in *Godot* vada in scena una «Katastrophe, die nun darin besteht, daß sie nicht eintritt»³. Non c'è in fin dei conti troppa differenza tra Didi e Gogo e i personaggi della *Trilogia* bloccati in un letto nella vana attesa della fine; o tra i *tramps* che aspettano Godot e Winnie in *Happy Days*, o Hamm e Clov in *Endgame*. Adorno individua nel «Gestus des Auf der Stelle Tretens

¹R. Cohn, *From 'Desire' to 'Godot': Pocket Theater of Postwar Paris*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (CA) 1987, p. 138.

²Lettera di Samuel Beckett a Tom MacGreevy dell'11 agosto 1955, cit. in J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 375.

³T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (1970), hrsg. von Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, p. 231. Trad. it. di E. De Angelis, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975, p. 260: «catastrofe che ora consiste in questo: che non accade».

am Ende des Godotstücks» la «Grundfigur [Becketts] gesamten œuvres»⁴, conseguenza naturale della presa di coscienza, da parte di Beckett, «der Nötigung zur Fortbewegung ebenso wie das von deren Unmöglichkeit»⁵. I due estremi del paradosso (la *volontà* di finire e l'*impossibilità* di finire) sono tenacemente saldati, e costituiscono il nocciolo della condizione umana. È inevitabile che l'esito del contrasto costante tra le due forze sia il completo, irrisolvibile stallo, quel *tedium* che non si scioglie, che tanto spesso viene invocato, specie in *The Unnamable*: per dirla ancora con Adorno, «das Telos der Dynamik des Immergleichen ist einzig noch Unheil»⁶. Un disastro che consiste nel non accadere del disastro stesso, appunto.

Anche in *Waiting for Godot*, l'impossibilità della fine si riflette nell'impossibilità del silenzio, e la condanna di Didi e Gogo a restare è anche una condanna a parlare. Adorno prende a epitome della poetica beckettiana il finale dei due atti: in entrambi i casi, alla dichiarazione dell'intento di partire («Yes, let's go») fa riscontro l'azione opposta («They do not move»)⁷. A questa significativa rappresentazione della tensione tra forze opposte, fa da corollario la presa di coscienza di Estragon sull'impossibilità di tacere. All'inizio del secondo atto, infatti, Didi e Gogo hanno uno scambio di battute estremamente significativo:

ESTRAGON: It'd be better if we parted.

VLADIMIR: You always say that, and you always come crawling back.

ESTRAGON: The best thing would be to kill me, like the other.

VLADIMIR: What other? [Pause.] What other?

ESTRAGON: Like billions of others.

VLADIMIR: [Sententious.] To every man his little cross. [He sighs.] Till he dies. [Afterthought.] And is forgotten.

ESTRAGON: In the meantime let us try and converse calmly, since we are incapable of keeping silent.

VLADIMIR: You're right, we are inexhaustible.⁸

⁴ Ivi, p. 52. Trad. it. ivi, p. 53: «Il gesto di segnare il passo alla fine di *Aspettando Godot*, figura fondamentale di tutta quanta la sua "œuvre"». È singolare che Adorno si riferisca a questo gesto di «segnare il passo», ovvero di camminare sul posto, che non trova riscontro nel testo originale di *Godot*.

⁵ *Ibidem*. Trad. it. ivi, pp. 52-53: «La necessitazione al prosieguo del movimento così come quella della sua impossibilità a proseguirla».

⁶ Ivi, p. 333. Trad. it. ivi, p. 375: «Il telos della dinamica del sempre-uguale è unicamente ancora la sciagura».

⁷ Alla fine del primo atto è Estragon a suggerire «Well, shall we go?», al che Vladimir risponde «Yes, let's go», mentre la didascalia successiva impietosamente sentenza «They do not move». S. Beckett, *Waiting for Godot*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, Faber & Faber, London 1986, p. 52. Il finale del secondo atto vede lo stesso identico dialogo, ma con le battute invertite tra i due personaggi (ivi, p. 88).

⁸ Ivi, p. 58.

Parlare è insieme un obbligo e un modo per resistere al *tedium*, per passare il tempo in attesa di una morte che, però, non arriva mai. La morte viene vagheggiata come un desiderio impossibile da raggiungere, e la vita non è che il triste ripiego cui si è obbligati. Il luogo comune consolatorio «to every man his little cross» diviene qui una desolante constatazione generale: la «piccola croce» non indica i piccoli patimenti terreni con cui ognuno deve fare i conti, ma piuttosto quell'unica sofferenza che è per ciascuno la stessa, quella di dover vivere. La speranza di morire ed essere dimenticati può apparire modesta eppure è di fatto irraggiungibile, se è vero che Didi e Gogo falliscono nei loro progetti di suicidio per due volte in due atti. Tutto quello che c'è non è altro che l'attesa, durante la quale l'unica cosa che si può fare è parlare, «calmly», per stare più quieti possibile: vengono in mente Malone («I wonder why I speak of all this. Ah yes, to relieve the tedium»)⁹, e *The Unnamable* («I speak, speak, because I must»)¹⁰.

La cosa migliore da fare, dice Estragon, sarebbe che qualcuno lo uccidesse; certo, meglio ancora sarebbe non essere nati, se è vero che i due protagonisti di *Godot* all'inizio del primo atto considerano la possibilità di pentirsi della propria stessa nascita: «Suppose we repented», suggerisce Vladimir, che non ritiene però necessario «to go into detail» riguardo al motivo del pentimento; Estragon ipotizza «Our being born?»¹¹. Vladimir scoppia allora «into a hearty laugh which he immediately stifles, his hand pressed to his pubis, his face contorted»¹². Il paradosso fa ridere, è quasi un'altra battuta da clown: il neonato è innocente per eccellenza, e non è certo nato per sua richiesta. Ma la risata di Vladimir rimane soffocata, perché l'assurdo dell'ipotesi di Estragon è lo stesso assurdo di tutta quanta l'esistenza, perché la vita di fatto è una punizione per qualcosa, è il *pensum* schopenhaueriano che deriva dalla nascita stessa, «delito mayor del hombre», come già si leggeva nella *Trilogia*¹³. D'altra parte il sottotitolo che Beckett, nella traduzione inglese, appone al proprio *play* è di una chiarezza cristallina: «A tragicomedy». I capitomboli, i *non-sequitur*, i paradossi di cui Didi e Gogo sono vittime per tutti i due atti sono di fatto l'essenza dell'esistenza umana. Conviene, ancora una volta, tornare a Schopenhauer, per trovarvi una riflessione che si adatta con sorprendente accuratezza a *Waiting for Godot*, e per molti versi a tutta la poetica beckettiana. Nel quarto libro di *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Schopenhauer osserva:

⁹ S. Beckett, *Malone Dies*, cit., p. 195.

¹⁰ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 305.

¹¹ S. Beckett, *Waiting for Godot*, cit., p. 13.

¹² *Ibidem*.

¹³ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 310: «I was given a pensum, at birth perhaps, as a punishment for no particular reason, because they dislike me».

Das Leben jedes Einzelnen ist, wenn man es im Ganzen und Allgemeinen übersieht und nur die Bedeutsamsten Züge heraushebt, eigentlich immer ein Trauerspiel; aber im Einzelnen durchgegangen, hat es den Charakter des Lustspiels. Denn das Treiben und die Plage des Tages, die rastlose Neckerei des Augenblicks, das Wünschen und Fürchten der Woche, die Unfälle jeder Stunde, mittelst des stets auf Schabernack bedachten Zufalls, sind lauter Komödienscenen. Aber die nie erfüllten Wünsche, das vereitelte Streben, die vom Schicksal unbarmherzig zertretenen Hoffnungen, die unsälichen Irrthümer des ganzen Lebens, mit dem steigenden Leiden und Tode am Schlüsse, geben immer ein Trauerspiel. (WVVI, Teilbd. 2, in ZA, Band 2, p. 403)

La vita di ciascuno di noi, considerata nell'insieme, nella generalità e solo nei tratti più salienti, è sempre una vera e propria tragedia; ma, esaminata nei particolari, assume sempre il carattere di una commedia. Le occupazioni e le cure del giorno, i fastidi del momento, i desideri e i timori della settimana, gli incidenti di ogni ora, dovuti alla sorte sempre in agguato per burlarsi di noi, costituiscono innegabilmente altrettante scene comiche. Ma i desideri non esauditi, gli sforzi frustrati, le speranze calpestate dalla crudeltà del destino, gli errori fatali di tutta la vita, le pene sempre crescenti, e in ultimo la morte, ci danno la trama di una tragedia. (Trad. it. di N. Palanga, p. 455)

In *Waiting for Godot* l'esistenza è rappresentata nella compresenza di entrambe le cose, la commedia dei lazzi da avanspettacolo e dei *pratfalls* da cinema muto, e la tragedia di un'attesa vana, senza senso, infinita. Per Didi e Gogo, nel primo atto, la serata è «charming», «unforgettable»; ma subito Vladimir nota che «it's not over» e che anzi, «it's only beginning»: nel giro di due battute, il giudizio sulla serata si rovescia in un perentorio «it's awful»¹⁴. Vladimir trova immediatamente la sintesi giusta: «worse than the pantomime»¹⁵. Estragon lo aiuta suggerendo anche «the circus», Vladimir continua ad espandere il concetto con «the music-hall», Estragon chiude tornando al punto di partenza: «the circus»¹⁶: la ciclicità e il ripetersi sempre uguale di tutto è una maledizione che si riflette anche nelle parole. D'altra parte, che Didi e Gogo vivano intrappolati in un *loop* di attesa e sofferenza è sottolineato anche dal finale identico dei due atti, accompagnato dalla continua riaffermazione di un domani identico all'oggi: «tomorrow»¹⁷ i due si impiccheranno, finalmente; domani porteranno la corda; domani aspetteranno ancora Godot, che forse domani arriverà. Questi propositi vengono fatti nel primo atto; nel secondo vengono disattesi, e formulati nuovamente, ma in questo contesto è difficile pensare che «tomorrow» sia davvero diverso dall'oggi. Pozzo nega esplicitamente l'esistenza dello scorrere del Tempo:

¹⁴ S. Beckett, *Waiting for Godot*, cit., p. 34.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, pp. 34-35.

¹⁷ Ivi, p. 51 e p. 85.

Pozzo: [*suddenly furious.*] Have you not done tormenting me with your accursed time! It's abominable! When! When! One day, is that not enough for you, one day he went dumb, one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? [*Calmer.*] They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more.¹⁸

Tuttavia questo non vuole dire che il tempo non scorra. Quando Vladimir si azzarda a dire che «Time has stopped», Pozzo lo ammonisce, «Don't you believe it, Sir, don't you believe it [...] Whatever you like, but not that»¹⁹. Il tempo passa, perché fa vedere il suo effetto sul corpo che decade (nel tempo Lucky è diventato muto, Pozzo è diventato cieco, la ferita di Estragon va via via suppurando); ma un vero cambiamento non c'è, perché giorno dopo giorno Gogo e Didi sono sempre lì, a fare le stesse cose, a fallire nei piani di suicidio, a ripromettersi di andare senza andare mai, e senza imparare mai dagli errori del giorno precedente, e così *ad aeternum*. La canzone che apre il secondo atto, che può andare avanti all'infinito, trasformando l'epitaffio di un cane morto nella narrazione dell'uccisione del cane stesso, e così via, esemplifica bene con la sua struttura ad anello la condizione umana nell'universo beckettiano. La stessa figura di Lucky è una buona rappresentazione dell'esistenza umana: costretto, controllato, sottomesso, il suo corpo segna il passare del tempo e subisce le conseguenze delle continue vessazioni (la ferita sul collo provocata dalla corda peggiora sempre di più), ma la sua condizione non cambia, è sempre schiavo di Pozzo, sempre impossibilitato ad agire secondo il proprio volere²⁰. La sua 'fortuna', quella che gli varrebbe il nome che porta, consisterebbe nell'aver perso ogni speranza, come suggerì Beckett incalzato da Colin Duckworth: «I suppose he is lucky to have no more expectations»²¹. Nell'universo beckettiano, il problema non è solo la sofferenza, sono le aspettative e una sorta di speranza assurda e ostinata che costringono ad andare avanti, a continuare ad aspettare Godot.

La ripetizione della battuta «the circus», suggerendo un susseguirsi sempre uguale degli eventi, rafforza anche lo scherzo metateatrale che era implicito nella battuta di Vladimir, «What a charming evening we are having»²². Nella *gag* metateatrale (non certo l'unica nella *pièce*) i due protagonisti passano a incarnare da un lato gli attori, costretti evidentemente a replicare lo stesso spettacolo in maniera pressoché identica ogni sera; e

¹⁸ Ivi, p. 83.

¹⁹ Ivi, p. 36.

²⁰ Sulla questione del corpo sottomesso e controllato di Lucky, si veda N. Chawla, *Samuel Beckett: Reading the Body in His Writings*, cit., pp. 109-116.

²¹ C. Duckworth, *Introduction to En Attendant Godot*, George & Harrap, London 1966, LXXIII, cit. in C. Ackerley, S.E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, cit., p. 329.

²² S. Beckett, *Waiting for Godot*, cit., p. 34.

dall'altro gli spettatori, di cui interpretano (auto) ironicamente i commenti sul *play*, e il rimpianto per non essere andati invece al circo. Il *climax* arriva quando Vladimir esce di scena come fosse uno spettatore che si alza per andare urgentemente in bagno: «*He hastens towards the wings*», probabilmente diretto verso «end of the corridor, on the left», raccomandandosi a Estragon perché gli tenga il posto («*Keep my seat*»²³).

Probabilmente, il momento più pienamente tragicomico e più significativo del *play* è quello del mancato suicidio per impiccagione alla fine del secondo atto²⁴. Già nel primo atto Didi e Gogo avevano progettato di impiccarsi, entusiasti all'idea di ottenere un'ultima erezione e un ultimo orgasmo come riflesso della morte per soffocamento:

VLADIMIR: [...] What do we do now?

ESTRAGON: Wait.

VLADIMIR: Yes, but while waiting.

ESTRAGON: What about hanging ourselves?

VLADIMIR: Hmm. It'd give us an erection!

ESTRAGON: [*Highly excited.*] An erection!

VLADIMIR: With all that follows. Where it falls mandrakes grow.

That's why they shriek when you pull them up. Did you know that?

ESTRAGON: Let's hang ourselves immediately!

VLADIMIR: From a bough? [*They go towards the tree.*] I wouldn't trust it.²⁵

La comicità del dialogo risiede principalmente nella natura paradossale della logica adottata: il suicidio come passatempo per ingannare l'attesa, la morte come mezzo per trovare l'eccitazione e la soddisfazione sessuale. Il comico getta però una luce sul tragico, poiché davvero la morte rappresenta una speranza di liberazione dal tremendo stallo dell'attesa: l'entusiasmo di Didi e Gogo, insomma, è genuino, e a ben vedere tutt'altro che illogico. La loro condizione diventa ancora più tragica se si considera da questo punto di vista la riuscitissima battuta di Vladimir che, con un mirabile rovesciamento umoristico, non si fida dell'albero per il suicidio. Il mondo di Didi e Gogo è talmente disperato e ostile che non lascia nemmeno spazio per quello che in *More Pricks Than Kicks* si chiamava «felo de se»²⁶. L'albero è talmente rinsecchito ed esile che non reggerebbe il peso dei corpi. Nella discussione

²³ Ivi, p. 35.

²⁴ Preliminarmente, è opportuno osservare per la precisione che rispetto all'idea di fondo di Schopenhauer, in Beckett la morte non fa parte della tragedia, ma è piuttosto considerata una liberazione – o forse è solo vista come tale dai vivi, ed è essa stessa una speranza illusoria: rimane il dubbio che oltre di essa ci sia «the... other Hell», come dirà Hamm (S. Beckett, *Endgame*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, cit., p. 104), o la «hellish half-light» che tormenta le teste nelle urne di *Play*. (S. Beckett, *Play*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, cit., p. 312).

²⁵ S. Beckett, *Waiting for Godot*, cit., p. 18.

²⁶ S. Beckett, *More Pricks Than Kicks*, cit., p. 95.

con Vladimir su chi dei due si debba impiccare per primo, Estragon renderà ancora più chiara l'identificazione tra la morte e la salvezza. Il punto della conversazione è che chi è più leggero morirà; chi è più pesante spezzerà il ramo, fallendo il suicidio. Didi dunque chiede se sia lui il più pesante, e Gogo ribatte: «[...] I don't know. There's an even chance. Or nearly»²⁷. La battuta nega beffardamente ogni speranza. In primo luogo, ci si fa doppiamente beffe della logica: da un lato un fatto matematico (le rispettive possibilità statistiche di ciascuno di essere il più pesante dei due) viene messo in dubbio con quel «nearly»; dall'altro il ragionamento non aiuta affatto a prendere una decisione. In secondo luogo, il riferimento alla «even chance»²⁸ riecheggia le parole che Vladimir ha detto sui due ladroni, in apertura: «[...] One of the thieves was saved [*Pause.*] It's a reasonable percentage»²⁹. Come per i due ladroni, uno tra Didi e Gogo verrà salvato, l'altro no. Sennonché poco dopo quella sua *boutade* Vladimir ha anche stabilito, tramite una sua personale esegesi delle Sacre Scritture, che in realtà nessuno dei due fu salvato: solo un evangelista su quattro riferisce della salvezza di un ladrone, mentre «of the other three, two don't mention the thieves at all and the third says that both of them abused [the Saviour]»³⁰. La conseguenza per Vladimir è ovvia: «Then the two of them must have been damned»³¹. La logica appare tutt'altro che stringente, ma in un mondo fondato sul paradosso, l'incongruenza e l'aporia, il concetto stesso di logica viene fatto esplodere dall'interno. Ed è quella stessa logica che vale riguardo all'impiccagione: non potendo stabilire chi sia il più leggero, il progetto viene accantonato («Don't let's do anything. It's safer»³²). Si potrebbe benissimo commentare la scena parafrasando Vladimir: «*Then the two of them were damned*'.

Nei progetti di suicidio di Gogo e Didi alla fine del secondo atto la tragicommedia umana viene portata sul palco in maniera ancora più perfetta. Volendo di nuovo impiccarsi, i due meditano se la corda che regge i pantaloni di Vladimir sia adatta allo scopo. Nuovamente, gli aspiranti suicidi danno vita a una scena in pieno stile *slapstick*: «ESTRAGON *loosens the cord that holds up his trousers which, much too big for him, fall about his ankles. They look at the cord. [...] They each take an end of the cord and pull. It breaks. They almost fall*»³³. L'immagine di due uomini che preparano il suicidio, con il solo risultato di restare in mutande e di perdere l'equilibrio, è una sintesi esemplare della condizione umana. Ai due personaggi di Beckett ben si attagliano le parole di Schopenhauer sull'essere umano privato da un destino beffardo della dignità del personaggio tragico:

²⁷ S. Beckett, *Waiting for Godot*, cit., p. 19.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 13.

³⁰ Ivi, p. 14.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 19.

³³ Ivi, p. 87.

So muß, als ob das Schicksal zum Jammer unsers Daseyns noch den Spott fügen gewollt, unser Leben alle Wehen des Trauerspiels enthalten, und wir dabei doch nicht ein Mal die Würde tragischer Personen behaupten können, sondern, im breiten Detail des Lebens, unumgänglich läppische Lustspielcharaktere seyn. (WWV I, Teilbd. 2, in ZA, Band 2, p. 403)

Si direbbe che il destino abbia voluto inacerbire con lo scherno le torture della nostra esistenza: infatti, mentre tessé la vita con i dolori della tragedia, ci volle finanche negare la dignità del personaggio tragico, confinandoci, nei particolari della vita ordinaria, alla parte di buffoni cenciosi. (Trad. it. di N. Palanga, p. 455)

In *Waiting for Godot* la tragedia e la commedia dell'esistenza, più che essere rintracciabili l'una nel generale e l'altra nel particolare, sono saldate, legate l'una all'altra in maniera *inestricabile*.

La cosa più crudele rimane che anche la consapevolezza dell'impossibilità di cambiare il proprio destino non diminuisce la sofferenza del *tedium*, dell'attesa senza senso. Vladimir ed Estragon sanno fin dall'inizio che non c'è speranza: il *play* si apre con un inequivocabile «nothing to be done»³⁴, declinato poi durante la *pièce* in vari modi (ad esempio, poco prima dell'ingresso in scena di Pozzo e Lucky, si susseguono rapidamente constatazioni di impotenza e immutabilità):

VLADIMIR: Nothing you can do about it.

ESTRAGON: No use struggling.

VLADIMIR: One is what one is.

ESTRAGON: No use wriggling.

VLADIMIR: The essential doesn't change.

ESTRAGON: Nothing to be done.³⁵

Nonostante ciò, continuano a sperare in una risoluzione: sperano che arrivi Godot, sperano di riuscire a suicidarsi. Come i personaggi della *Trilogia*, anche Didi e Gogo sanno che sarebbe meglio finire, ma devono andare avanti. Davanti alla disperazione di Estragon, Vladimir risponde con parole raggelanti, che ben sintetizzano come la speranza nell'universo beckettiano sia ribaltata al punto che un incoraggiamento diventa un'orribile minaccia, che è anche una facile profezia:

ESTRAGON: I can't go on like this.

VLADIMIR: That's what you think.³⁶

Estragon non vuole continuare, ma di fatto *può* farlo, *deve* farlo, e lo farà, perché non ha scelta: pur dichiarando di essere sul punto di andare, resterà lì.

³⁴ S. Beckett, *Waiting for Godot*, cit., p. 11.

³⁵ Ivi, p. 22.

³⁶ Ivi, pp. 87-88.

3.2 Endgame

Adorno, nel suo classico commento a *Endgame*, indicava come uno dei due temi fondamentali della *pièce* quello della necessità della fine della rappresentazione stessa, rintracciandovi «die unscheinbar gewordene Schopenhauersche Verneinung des Willens zum Leben»³⁷, sottolineando l'atteggiamento contraddittorio che Hamm, principale 'strumento' di questo tema nella doppia fuga beckettiana, ha nei confronti della morte:

Hamm's Unidentität mit sich selbst motiviert den Verlauf. Während er das Ende will, als das der Qual schlecht unendlicher Existenz, ist er besorgt um sein Leben wie ein Herr in den ominösen besten Jahren. Überwertig sind ihm die minderen Paraphernalien von Gesundheit. Er fürchtet aber nicht den Tod, sondern daß er mißlingen könnte. (Ivi, p. 315)

La non-identità di Hamm con se stesso è il movente del decorso della commedia. Mentre vuole la fine, intesa come fine del tormento di un'esistenza cattiva nella sua infinità, egli si preoccupa della propria vita come un signore degli infausti tempi felici. Troppo cari gli sono i più scadenti beni parafernali della salute. Ma non teme la morte, bensì che essa possa andare a vuoto. (Trad. it. di E. De Angelis 2012, p. 125)

Adorno prosegue evidenziando l'insistenza di Hamm affinché Clov stia di guardia spiando dalla finestra la possibile comparsa di segni di vita che potrebbero fare ricominciare tutto da capo quando finalmente si è vicini alla fine, e conclude che «Inhalt des Lebens ist nur noch: daß nichts Lebendiges sei. Alles was ist, soll einem Leben gleichgemacht werden, das selber der Tod ist, die abstrakte Herrschaft»³⁸. L'aspirazione alla libertà di Clov costituisce dunque un degno contrappunto, poiché se il desiderio di morte di Hamm è saldato allo stesso 'life principle', d'altra parte «der Lebenswille Clovs den Tod beider herbeiführen dürfte»³⁹. L'osservazione di Adorno è senz'altro condivisibile, e coglie in effetti un nucleo centrale della *pièce*, ma colpisce che in *Versuch, das Endspiel zu verstehen* non venga tentata nessuna indagine sull'atteggiamento contraddittorio di Hamm riguardo alla fine. Ciò è in linea con la prospettiva di Adorno, che ritiene che l'oscurità dell'opera beckettiana debba essere interpretata, e non forzata in nome della chiarezza di significato, e nella fattispecie che *Endgame* resista a ogni tentativo di attribuirgli qualsivoglia simbolismo,

³⁷ T.W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (1961), in Id., *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, Band II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, p. 315. T.W. Adorno, *Tentativo di capire il Finale di partita*, in Id., *Note per la letteratura*, trad. it. di E. De Angelis, Einaudi, Torino 2012, p. 125: «la negazione schopenhaueriana, divenuta inconsistente, della volontà di vivere».

³⁸ *Ibidem*. Trad. it. ivi, pp. 125-126: «L'unico contenuto della vita è ancora che non esista nulla di vivente. Tutto ciò che è va livellato a una vita che è morte, al dominio astratto».

³⁹ Ivi, p. 316. Trad. it. ivi, p. 126: «la volontà di vita di Clov potrebbe provocare la morte di entrambi».

[...] weil kein Sachverhalt bloß ist, was er ist, erscheint ein jeder als Zeichen eines Inneren, aber das Innere, dessen Zeichen es wäre, ist nicht mehr, und nichts anderes meinen die Zeichen. (T.W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, p. 292)

[...] poiché nessuna circostanza di fatto è solo ciò che è, ciascuna appare come l'indizio di un dato interiore: ma questa interiorità di cui quella circostanza sarebbe l'indizio, non esiste più, e cotali indizi non significano altro che questo. (Trad. it. di E. De Angelis 2012, p. 104)

Non mancano tuttavia pagine di critica che hanno tentato di dare un senso vero e proprio a *Endgame*. Una delle interpretazioni di maggior successo legge l'opera come la rappresentazione dei meccanismi della coscienza umana: il rifugio sarebbe un cranio (con le due finestre frontali a rappresentare gli occhi); i vecchi Nagg e Nell, ormai 'scartati' ai margini del palco ma pronti a riemergere di tanto in tanto sarebbero i ricordi; e infine Hamm rappresenterebbe la razionalità, mentre Clov il corpo al suo servizio⁴⁰: Hamm, la mente, ha bisogno di Clov per percepire la realtà esterna al rifugio/cranio, e per agire in essa. Un'altra visione del microcosmo psichico di *Engame* è quella, di stampo freudiano, offerta da Acheson, che identifica l'*ego* con Clov, mentre vede in Hamm una rappresentazione dell'*id*, e in Nagg e Nell quella del *superego*⁴¹. Lo stesso Acheson, tuttavia, ammette i limiti della sua lettura, che risulta debole e poco convincente quando si consideri, ad esempio, come spesso sia Clov e non Nagg e Nell a presentarsi in varie occasioni certi tratti incompatibili con la categoria a cui è assegnato⁴². Kenneth Tynan, nella sua – inequivocabilmente sfavorevole – recensione di *Endgame*, chiamava in causa Schopenhauer e metteva a fuoco un dualismo tra ragione e cieca volontà nella dinamica tra i due personaggi principali: «Schopenhauer once said: “The will is the strong blind man who carries on his shoulders the lame man who can see”. Beckett reverses the positions. It is the lame man, Clov – representing perception and imagination – who is bowed down by the blind bully of naked will»⁴³. Nondimeno, il testo sembra suggerire per altri versi una lettura in cui Hamm è la ragione e Clov la volontà di vivere, e ciò sarebbe in linea con il desiderio che il primo ha di finire, e con il desiderio di liberarsi e cessare di soffrire dell'altro. Ad esempio, la minaccia che Hamm rivolge a Clov («I'll give you just enough to keep

⁴⁰ R. Rabinovitz, *The Self Contained: Beckett's Fiction in the 1960s*, in J. Acheson, K. Arthur (eds), *Beckett's Later Fiction and Drama: Texts for Company*, Macmillan, Basingstoke, and St. Martin's, New York (NY) 1987, pp. 50-64.

⁴¹ J. Acheson, *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice: Criticism, Drama and Early Fiction*, cit., pp. 154-156.

⁴² Ivi, pp. 156-157.

⁴³ K. Tynan, *Endgame*, «The Observer», 7 April 1957, p. 15, poi in L. Graver, R. Federman (eds), *Samuel Beckett. The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1979, p. 181. L'interpretazione di Tynan non era però di tipo filosofico né psicanalitico, e leggeva la *pièce* come «an allegory about authority, an attempt to dramatise the neurosis that makes men love power» (*ibidem*).

you from dying. You'll be hungry all the time»⁴⁴) parrebbe prestarsi ad essere letta come un proposito ascetico: la mente del 'santo' schopenhaueriano infligge al corpo ogni privazione per sconfiggere la volontà.

Wie den Willen selbst, so mortificirt er die Sichtbarkeit, die Objektivität desselben, den Leib: er nährt ihn kärglich, damit sein üppiges Blühen und Gedeihen nicht auch den Willen, dessen bloßer Ausdruck und Spiegel er ist, neu belebe und stärker anrege. So greift er zum Fasten, ja er greift zur Kasteiung und Selbstpeinigung, um durch stetes Entbehren und Leiden den Willen mehr und mehr zu brechen und zu tödten, den er als die Quelle des eigenen und der Welt leidenden Daseyns erkennt und verabscheut. (WWV I, Teilbd. 2, in ZA, Band 2, p. 473)

[l'asceta] mortifica, al pari della volontà, anche la sua oggettivazione visibile, il corpo. Lo nutre parcamente, perché la sua floridezza rigogliosa non ridesti a vita energica la volontà, di cui quello è l'espressione e lo specchio. Pratica il digiuno, la macerazione; giunge a flagellare la propria carne per abbattere sempre di più, con le privazioni e le sofferenze continue, quella volontà in cui ravvisa e detesta l'origine della travagliata esistenza sua e del mondo. (Trad. it. di N. Palanga, p. 536)

In quanto corpo, Clov sarebbe anche l'oggettivazione del *Wille*, e la sua inscindibile relazione con Hamm spiegherebbe l'esitazione di quest'ultimo a 'finire'. Finché è acceso il lume della volontà, ogni decisione razionale sulla fine è vana, destinata a essere sopraffatta dall'istinto di conservazione.

Di fatto, però, nessuna delle ipotesi che cercano di inquadrare ciascun personaggio entro i limiti di uno dei poli di un qualche dualismo resiste solidamente a un confronto serrato con il testo. C'è dunque da essere d'accordo con Adorno, che avvertiva della non fissità dei personaggi, i cui impulsi tendono piuttosto a convergere⁴⁵. Secondo Hugh Kenner, d'altra parte, se è vero che il senso della *pièce* non possono probabilmente «be yielded up with clarity by any conceivable performance», è altrettanto vero che è individuabile in *Endgame* «a structure which, however we glimpse it, serves to refrigerate the incidental passions of a play about, it would seem, the end of humanity»⁴⁶. La struttura di fatto c'è, ma quello che va in scena in *Endgame* non è la fine dell'umanità: è piuttosto il *desiderio* della fine, che però non arriva mai. È lo stallo, è Clov che vuole uscire ma non può farlo, è Hamm che vuol finire ma non può: è un'illusione di movimento che non porta da nessuna parte. Sul palco la gamma dei personaggi va da un uomo in trappola,

⁴⁴ S. Beckett, *Endgame*, cit., p. 95.

⁴⁵ T.W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, cit., p. 313: «Auch die Umriss von Hamm und Clov sind die einer einzigen Linie; die Individuation zur säuberlich selbständigen Monade wird ihnen versagt». Trad. it. di E. De Angelis, *Tentativo di capire il Finale di partita*, cit., p. 124: «Anche Hamm e Clov sono disegnati come in una stessa linea continua: non è loro concessa l'individuazione in una monade autonoma nella sua nettezza».

⁴⁶ H. Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study*, cit., p. 159.

a uno semiparalizzato, a una coppia che pare ormai essere più spazzatura che umanità: è la deumanizzazione del soggetto declinata sulla scena in vari gradi, dalla costrizione alla reificazione – e il teatro beckettiano successivo perseguirà ulteriormente questa strada, come si vedrà ad esempio nell'estrema costrizione e nella quasi-pietrificazione dei corpi in *Play*. Parlare, come fanno anche Adorno e Kenner, di una *fine* dell'umanità in *Endgame*, o della morte di Hamm, significa imporre sul testo una pietà che non c'è: pietà per i poveri esseri costretti a una sofferenza senza fine, che vorremmo da ultimo liberati da un *ending* di qualche tipo. Beckett è però impietoso in questo, e rappresenta proprio l'impossibilità di finire. L'umanità non finisce in *Endgame*, così come Godot non arriva a incontrare Didi e Gogo, così come Murphy non trova la libertà nell'*asylum*, così come nella trilogia dei romanzi non c'è liberazione.

Quello che c'è in *Endgame*, come nel resto dell'opera beckettiana, è la *necessità* di chiudere il gioco, «play and lose and have done with losing»⁴⁷. Nella battuta di Hamm, «it's time it ended and yet I hesitate to [...] end»⁴⁸, echeggia la familiare aporia beckettiana, quella stessa espressa in chiusura di *The Unnamable*: «I can't go on, I'll go on»⁴⁹. Clov, che vuole andar via eppure non lo fa, che vorrebbe sottrarsi alla sua punizione ma continua a sottoporsi ad essa, replica quello stesso concetto. Ancora una volta, al cuore di questa aporia c'è il conflitto tra mente e corpo, tra ragione e *Wille*. Al solito, la ragione sa che la cosa migliore sarebbe finire, ma l'istinto di sopravvivenza la fa esitare. D'altra parte non si può finire finché non si sia scontata la propria punizione, come sa bene Clov, che, rimanendo immobile a fissare il muro, pare dover scontare il proprio *pensum*, e può solo cercare di «suffer better»⁵⁰ nella speranza che chi lo punisce si stanchi di farlo. Il tempo della vita, però, è come scandito da una clessidra in cui scorrono «the millet grains of... [he hesitates]... that old Greek, and all life long you wait for that to mount up to a life»⁵¹. Clov e Hamm sono sepolti entrambi da quei granelli, continuamente, senza che però arrivi mai la fine. Il Tempo si accumula, abbattendosi su di loro incessantemente come una goccia cinese, e intanto tutto è morto senza essere morto: «You stink already. The whole place stinks of corpses», dice Hamm a Clov, che ribatte «The whole universe»⁵². È quello stesso tempo che seppellisce tutto in *The Unnamable*:

⁴⁷ S. Beckett, *Endgame*, cit., p. 132.

⁴⁸ Ivi, p. 93.

⁴⁹ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 418.

⁵⁰ S. Beckett, *Endgame*, cit., p. 132.

⁵¹ Ivi, p. 126. I «grains» sarebbero i chicchi di grano di un paradosso attribuito a Zenone di Elea, un pre-socratico del V secolo a.C., che poneva la questione di quale fosse il granello che aggiunto agli altri formasse il mucchio. Cfr. C. Ackerley, S.E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, cit., p. 661.

⁵² S. Beckett, *Endgame*, cit., p. 114.

[...] it piles up all about you, instant on instant, on all sides, deeper and deeper, thicker and thicker, your time, other's time, the time of the ancient dead and the dead yet unborn, why it buries you grain by grain neither dead nor alive, with no memory of anything, no hope of anything, no knowledge of anything [...].⁵³

Più che non sperare in nulla, Hamm e Clov sperano *nel* nulla, nell'arrivo della fine (come dice Adorno, Hamm è colui il quale «keine Hoffnung weiß denn die kosmische Nacht»⁵⁴). A ben vedere, infatti, tutti e due desiderano la stessa cosa: Hamm immagina il momento della fine come quando finalmente «it will be the end and there I'll be, wondering what can have brought it on and wondering what can have [*he hesitates*]... why it was so long coming. [*Pause.*] There I'll be, in the old shelter, alone against the silence and... [*he hesitates*]... the stillness. If I can hold my peace, and sit quiet, it will be all over with sound, and motion, all over and done with»⁵⁵; Clov vorrebbe invece «a world where all would be silent and still, and each thing in its last place, under the last dust»⁵⁶, e assicura che «when I fall I'll weep for happiness»⁵⁷. Nel frattempo, si può solo aspettare: l'errore è cominciare, perché poi non si può che andare avanti («the end is in the beginning, and yet you go on»⁵⁸); ma d'altra parte l'errore non è di chi inizia (a vivere), bensì dell'«accursed progenitor», lo «accursed fornicator»⁵⁹, il padre. Una volta che si è in questo mondo, non c'è speranza. Come dice Hamm, «you're on earth, there's no cure for that!»⁶⁰.

Hamm è più vicino di Clov a quella quiete, alla *stillness* cui tanto ardentemente aspira, anche in virtù di un corpo molto più malandato. Le rispettive infermità sono emblematiche: laddove Hamm non può muoversi, Clov è obbligato a stare in piedi, non può sedersi, e il suo modo di camminare è curioso, «*stiff, staggering walk*»⁶¹; Hamm è cieco, con gli occhi ormai completamente bianchi, mentre Clov ha ancora una buona vista, spesso coadiuvata dell'estensione meccanica del telescopio. Come tutti i personaggi beckettiani che ancora sono molto lontani dalla pace, va e viene:

HAMM: How are your legs?

CLOV: Bad.

⁵³ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 393.

⁵⁴ T.W. Adorno, *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, cit., p. 320. Trad. it. di E. De Angelis, *Tentativo di capire il Finale di partita*, cit., p. 130: «l'individuo la cui unica speranza conosciuta sta nella notte cosmica che egli implora con citazioni poetiche».

⁵⁵ S. Beckett, *Endgame*, cit., p. 126.

⁵⁶ Ivi, p. 120.

⁵⁷ Ivi, p. 132.

⁵⁸ Ivi, p. 126.

⁵⁹ Ivi, p. 96.

⁶⁰ Ivi, p. 118.

⁶¹ Ivi, p. 92.

HAMM: But you can walk.

CLOV: I come... and go.⁶²

Hamm, tuttavia, prevede per Clov un futuro simile al suo:

HAMM: In my house. [*Pause. With prophetic relish.*] One day you'll be blind like me. You'll be sitting here, a speck in the void, in the dark, forever, like me. [*Pause.*] One day you'll say to yourself, I'm tired, I'll sit down, and you'll go and sit down. Then you'll say, I'm hungry, I'll get up and get something to eat. But you won't get up. You'll say, I shouldn't have sat down, but since I have I'll sit on a little longer, then I'll get up and get something to eat. But you won't get up and you won't get anything to eat. [*Pause.*] You'll look at the wall a while, then you'll say, I'll close my eyes, perhaps have a little sleep, after that I'll feel better, and you'll close them. And when you open them again there'll be no wall any more. [*Pause.*] Infinite emptiness will be all around you, all the resurrected dead of all the ages wouldn't fill it, and there you'll be like a little bit of grit in the middle of the steppe. [*Pause.*] Yes, one day you'll know what it is, you'll be like me, except that you won't have anyone with you, because you won't have had pity on anyone and because there won't be anyone left to have pity on you. [*Pause.*]

CLOV: It's not certain. [*Pause.*] And there's one thing you forgot.

HAMM: Ah?

CLOV: I can't sit down.

HAMM [*impatiently*]: Well you'll lie down then, what the hell! Or you'll come to a standstill, simply stop and stand still, the way you are now. One day you'll say, I'm tired, I'll stop. What does the attitude matter?⁶³

Una profezia che potrebbe essere definita come una maledizione se non stessimo osservando un mondo in cui la logica della speranza è del tutto rovesciata: il destino di tutti è finire, solo che la partita da giocare è lunga, e lo stallo è un'interminabile sofferenza.

Il potente contrasto scenico tra, da un lato la totale immobilità e costrizione fisica di Hamm, Nagg e Nell, e dall'altro il movimento sofferto, imperfetto e barcollante di Clov costituiscono un efficace traduzione visiva dell'eterna dialettica tra la stasi e il *coming and going* che attraversa la poetica dell'autore. Con *Endgame*, di fatto, l'elemento della costrizione del corpo in scena viene esasperato rispetto a *Godot*, e ad esso si aggiunge l'espedito dei corpi mezzi nascosti, sepolti, elisi. Nagg e Nell che appaiono e scompaiono dai bidoni dell'immondizia prefigurano Winnie sepolta prima per metà poi fino al collo in *Happy Days*, o i corpi imbottigliati nelle giare di *Play*.

⁶² Ivi, p. 109.

⁶³ *Ibidem*.

3.3 All That Fall

Nel 1957, poco dopo avere concluso la stesura di *Endgame*, Beckett scrive, su diretta commissione della BBC, il suo primo radiodramma, *All That Fall*. Durante la stesura del testo Beckett è interessato a sfruttare la specificità del mezzo radiofonico, e lavora con particolare attenzione sull'uso degli effetti sonori partendo da un'intuizione iniziale che egli descrive come una «nice gruesome idea full of cartwheels and dragging of feet and puffing and panting»⁶⁴. La forma del radiodramma permette a Beckett di sperimentare una scrittura drammaturgica imperniata sul puro suono, sulla pura voce, che rispetto a quella teatrale fa a meno dell'elemento visivo e del corpo degli interpreti sul palco. Fatto, questo, che l'autore identifica con la qualità intrinseca fondamentale di *All That Fall*, tanto che da subito diffida l'editore americano Barney Rosset dall'organizzare una versione teatrale della *pièce*: «It is no more theatre than *Endgame* is radio and to 'act' it is to kill it. Even the reduced visual dimension it will receive from the simplest and most static of readings will be destructive of whatever quality it may have and which depends on the whole thing's coming out of the dark»⁶⁵. Quelle di *All That Fall* sono dunque voci senza corpo, voci che provengono dal buio, da un altrove non definito, ed evocano con singolare insistenza immagini di morte. Fanno pensare a personaggi-fantasma, quasi un'anticipazione delle figure spettrali che popoleranno il teatro beckettiano in quello che John Calder definì «Beckett's ghost period», in cui «phantoms that echo the haunting quality of memory and nostalgia in his work are seen or described on stage»⁶⁶. In *All That Fall*, allusioni piuttosto chiare evocano la natura spettrale di alcuni personaggi. All'arrivo di Mr Rooney alla stazione, Mrs Rooney rivolge una domanda significativa a Mr Barrell: «Is anything the matter, you look as if you had seen a ghost»⁶⁷. La stessa Mrs Rooney insiste su una puntualizzazione che suona strana e sinistra all'interno di un lavoro altrimenti insolitamente naturalistico per Beckett: «I am not half alive nor

⁶⁴ Lettera a Nancy Cunard del 5 luglio 1956, cit. in J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, cit., p. 383.

⁶⁵ Lettera a Barney Rosset del 27 agosto 1957, cit. in E.C. Frost, A "Fresh Go" for the Skull: Directing All That Fall, *Samuel Beckett's Play for Radio*, in L. Oppenheim (ed.), *Directing Beckett*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 1994, p. 191. In realtà *All That Fall* verrà adattato sia per la TV (in una produzione per la RTF del 1963), sia per il teatro (in una produzione dello Schiller-Theater di Berlino del 1966), ma Beckett non sarà affatto convinto dal risultato: «*All That Fall* is really for radio only. It has been tried in some out of the way theatres, in the dark & with faces only lit [...] but not much point in that. [...] I think better leave it where it belongs» (Lettera ad Alan Schneider, 1 settembre 1974, in M. Harmon (ed.), *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1999, p. 319).

⁶⁶ J. Calder, *Review: Three Beckett Plays at the Harold Clurman Theatre, New York 1983*, «Journal of Beckett Studies», 11-12, December 1989, p. 219.

⁶⁷ S. Beckett, *All That Fall*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, cit., p. 187.

anything approaching it»⁶⁸; e, più avanti: «I do not exist. That is a fact well known»⁶⁹. Anche la scheletrica figura di Miss Fitt fa un'allusione analogica: «I suppose the truth is I am not there, Mrs Rooney, just not really there at all»⁷⁰.

Tuttavia, ancora una volta, a questa tendenza verso la smaterializzazione corrisponde una presenza sempre fortissima e prepotente del corpo. È così che in *All That Fall* sono compresenti da un lato una sinistra atmosfera di morte incombente, decadenza e sterilità, e dall'altro un frequente riaffermarsi della vita, di elementi sessuali e immagini di nascita. Queste voci dal buio, questi 'fantasmi' beckettiani, non sono creature eteree e senza peso: per tutto il radiodramma li sentiamo trascinare i piedi contro la terra, con passi faticosi e pesanti, sentiamo Maddy soffiarsi il naso rumorosamente e respirare con affanno mentre cammina sotto il peso di quello che suo marito definisce «two hundred pounds of unhealthy fat»⁷¹. Mrs Rooney insiste che non esiste, che non è «half alive»⁷², ma in realtà il suo corpo si impone continuamente come presenza ineludibile e spesso scomoda, anche letteralmente. Quando infatti la donna prova a salire, e poi a scendere, dalla macchina di Mr Slocum, il suo fisico corpulento rende l'operazione comicamente complicata. Non a caso, la scena in cui Maddy entra in auto assume contorni spiccatamente sessuali, con un susseguirsi di allusioni e doppi sensi. «I'm coming, Mrs Rooney, I'm coming, give me time»⁷³, dice Mr Slocum, sottolineando peraltro la connotazione oscena del *pun* (*slow-come*) insito nel nome che Beckett gli assegna – «I am as stiff as yourself»⁷⁴. La scena prosegue con l'uomo che si produce in una successione di «*Sounds of effort*» e respiri affannosi, mentre Maddy continua nelle proprie esclamazioni ed esortazioni a doppio senso: «Oh!... Lower! [...] There!... Now! [...] Oh!... [*Giggles*] Oh glory!... Up!... Up!... Ah! I'm in!»⁷⁵. Come a ribadire la spiccata connotazione sessuale della scena, arriva la preoccupazione di Maddy riguardo al vestito strappato («what will [Dan] say when he feels the hole?»⁷⁶), quasi quel buco sulla gonna costituisse davvero la prova dell'avvenuto rapporto sessuale. C'è però un altro livello di lettura di questa scena, ulteriore e complementare rispetto a quello erotico. Rimane infatti presente l'elemento della decadenza del corpo e della sterilità. Quando Mr Slocum dice «I am as stiff as yourself»⁷⁷, il gioco di parole evoca un'erezione ma allo stesso tempo rimanda al corpo di Mrs Rooney, rigido perché vecchio e ma-

⁶⁸ Ivi, p. 176.

⁶⁹ Ivi, p. 179.

⁷⁰ Ivi, pp. 182-183.

⁷¹ Ivi, p. 191.

⁷² Ivi, p. 176.

⁷³ Ivi, p. 178.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ivi, p. 178.

landato («you are bent all double»⁷⁸ ha detto poco prima lo stesso Mr Slocum a Maddy). D'altra parte, dichiararsi «stiff» quanto una donna può essere letta come una dichiarazione – l'ennesima nell'opera beckettiana – d'impotenza. Viene in mente Molloy e il suo grottesco amplesso con Ruth/Edith, consumato «not without difficulty»⁷⁹ e *more ferarum* («help me from the rear»⁸⁰, dice Maddy) perché «it was the only position [Ruth] could bear, because of her lumbago»⁸¹.

Se l'ingresso di Mrs Rooney nell'auto è leggibile come un amplesso, la sua discesa (o meglio uscita) dalla macchina è una specie di nascita, che avviene tra i rumori di «*combined efforts*» di Tommy e Maddy, nonostante lei non sia più capace di assumere una posizione fetale come le chiede Tommy: «Crouch down! At my time of life! This is lunacy!»⁸². Non appena esce dalla macchina, disorientata come tanti degli 'espulsi' beckettiani («Am I out?»⁸³), sente per prima cosa la voce adirata di Mr Barrell che, significativamente, evoca l'inferno («where the hell is he?»⁸⁴). E dire che Maddy si era illusa di trovare una sorta di paradiso grazie all'auto: un passaggio su quella macchina così «high off the ground» per lei «would be heavenly, [...] simply heavenly»⁸⁵. Invece viene di nuovo espulsa dal grembo, ed è tutt'altro che contenta di essere di nuovo fuori e in piedi:

MR BARRELL: Well, Mrs Rooney, it's nice to see you up and about again.
You were laid up there a long time.
MRS ROONEY: Not long enough, Mr Barrell.⁸⁶

Anche in *All That Fall*, l'esistenza equivale a dolore, e l'obiettivo primario è quello di mettere a tacere questa sofferenza per un po'. Le strategie sono quelle solite – e a questo punto ormai familiari – di tanti altri protagonisti beckettiani, e il nocciolo della questione è ancora una volta che per trovare un po' di pace, per quanto provvisoria, bisogna mettere a tacere il corpo.

MRS ROONEY: Would I were lying stretched out in my comfortable bed, Mr Barrell, just wasting slowly, painlessly away, keeping up my strength with arrowroot and calves-foot jelly, till in the end you wouldn't see me under the blankets any more than a board. [*Pause.*] Oh no coughing or spitting or bleeding or vomiting, just drifting gently down into the higher life [...]. [*Sound of handkerchief loudly applied.*]⁸⁷

⁷⁸ Ivi, p. 177.

⁷⁹ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 56.

⁸⁰ S. Beckett, *All That Fall*, cit., p. 177.

⁸¹ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 57.

⁸² S. Beckett, *All That Fall*, cit., p. 180.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, p. 177.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Ivi, pp. 180-181.

Stare a casa, ha detto poco prima Maddy a Mr Tyler, è «a lingering dissolution», mentre «it is suicide to be abroad»⁸⁸, e poco dopo anche Mr Rooney ha fretta di tornare nella quiete di casa sua («let us hasten home and sit before the fire»⁸⁹). I propositi ascetici e di elisione del corpo da parte di Maddy vengono però immediatamente, e comicamente, interrotti da una sonora, veemente soffiata di naso, una delle tante che punteggiano il radiodramma, a ricordare che quei bisogni ci sono, e non è tempo di «drifting gently down into the higher life»⁹⁰. L'inquietudine tormenta di continuo Maddy, che stanca di essere «never tranquil, seething out of my dirty old pelt, out of my skull»⁹¹, si trova a invocare, freneticamente, una totale dissoluzione del sé materiale che non arriva: «oh to be in atoms, in atoms! [Frenziedly] ATOMS»⁹². Invocazione tanto più significativa dato che arriva dopo l'ennesima allusione sessuale quando, scomoda dentro lo stretto corsetto, Maddy prima pensa a un modo per liberarsene «without indecent exposure», poi tenta di richiamare indietro Mr Tyler con un equivoco «come back and unlace me behind the hedge»⁹³. L'invito non viene raccolto, e Mrs Rooney «laughs wildly»: è la risata che tanti protagonisti beckettiani riservano alla prospettiva, del tutto assurda, di abbandonarsi all'erotismo. Maddy però sa di non potersi dissolvere, e non le resta che invidiare la madre di Slocum (una della lunga lista di parenti disgraziati citati dai personaggi in *All That Fall*) che almeno gode di una miracolosa sospensione del dolore:

MR SLOCUM: [...] We manage to keep her out of pain. That is the great thing, Mrs Rooney, is it not?

MRS ROONEY: Yes, indeed, Mr Slocum, that is a great thing, I don't know how you do it.⁹⁴

Come in tutto il radiodramma, e come spesso nella produzione di Beckett, quello che sembra banale *small talk* sui normali acciacchi o sulle sofferenze quotidiane si rivela, appena sotto la superficie, una riflessione sulla sofferenza dell'esistenza umana. E ancora una volta, con humour tipicamente beckettiano, arriva una svolta comica in pieno stile *slapstick*, quando Mrs Rooney, nel tentativo di scacciare una vespa, chiude la battuta sulla sospensione del dolore dandosi un violento ceffone: scena straordinariamente emblematica della condizione umana presa tra la ricerca della pace e della quiete e l'obbligazione, o meglio la condanna, ad andare avanti. In *All That Fall* si rappresenta in maniera più che mai evidente

⁸⁸ Ivi, p. 175.

⁸⁹ Ivi, p. 189.

⁹⁰ Ivi, p. 181.

⁹¹ Ivi, p. 177.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ *Ibidem*.

l'aporia beckettiana del «I can't go on, I'll go on», parafrasata stavolta da Maddy Rooney con le parole «How can I go on, I cannot. [...] [*The dragging steps resume*]»⁹⁵. Il viaggio di Maddy verso la stazione e ritorno è un alternarsi di passi strascicati e arresti improvvisi e apparentemente immotivati («but why do I halt?»⁹⁶ si chiede già in apertura). Questo fermarsi e ripartire ha qualcosa di diabolico secondo Mr Rooney, che sbotta contro la moglie: «[*Violently*] All this stopping and starting again is devilish, devilish!»⁹⁷. La successiva domanda di Dan, «what possessed you to come out at all?»⁹⁸ è un'altra implicita recriminazione contro l'inizio, contro la nascita, quel delitto calderoniano che qui viene attribuito a Satana, secondo la dottrina manichea genitore insieme ad Eva delle stirpe umana. Maddy stessa esclama a un certo punto: «I should not be out at all! I should never leave the grounds!»⁹⁹: un rimprovero relativo a un tempo al peccato di essere nata, e a quello di avere lasciato il luogo sostitutivo del grembo materno, la casa. Poco più avanti Mr Rooney ribadisce la natura infernale dell'esistenza suggerendo di procedere «like Dante's damned, with their faces arsy-versy. Our tears will water our bottoms»¹⁰⁰. D'altra parte, ancora una volta, i personaggi beckettiani non sono all'inferno ma in un purgatorio circolare, espiando all'infinito il peccato di essere nati, e illudendosi di tanto in tanto di poter trovare la pace, la quiete, o, come Maddy, di poter trovare il paradiso sotto forma di un passaggio in macchina, salvo poi rinascere all'inferno.

L'idea che la nascita sia una maledizione traspare anche dalle parole di Mr Tyler, colto a imprecare sottovoce: «I was merely cursing, under my breath, God and man, under my breath, and the wet Saturday afternoon of my conception»¹⁰¹. In quest'ottica rientra anche l'ostilità di Mr Rooney verso gli «happy little healthy little howling neighbours' brats»¹⁰² e la sua inquietante attrazione per l'infanticidio, e non a caso il radiodramma si chiude lasciando il sospetto che sia stato lui a spingere il bambino giù dal treno. Il bambino, frutto fresco della dissennata ma inevitabile spinta riproduttiva, non solo è espressione di vita, vigore e salute (il contrario dell'ideale perseguito dai personaggi beckettiani), ma soprattutto è destinato a ripetere l'errore dei propri genitori, perpetuando a sua volta l'esistenza, e quindi la sofferenza, della specie. È in questo senso che il piccolo diventa

⁹⁵ Ivi, p. 174.

⁹⁶ Ivi, p. 172.

⁹⁷ Ivi, p. 191.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Ivi, p. 182.

¹⁰⁰ Ivi, p. 191. Il riferimento è agli indovini del Canto XX dell'*Inferno*, costretti a camminare con il volto girato dalla parte della schiena e a guardare indietro, per aver voluto in vita «veder troppo davante» (Dante, *Inferno*, XX, v. 38).

¹⁰¹ Ivi, p. 175.

¹⁰² Ivi, p. 193.

nelle parole di Dan Rooney uno «young doom» che egli tante volte avrebbe voluto «nip [...] in the bud»¹⁰³.

In questa prospettiva, non stupisce che anche *All That Fall* sia disseminato di immagini di sterilità. La figlia di Mr Tyler, ad esempio, ha subito un'isterectomia, e l'uomo riferisce la notizia senza dispiacere: alla domanda su come stia la giovane, risponde «fair, fair. [...] Now I am grandchildless»¹⁰⁴. Anche quando Maddy ripensa alla figlia Minnie (un'altra fanciulla morta), pensa che se fosse viva ora avrebbe quasi cinquant'anni, «girding up her lovely little loins, getting ready for the change»¹⁰⁵, verosimilmente un'allusione alla menopausa, e quindi alla fine dell'età fertile. Anche durante il *quasi* amplesso tra Maddy e Mr Slocum al momento di salire in macchina, Mrs Rooney pare volere rassicurare l'uomo che vista l'età non c'è pericolo di concepimento: «Don't be afraid!... We're past the age when... There»¹⁰⁶. Altra immagine di sterilità è quella associata alla mula di Christy («You know, hinnies, or jinnies, aren't they barren, or sterile, or whatever it is?»¹⁰⁷), ed è interessante notare come Mrs Rooney si identifichi con l'animale: sia Maddy che la mula devono andare avanti ma si rifiutano di procedere. Mrs Rooney allora prima invita il padrone a dare alla bestia «a good welt on the rump», poi, con un pensiero non privo di connotazioni sessuali sado-masochistiche, riflette che «if someone were to do that for me I should not dally»¹⁰⁸.

L'identificazione di Maddy con animali ed oggetti inanimati è un altro tema ricorrente in *All That Fall*, ed è anch'esso chiaramente legato al tentativo di elisione del corpo e della volontà. C'è una strana immedesimazione tra Mrs Rooney e la gallina uccisa dall'auto di Mrs Slocum. Il primo pensiero di Maddy dopo l'incidente è che la gallina un attimo prima se ne stava tranquilla sulla strada «picking happy at the dung on the road, in the sun, with now and then a dust bath»¹⁰⁹, ma poche battute prima era lei stessa che su quella strada discuteva di «dung» con Christy, coperta di polvere. Come se non bastasse, subito dopo aiutandola a scendere Tommy la ammonisce: «mind your feather, Ma'am»¹¹⁰, mentre lei lo invita a stare attento, o finirà per decapitarla («you'll have me beheaded»¹¹¹) proprio come la gallina il cui destino sarebbe stato comunque pressappoco quello («they would have slit her weasand in any case»¹¹²). La sostanziale differenza tra la gallina e Maddy, tuttavia, è proprio che la gallina raggiunge quella pace che per la donna

¹⁰³ Ivi, p. 191.

¹⁰⁴ Ivi, p. 174.

¹⁰⁵ Ivi, p. 176.

¹⁰⁶ Ivi, p. 178.

¹⁰⁷ Ivi, p. 196.

¹⁰⁸ Ivi, p. 173.

¹⁰⁹ Ivi, p. 179.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*.

è irraggiungibile. Il tono di Mrs Rooney passa dall'angoscia a una meraviglia velata d'invidia: «What a death! One minute picking happy at the dung, on the road, in the sun, with now and then a dust bath, and then – bang! – all her troubles over [...] Just one great squawk and then... peace»¹¹³. Per la gallina, l'incidente pone fine tra l'altro a «all the laying and the hatching»¹¹⁴, con un'altra sovrapposizione significativa tra nascita e morte.

Maddy non si identifica solo con animali ma anche con oggetti, in un processo di reificazione che tradisce il desiderio di cancellare la carne (un meccanismo simile è all'opera anche in altre opere di Beckett, si pensi ai corpi-anfora in *Play* o a Smeraldina in *Dream of Fair to Middling Women*, pietrificata in una «column of quiet»¹¹⁵). Maddy vorrebbe dunque essere un cumulo di gelatina sulla strada, ma poi si descrive coperta di mosche e raccolta con una pala, un'immagine decisamente scatologica che rimanda al precedente dialogo con Christy sul concime. Mentre sale in auto, proprio nella scena con le più scoperte allusioni sessuali, Mrs Rooney si paragona a un pacco, assicurando Mrs Slocum che la faranno entrare in macchina «as if [she] were a bale»¹¹⁶. Poco più avanti, dopo essersi fatta accompagnare per le scale da Miss Fitt, le rivolge un singolare invito: «prop me up against the wall like a roll of tarpaulin»¹¹⁷. È interessante notare che praticamente gli stessi oggetti sono chiamati in causa in *Watt*, quando Mr Hackett vede Watt per la prima volta e non riesce bene a capire non *chi* ma *che cosa* sia: «Mr Hackett was not sure that it was not a parcel, a carpet for example, or a roll of tarpaulin, wrapped up in dark paper and tied about the middle with a cord»¹¹⁸. Quando Miss Fitt la incrocia sulle scale della stazione ma non sembra accorgersi di lei, Maddy Rooney la apostrofa con sarcasmo: «Is this cretonne so becoming to me that I merge into the masonry? [...] look closely [...] and you'll distinguish a once female shape»¹¹⁹. Identificandosi con la pietra, Maddy evoca un'ulteriore immagine di sterilità e si associa ad un oggetto inanimato: per lei sarebbe bello essere, si potrebbe dire, *dead as a rock*.

Lo scambio di battute tra Maddy e Miss Fitt invita però a mettere a fuoco un altro elemento fondamentale in *All That Fall*, ovvero la questione dell'invisibilità. Durante l'incontro con Christy lungo la strada, Mrs Rooney è profondamente disturbata dallo sguardo insistente della mula:

¹¹³ *Ibidem*. Viene da pensare all'invidia di Molloy per il cagnolino che ha appena ucciso travolgendolo con la bicicletta: «his death must have hurt him less than my fall me. And he at least was dead» (S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 35).

¹¹⁴ S. Beckett, *All That Fall*, cit., p. 179.

¹¹⁵ S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, cit., p. 23.

¹¹⁶ S. Beckett, *All That Fall*, cit., p. 178.

¹¹⁷ S. Beckett, *All That Fall*, cit., p. 185.

¹¹⁸ S. Beckett, *Watt*, cit., p. 14.

¹¹⁹ S. Beckett, *All That Fall*, cit., p. 182.

How she gazes at me to be sure, with her great moist cleg-tormented eyes! Perhaps if I were to move on, down the road, out of her field of vision... [*Sound of welt.*] No, no, enough! Take her by the snaffle and pull her eyes away from me. Oh this is awful. [*She moves on. Sound of her dragging feet.*]¹²⁰

L'orrore per lo sguardo della mula ci riporta a un altro grande caposaldo della poetica di Beckett, ovvero la filosofia berkeleyana dell'*esse est percipi*. La speranza di Maddy è che rimuovendo lo sguardo della mula, ed essendo non-vista, potrà ritagliarsi uno spazio di non-essere, come O in fuga da E in *Film*. Più avanti, però, Mrs Rooney fa esattamente il contrario quando invita Miss Fitt a guardarla sulle scale della stazione, e poco dopo interrompe un dialogo tra Miss Fitt e Mr Tyler per ribadire la propria presenza – e anzi di più: la propria *esistenza* – a dispetto del proprio silenzio: «Do not imagine, because I am silent, that I am not present, and alive, to all that is going on»¹²¹. Qui Beckett gioca abilmente con il mezzo radiofonico, con una battuta che potrebbe anche essere intesa come diretta all'ascoltatore per il quale la voce è l'unica testimonianza della presenza del personaggio. La connessione tra lo spazio del non-essere percepiti e la sospensione dell'esistenza, e quindi del dolore, viene resa esplicita subito dopo: «Do not flatter yourself for one moment, because I hold aloof, that my sufferings have ceased»¹²². Maddy, che davanti alla mula era solo O (*object*), scopre di essere anche E (*eye*):

MRS ROONEY: [...] The entire scene, the hills, the plain, the racecourse with its miles and miles of white rails and three red stands, the pretty little wayside station, even you yourselves, yes, I mean it, and over all the clouding blue, I see it all, I stand here and see it all with eyes... [*The voice breaks.*]... through eyes... oh if you had my eyes... you would understand... the things they have seen... and not looked away...¹²³

Quando richiama l'attenzione di Miss Fitt sulle scale, dunque, Mrs Rooney la condanna a percepire e a essere percepita, in una parola ad esistere: «Is there anything I can do, *now that I am here?*»¹²⁴. Maddy diventa per Miss Fitt l'*œil fauve*, «the eye of prey»¹²⁵ di *Imagination Dead Imagine* e *Ill Seen Ill Said*, e significativamente sulla scena si allunga un'inquietante ombra di cannibalismo: «Now, now, Mrs Rooney, don't put your teeth in

¹²⁰ Ivi, p. 173.

¹²¹ Ivi, p. 185.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Ivi, p. 183, corsivi miei.

¹²⁵ S. Beckett, *Imagination Dead Imagine*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 363.

me! [...] Is it my arm you want, [...] or what is it?»¹²⁶. In linea di massima, c'è da dire che Miss Fitt pare meglio avviata sulla strada verso il non-essere rispetto a Maddy. Mentre Maddy dice di desiderare solo di stare a letto e mangiare il meno possibile fino quasi a scomparire (ma la sua corpulenza fa pensare che faccia il contrario), Miss Fitt pratica quasi una sorta di ascetismo, tanto al di sopra del mondo fisico che dev'essere la madre a impedirle di mangiare distrattamente il centrotavola anziché il pane imburrito, e difatti è «just a bag of bones»¹²⁷ (dopo Maddy divenuta «bale», ecco un altro corpo che diventa oggetto inerte). Miss Fitt sembra avere non eliminato ma almeno ottuso il problema della percezione: gli altri la vedono ma la lasciano stare («there she goes, they say, [...] take no notice of her»¹²⁸), lei vede ma la percezione sembra essere slegata dalla coscienza: «Mrs Rooney! I saw you, but I did not know you [...] All I saw was a big, pale blur, just another big pale blur»¹²⁹; «I see, hear, smell, and so on, I go through the usual motions, but my heart is not in it, Mrs Rooney, my heart is none in it»¹³⁰. Idealmente, sarebbe ben avviata verso la fine «left to myself, with no one to check me, I would soon be flown... home»¹³¹. C'è però sempre qualcuno o qualcosa (la madre, Maddy Rooney, l'occhio-belva, l'istinto di conservazione) che le impediscono di volare verso quella che lei chiama casa, la zona grigia indistinta che è il nulla che precede la nascita e segue la morte, il non-essere assoluto. La sua asserzione «the truth is I am not there, [...] just not really there at all»¹³² non rimane che un'ottimistica esagerazione.

Anche Mr Rooney sperimenta l'impossibilità di raggiungere la pace. Quando il treno si ferma sui binari, all'inizio gradisce la quiete, l'immobilità («if this train were never to move again, I should not greatly mind»¹³³), ed evidenzia quel disinteresse che sarebbe la strada giusta:

MRS ROONEY: Did you not spring up and poke your head out of the window?

MR ROONEY: What good would that have done me?

MRS ROONEY: Why to call out to be told what was amiss.

MR ROONEY: I did not care what was amiss.¹³⁴

Poi qualcosa cambia, l'apparente quiete viene turbata da qualcosa, da un *desiderio*, che fa emergere qualcosa di 'bestiale' in Mr Rooney.

¹²⁶ S. Beckett, *All That Fall*, cit., p. 183.

¹²⁷ Ivi, p. 184.

¹²⁸ Ivi, p. 182.

¹²⁹ Ivi, pp. 182-183.

¹³⁰ Ivi, p. 183.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Ivi, p. 195.

¹³⁴ *Ibidem*.

Then gradually a – how shall I say – a growing desire to – er – you know – welled up within me. Nervous probably. In fact now I am sure. You know, the feeling of being confined. [...] If we sit here much longer, I said, I really do not know what I shall do. I got up and paced to and fro between the seats, like a caged beast.¹³⁵

Dietro quella che sembra essere una imbarazzata allusione a un improvviso bisogno fisiologico, sta in realtà una più generale manifestazione del corpo come oggettivazione schopenhaueriana della volontà, l'obbligo di sottrarsi alla stasi, il bisogno, la necessità, l'obbligo di andare avanti, *to go on*. Come Maddy che vuole diventare una pietra ma deve soffiarsi rumorosamente il naso, Dan deve cedere alla bestia in gabbia e al suo desiderio. È forte il sospetto che l'inconfessabile desiderio di Mr Rooney abbia a che fare con la morte del bambino (lui stesso ha confessato apertamente poco prima di avere desiderato in passato uccidere un ragazzino, e colpisce la richiesta a Maddy di credere alla sua storia innocua e banale): d'altra parte, non dice Schopenhauer che l'omicidio è, insieme al cannibalismo («Don't put your teeth in me, Mrs Rooney!»¹³⁶), la più estrema manifestazione del *Wille*?

La caduta del bambino che scopriamo in chiusura rimanda al titolo stesso della *pièce*, colorandola di toni lugubri. Certo, l'intero radiodramma è disseminato di immagini di morte (la macchina di Mr Slocum è presto dichiarata «dead»¹³⁷, Mrs Rooney canticchia per le scale un motivetto che le ricorda il naufragio del Titanic o forse del Lusitania, in apertura sentiamo le note di *Der Tod und das Mädchen* di Schubert) ma, come spesso capita in Beckett, c'è anche una forte componente di humour nero anche nella scelta del titolo. Le parole richiamano il versetto biblico che tanto fa ridere i coniugi Rooney: «The Lord upholdeth all that fall and raiseth up all those that be bowed down»¹³⁸. Si è spesso detto che la risata selvaggia che questa citazione scatena nei due è dovuta al fatto che l'evidenza dice loro che non è così: il Signore non aiuta nessuno, il mondo è un abisso di miseria e violenza. Maddy, non a caso, è «bowed and bent»¹³⁹ ma il Signore non la raddrizza affatto. Tuttavia, l'impressione è che la comicità per i due stia in qualcos'altro: forse il Signore in effetti solleva chi cade, ma, come Maddy issata sulla macchina «high off the ground» e poi ributtata a terra in una nuova, sgradita nascita, il destino è comunque quello di cadere di nuovo. Nonostante Mr Rooney ogni tanto abbia dei «moments of lucidity»¹⁴⁰ in cui pensa di andare in pensione e «sit at home on the remnants of [his]

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Ivi, p. 183.

¹³⁷ Ivi, p. 178.

¹³⁸ Ivi, p. 198.

¹³⁹ Ivi, p. 183.

¹⁴⁰ Ivi, p. 193.

bottom»¹⁴¹, deve all'infinito «trudge this hellish road» e «tread these cursed steps»¹⁴², in una scalata quotidiana al monte del purgatorio della scalinata della stazione che però viene immancabilmente disceso al ritorno. La stessa storia con Maddy è scandita da una serie di infermità cui Dan scappa solo per ricadere immancabilmente in altri malanni: «The day you met me I should have been in bed. The day you proposed to me the doctors gave me up. [...] The night you married me they came for me with an ambulance»¹⁴³. Questa impossibilità di finire e trovare pace guasta persino le fantasie di Mrs Rooney, quando in apertura la sentiamo esclamare: «Oh let me just flop down flat on the road like a big fat jelly out of a bowl and never move again! A great big slop thick with grit and dust and flies, they would have to scoop me up with a shovel»¹⁴⁴. Il corpo di Maddy si reifica qui inizialmente in gelatina caduta inerte sulla strada, ma l'immagine successiva, di una massa coperta di mosche e raccolta con una pala, fa pensare decisamente a degli escrementi. Anche 'trasformandosi' nello scarto per eccellenza e cadendo sulla strada Maddy Rooney non trova pace: qualcuno la raccoglie con una pala (sorta di perifrasi blasfema del versetto biblico, «[the Lord] upholdeth all that fall»), probabilmente pronto, come Christy con il suo «small load of dung»¹⁴⁵, a usarla come concime che favorirà la nascita di nuova vita.

3.4 «*The sour cud and the iron stool*»: Krapp's Last Tape

In *Krapp's Last Tape* il tema del desiderio e del rapporto tra carne e spirito viene portato al centro dell'opera in maniera particolarmente evidente. Come si è visto, Beckett annotava sul taccuino di scena di una delle produzioni tedesche del dramma alcuni concetti chiave relativi al manicheismo, cosa che ha ovviamente concentrato l'attenzione della critica su questo aspetto¹⁴⁶. In realtà, come sempre accade con Beckett, ogni punto di riferimento filosofico esterno viene usato in maniera piuttosto libera, come uno spunto da elaborare in autonomia, e impastare con altri ingredienti eterogenei, senza dovere per forza restare fedeli in tutto al pensie-

¹⁴¹ Ivi, p. 190.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Ivi, pp. 191-192.

¹⁴⁴ Ivi, p. 174.

¹⁴⁵ Ivi, p. 173.

¹⁴⁶ Si vedano tra gli altri J. Knowlson, *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, Turret Books, London 1972; Id., *Krapp's Last Tape: The Evolution of a Play*, «Journal of Beckett Studies», 1, 1976, pp. 50-65; *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III, *Krapp's Last Tape*, ed. by J. Knowlson, cit.; S. Wilson, *Krapp's Last Tape and the Mania of Manicheism*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XII, 2002, pp. 131-144; D. McMillan, M. Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director*, vol. I, *From 'Waiting for Godot' to 'Krapp's Last Tape'*, John Calder, London 1988.

ro originale. È così che il netto dualismo tra la luce/il Bene da una parte e il buio/il Male dall'altro si intreccia con altre suggestioni. La separazione tra mente e sensi, spirito e corpo, si lega strettamente alla filosofia cartesiana¹⁴⁷, e l'annotazione di Beckett «ascetic ethics»¹⁴⁸ fa pensare anche alla teoria ascetica di Arthur Schopenhauer; l'appunto tra parentesi posto proprio sotto «separation of light from darkness»¹⁴⁹ recita «die Spreu vom Weizen sondernd»¹⁵⁰, ovvero separando il grano dalla pula, e riprende la metafora evangelica con cui Giovanni Battista annunciava la venuta del Messia, nel Vangelo secondo Matteo: «Egli ha in mano il ventilabro, pulirà la sua aia e raccoglierà il suo grano nel granaio, ma brucerà la pula con un fuoco inestinguibile»¹⁵¹ (l'allusione al Giudizio Universale fa eco a quel «last» del titolo, contribuendo a creare un'aspettativa di fine imminente). È dunque il caso di tenere presente l'insieme degli elementi, senza fossilizzarsi esclusivamente sulle sempre interessanti indicazioni – di primissima mano – sull'importanza della dottrina manichea.

Nel nastro registrato da Krapp intorno ai venticinque-trent'anni e ricordato dal Krapp trentanovenne, egli esprime il proposito di contenere la propria esuberanza sessuale e di moderarsi nel bere:

The voice! Jesus! And the aspirations! [*Brief laugh in which Krapp joins.*] And the resolutions! [*Brief laugh in which Krapp joins.*] To drink less, in particular. [*Brief laugh of Krapp alone.*] Statistics. Seventeen hundred hours, out of the preceding eight thousand odd, consumed on licensed premises alone. More than 20 per cent, say 40 per cent of his waking life. [*Pause.*] Plans for a less... [*hesitates*]... engrossing sexual life.¹⁵²

I problemi di costipazione a venticinque anni sono già quelli che lo affliggeranno molti anni più tardi («Unattainable laxation»¹⁵³), mentre inizia a perdere speranza nella possibilità di raggiungere la felicità («flagging pursuit of happiness»¹⁵⁴), anche se gli rimane la forza, da 'whelp' qual è, per un ultimo «yelp to Providence»¹⁵⁵. I propositi ascetici del giovane Krapp fanno certo pensare alla stigmatizzazione della sessualità e dei sensi in genere nel manicheismo, ma la componente ascetica non può non richia-

¹⁴⁷ A questo proposito si veda É. Morot-Sir, *Samuel Beckett and Cartesian Emblems*, cit., pp. 25-104.

¹⁴⁸ *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III, *Krapp's Last Tape*, ed. by J. Knowlson, cit., p. 135.

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ Matteo 3, 12.

¹⁵² S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, cit., p. 218.

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibidem.*

mare alla mente anche la costante schopenhaueriana dell'incessante tentativo di sottrarsi agli strattoni del *Wille*. Un po' come il giovane Belacqua, il Krapp venticinquenne ritiene la continenza un valore da perseguire, e ben presto avrà anch'egli la sua Smeraldina. A trentanove anni, Krapp capirà quello che da giovane non aveva saputo mettere a fuoco: le forze contrastanti di luce e buio, spirito e corpo, non possono essere conciliate. In una famosa annotazione sul taccuino dello Schiller-Theater, Beckett osservava che la scelta di Krapp da un punto di vista manicheo è eticamente giusta (poiché rispetta il divieto imposto dal *signaculum sinus*, rifiutando il piacere dei sensi) ma è intellettualmente sbagliata perché presuppone che attraverso la ragione si possano ricomporre gli opposti incompatibili di spirito e corpo. Dice Beckett: «Krapp decrees physical (ethical) incompatibility of light (spiritual) and dark (sensual) only when he intuits possibility of their reconciliation as rational-irrational. He turns from fact of anti-mind alien to mind to thought of anti-mind constituent of mind»¹⁵⁶. La trasgressione intellettuale sta appunto nel fatto che per la tradizione gnostica il compito della ragione è «not to join but to separate»¹⁵⁷. Allo spettatore o a chi legga il testo sono concessi solo alcuni spezzoni del racconto su nastro di quello straordinario momento della cruciale illuminazione. È ragionevole supporre, tuttavia, che sia l'impressionante spettacolo delle potentissime forze della Natura a ispirare a Krapp quella «vision»¹⁵⁸, in cui per analogia le forze distruttive naturali (afferenti alla sfera del buio) vengono messe in relazione all'irrazionale, in contrapposizione con la luce della ragione, «the light of understanding»¹⁵⁹. Come osserva ancora James Knowlson, «'Storm and night' are seen, then, as mysterious, wild, uncontrollable, exciting elements that can be reconciled with the experience of light only by regarding them as irrational compared with rational»¹⁶⁰. Pur nella studiata struttura ellittica del passo, Beckett riesce a esprimere con straordinaria efficacia la dinamica di contrasto tra le forze del buio e quelle della luce, e, a un altro livello, tra la spinta di quelle stesse forze e il tentativo di Krapp di ricacciarle indietro. Le forze del buio, dell'irrazionale, sono caratterizzate da una estrema concretezza: non vengono evocate solo la pienezza e maestosità delle pietre («the great granite rocks»¹⁶¹), ma anche la forza invisibile del vento diventa visibile, si trasforma in energia propulsiva («the wind-gauge spinning like a propeller»¹⁶²). Queste forze muovono dal basso verso l'al-

¹⁵⁶ *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III, *Krapp's Last Tape*, ed. by J. Knowlson, cit., p. 139.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, cit., p. 220.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ J. Knowlson, *Krapp's Last Tape: The Evolution of a Play*, cit., p. 56.

¹⁶¹ S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, cit., p. 220.

¹⁶² *Ibidem*.

to con l'indomabile spinta del mare, andando a lambire le zone di luce («the foam flying up in the light of the lighthouse»¹⁶³), ed appare effimero, e disperato, il tentativo di Krapp di ricacciarle giù («the dark I have always struggled to keep under»¹⁶⁴). Solo la «light of understanding» è capace di una «dissolution» della forza associata a «storm and night»¹⁶⁵.

A questa presa di coscienza fa seguito il celebre passo della ragazza nella barca. Durante un momento di profonda intimità e sensualità trascorso con una ragazza su di una barca, Krapp prenderà coscienza del fatto che è impossibile conciliare l'amore sessuale e l'amore spirituale, tenere il grano insieme alla pula, fondere luce e buio, Bene e Male. Trovandosi davanti a questo dilemma, Krapp capisce che deve scegliere e prende quella che gli pare la decisione più giusta e dichiara il proprio «farewell to [...] love»¹⁶⁶. Il momento di Krapp con la ragazza sulla barca è caratterizzato da un lirismo non comune nell'opera beckettiana, e da una tensione erotica molto concreta e del tutto priva delle connotazioni di grottesco o di ripugnante che di solito si colgono nelle scene sessuali nella produzione dell'autore. La sensualità della coscia scoperta della ragazza fa, significativamente, da preludio all'addio: «I noticed a scratch on her thigh and asked her how she came by it. Picking gooseberries, she said. I said again I thought it was hopeless and no good going on, and she agreed, without opening her eyes»¹⁶⁷. Quello che colpisce, è che dopo l'addio i due rimangono uniti, in intimità: forse fanno sesso, come sembra suggerire il «Let me in»¹⁶⁸ di Krapp, e di sicuro lui giace sopra di lei («I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her»¹⁶⁹). Sembra che una volta che la separazione è stata decisa, la vicinanza fisica non sia più un vero pericolo, e l'addio possa regalare un ultimo momento di estasi fisica¹⁷⁰.

Se questo «farewell to [...] love» è dunque la conseguenza più o meno diretta della presa di coscienza dovuta alla visione di Krapp (dal punto di vista del manicheismo e dello gnosticismo il loro rapporto non può andare avanti perché eticamente sbagliato), è impossibile non notare il ricorrere

¹⁶³ *Ibidem.*

¹⁶⁴ *Ibidem.*

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 217.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 221.

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ *Ibidem.*

¹⁷⁰ Nota Knowlson: «the girl is prevented from opening her eyes by the fierce glare of the sun and it is only when the man creates shade for her that her eyes open. Rather as he has done when alone in his 'old den,' Krapp has therefore created a separate area, in this case a zone of shade, which makes the temporary union that they attain possible. It would seem that once Krapp has equated woman with darkness and the irrational, he is able to establish and accept contact with a woman from whom he has resolved to part anyway, thus avoiding any possibility of continued physical entanglement» (Krapp's Last Tape: *The Evolution of a Play*, cit., p. 52).

dell'idea del *go on*. Per quanto andare avanti sia senza speranza e del tutto inutile, Krapp non potrà fermarsi del tutto, perché in lui continueranno ad essere presenti da un lato i desideri del corpo e dall'altra i vagheggiamenti romantici sotto forma di rimpianto. I pensieri e le fantasie amorose sono ancora lì, sotto forma di domande su quello che potrebbe essere stato, subito accantonate con disprezzo¹⁷¹: «Could have been happy with her, up there on the Baltic, and the pines, and the dunes. [Pause.] Could I? [Pause.] And she?»¹⁷². Il rimpianto tradisce ancora un legame con quella speranza di felicità che pure razionalmente Krapp dovrebbe aver messo da parte già da tempo (già a 25 anni denunciava una «flagging pursuit of happiness»). Se, come dice Malone, l'unico rimpianto che si potrà avere al momento della morte sarà quello di «having despaired too late»¹⁷³, Krapp è atteso dal rimpianto più amaro di una lunga serie, dato che, nonostante tutto, pare non essersi ancora rassegnato. Ormai sessantanovenne, non rispetta più nemmeno il *signaculum sinus*, anche se tiene senz'altro separata la luce dal buio: si abbandona agli istinti sessuali, ma lo fa per cruda esigenza biologica, senza alcun coinvolgimento, per così dire, 'spirituale'. Ormai non gli è più possibile recuperare la pienezza sensuale e lirica dei momenti trascorsi con la ragazza sulla barca, e si accontenta di grotteschi e stentati rapporti con una prostituta. La prostituta, che risponde al significativo nome di Fanny, è sì un corpo con cui Krapp sfoga i suoi istinti, ma un corpo senza carne, una vecchia, praticamente un fantasma (è un «bony old ghost of a whore»¹⁷⁴): praticamente l'antitesi della ragazza sulla barca, che era giovane, sensuale, carnale, con la carne della coscia graffiata, e associata a una natura fertile e fruttifera («picking gooseberries, she said»¹⁷⁵). Il sesso fra loro è misero e dona poco piacere, ma Krapp ha imparato ad accontentarsi: «Couldn't do much, but I suppose better than a kick in the crutch. The last time wasn't so bad»¹⁷⁶. L'aver represso il desiderio per una vita intera dà a Krapp un vigore sessuale insolito per la sua età: «How do you manage it, she said, at your age? I told her I'd been saving up for her»¹⁷⁷. Viene in mente il discorso quasi identico di Molly in *Malone Dies*: «It is even astonishing that you manage so well, I can hardly get over it, what a chaste and noble life you must have led. I too, you must have noticed it»¹⁷⁸. D'altra parte se, come dice Moran in *Molloy*, «the least

¹⁷¹ Come osserva James Knowlson, «Krapp brings to the survey of his own past a characteristic blend of longing and loathing» (*ibidem*).

¹⁷² S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, cit., p. 222.

¹⁷³ S. Beckett, *Malone Dies*, cit., p. 278.

¹⁷⁴ S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, cit., p. 222.

¹⁷⁵ Ivi, p. 221.

¹⁷⁶ Ivi, p. 222.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ Ivi, p. 262.

opposition seems to lash [the will] into a fury»¹⁷⁹, la lotta impari che Krapp (e probabilmente anche Macmann) ha condotto contro i propri desideri per tutta la vita si fa sentire adesso sotto forma di incontenibile desiderio.

S.E. Gontarski, nella sua ricostruzione della genesi di *Krapp's Last Tape* basata sullo studio dei quattro dattiloscritti e dei tre olografi rimasti, dimostra come tra le altre cose Beckett abbia via via spostato l'accento sempre di più sull'elemento dell'incontrollabilità del corpo¹⁸⁰. Beckett «altered Krapp's conflict from physical or psychological inadequacy to the inability to control his desires, that is, the inability of mind to control body, spirit to control flesh»¹⁸¹. È così che il proposito del giovane Krapp, che in origine era quello di una «fuller sex life», diventa di una vita sessuale prima «Less exhausting», poi «Less wearing», e infine «Less engrossing»¹⁸².

Bisogna tuttavia osservare che il desiderio del corpo è presente nel personaggio di Krapp in maniera comunque evidente, specie nel suo rapporto con le banane. Il frutto ha chiare connotazioni falliche, e su di esso si addensa una carica di desiderio di tipo sessuale oltre che di tipo strettamente alimentare. Ancora Gontarski osserva che «the focus of the play's opening is on Krapp's desire for physical sensation and sensual gratification», concludendo che «finally, as Krapp strokes the autoerotic bananas and relives two of his sexual experiences, he does achieve, vicariously and with the help of the erotic bananas, a limited gratification. [...] His final motionless stare may signal not death, but a post-coital emptiness»¹⁸³. Se il ruolo della banana come catalizzatore dell'ossessivo desiderio, erotico ed alimentare, di Krapp è difficilmente discutibile, l'idea che Krapp arrivi a una gratificazione sessuale attraverso di essa è meno convincente.

Alle banane, e alla compulsione di Krapp a mangiarne in quantità esagerate, si lega anche un altro fattore fondamentale del *play*, ovvero l'elemento scatologico, che è riduttivo definire centrale in un'opera che ha come protagonista un uomo di nome Krapp, per di più con iperbolici problemi di costipazione. Si è visto come il processo narrativo sia in Beckett continuamente identificato con il processo escretivo. Nel corso del *play*, Krapp definisce se stesso soprattutto attraverso la narrazione impressa sulla bobina, e in questo senso egli è quella bobina, e l'assonanza tra «spool» e «stool» offre una chiave di lettura interessante: il personaggio è *spool*, è *stool*, è *crap*, è Krapp. A differenza dei grandi incontinenti beckettiani della

¹⁷⁹ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 139.

¹⁸⁰ S.E. Gontarski, *Krapp's First Tapes: Beckett's Manuscript Revisions of Krapp's Last Tape*, «Journal of Modern Literature», 6, 1 (Samuel Beckett Special Number), 1977, pp. 61-68.

¹⁸¹ Ivi, p. 64.

¹⁸² Gontarski riconduce il cambiamento a «what may be Beckett's most persistent theme, the Cartesian conflict of intellect and emotion, the attempted resolution of which has consumed Krapp's life» (*ibidem*).

¹⁸³ Ivi, p. 65.

trilogia, la cui attività intestinale era eccessiva quanto la loro inarrestabile, debordante attività narrativa, Krapp è vittima di una altrettanto iperbolica costipazione. Il fatto è che il rapporto di Krapp con la narrazione trova un analogo nel suo ossessivo rapporto con le banane. L'ascolto dei nastri costituisce infatti l'assunzione di qualcosa che non viene espulso, o espulso in maniera insufficiente. Se nella trilogia i personaggi non mangiavano quasi nulla e defecavano copiosamente, Krapp ingurgita una quantità spropositata di banane di cui però non si libera. Similmente, personaggi come Malone e Molloy scrivevano pagine su pagine che venivano portate via da misteriosi inservienti così come succedeva con le feci rimaste nei vasi da notte; Krapp invece continua ad ascoltare e riascoltare i vecchi nastri, anziché registrare bobine e bobine per poi liberarsene, cosicché in un certo senso l'ascolto supera quantitativamente sempre la narrazione, l'*input* è maggiore dell'*output*. Nella sua bulimia di banane come in quella di bobine, Krapp obbedisce a un desiderio corporale forte. Nel primo caso, si tratta di un desiderio di cibo anormale e sproporzionato, che devia verso l'ossessione, e si salda con il desiderio sessuale, come detto sopra. Nel secondo caso, invece, Krapp cede alla tentazione di indulgere nel tormento sottile della nostalgia e del rimpianto, che poi si mescolano al disprezzo per i se stessi passati. Anche questo processo assume i contorni di un'attività autoerotica¹⁸⁴, restando come le banane un'amata forma di piacere solitario nel deserto che è diventata la vita di Krapp: significativamente, Beckett nel taccuino della rappresentazione berlinese indicava il registratore come «agent masturbateur»¹⁸⁵. Varrà la pena notare, tra l'altro, che per Krapp pronunciare «spool» è causa di piacere: «[With relish.] Spooooo!»¹⁸⁶.

Obbedendo al proprio desiderio, però, Krapp si condanna a un supplizio eterno: riascoltando le bobine rinnova i dolori, rinnova la nostalgia dei piaceri, in sintesi alimenta i desideri. In altre parole, ingozzandosi di banane non farà che aggravare la propria costipazione, e non potrà mai esalare l'ultimo respiro che, si dice in *The Unnamable*, viene non dalla bocca ma dal retto¹⁸⁷. Defecare e narrare all'infinito, finché il corpo non

¹⁸⁴ L'analogia tra banana e registratore è stata notata anche da Daniel Katz (*Les archives de Krapp: enregistrement, traduction, langue*, «Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui», XVII, 2006, p. 148), che osserva: «Pour Krapp, l'enregistrement est un moyen pour que sa voix 'particulière' et ses mots masturbateurs deviennent 'crap', c'est-à-dire, lui et non-lui à la fois. En ceci, l'appareil ne fait que doubler la banane» (Per Krapp, la registrazione è un mezzo per far sì che la sua voce 'particolare' e le sue parole masturbatorie divengano 'crap', ovvero, lui e non-lui al tempo stesso. In questo senso, il registratore non è che un doppio della banana).

¹⁸⁵ *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III, *Krapp's Last Tape*, ed. by J. Knowlson, cit., p. 179.

¹⁸⁶ S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, cit., p. 222.

¹⁸⁷ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 345: «the latest breath could only issue from the fundament and this therefore, rather than the mouth, the orifice to which the family should present the mirror».

si spenga, finché la narrazione non si esaurisca, è l'unica vera possibilità dei personaggi beckettiani. Ma se «what matters is to eat and excrete»¹⁸⁸, Krapp fa solo una parte del lavoro; e se dimenticarsi di se stessi è un'altra delle chiavi – pur irraggiunibile – per la quiete, Krapp persegue praticamente lo scopo opposto, continuando a ricordare brani del suo passato, a contemplare se stesso. Significativamente, lo sforzo di capire se stesso è del tutto vano, a causa della «inability of the self to perceive itself accurately in the present. Krapp-69 sneers at Krapp-39 who in turn laughs at young Krapp. At each stage Krapp sees the fool he was, not the fool he is»¹⁸⁹. In realtà, però, va detto che alla fine Krapp capisce il suo errore. Prima, certo, accusa il se stesso trentanovenne per le proprie manie gnosticistiche: «Everything there, everything on this old muckball, all the light and dark and famine and feasting of... [hesitates]... the ages! [in a shout.] Yes! [Pause.] Let it go!»¹⁹⁰; dopo, tuttavia, capisce che la cosa da fare è tacere, per liberarsi dal tormento di una vita che è diventata insopportabile. Cosa significhi per Krapp vivere è sintetizzato efficacemente con un riferimento ai problemi di digestione con i ricordi che continuamente riemergono come il bolo di un ruminante, e che sono difficili da espellere come le feci del costipato cronico che è diventato Krapp: «What's a year now? The sour cud and the iron stool»¹⁹¹.

L'intuizione 'migliore' di Krapp è dunque non quella sulla scogliera ma quella finale, grazie alla quale capisce che non deve proseguire la registrazione al mattino successivo, bensì *finire*: «Go on with this drivel in the morning. Or leave it like that. [Pause.] Leave it like that. [Pause.] Lie propped up in the dark – and wander»¹⁹². Come tanti personaggi beckettiani, capisce che la cosa giusta da fare è smettere, finire, abbandonare, e per farlo bisogna tacere, preferibilmente in posizione orizzontale¹⁹³, e smettere di rivivere il passato, di rinnovare l'essere:

Be again in the dingle on a Christmas Eve, gathering holly, the red-berried. [Pause.] Be again on Croghan on a Sunday morning, in the haze, with the bitch, stop and listen to the bells. [Pause.] And so on. [Pause.] Be again, be again. [Pause.] All that old misery. [Pause.] Once wasn't enough for you. [Pause.]¹⁹⁴

¹⁸⁸ S. Beckett, *Malone Dies*, cit., p. 185.

¹⁸⁹ S.E. Gontarski, *Crapp's First Tapes*, cit., p. 64.

¹⁹⁰ S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, cit., p. 222.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Ivi, p. 223.

¹⁹³ Si pensi, ad esempio, agli «unsuspected delights» che Moran scopre trovando «refuge in the horizontal» (S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 140), o a Molloy sdraiato per terra nel giardino di Lousse, in mezzo ai giardinieri indaffarati.

¹⁹⁴ S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, cit., p. 223.

Krapp riascolta il proprio racconto del momento di intimità con la ragazza sulla barca. Il ricordo replica qui le condizioni che in tante opere beckettiane prelude al provvisorio raggiungimento della quiete: Krapp e la ragazza sono immobili, cullati dolcemente dalle onde, quasi come Murphy sul dondolo («We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side»¹⁹⁵), mentre la natura, lontana dal quella dura forza dinamica che era nella 'visione', è docile e accogliente («We drifted in among the flags and stuck. The way they went down, sighing, before the stem!»¹⁹⁶). A questo punto le labbra di Krapp si muovono ma non esce alcun suono¹⁹⁷, come se egli fosse finalmente in sintonia con quel silenzio che lo colpiva trentanovenne mentre registrava, ma che non sapeva leggere come luogo della pace: «Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited»¹⁹⁸. Se Krapp riuscirà a finire, dato che vive in un deserto di solitudine, la terra sarà, in effetti, disabitata. Le parole con cui si chiude la registrazione sottolineano il cambiamento in Krapp, poiché erano l'espressione di un'illusione quando egli le pronunciò a trentanove anni, ma sono una nuova verità per il Krapp sessantenne: «Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want them back»¹⁹⁹. Il fuoco che trenta anni prima Krapp aveva in sé era un'illusione che gli derivava dall'errore della visione sugli scogli, e che lo spingeva verso la trasgressione intellettuale. Il fuoco che egli ha ora è semplicemente la consapevolezza acquisita che bisogna «leave it at that»²⁰⁰: il passato è passato, non c'è più speranza di felicità, ed è inutile volere riportare indietro quegli anni. Il sipario cala su un Krapp immobile, che fissa il vuoto mentre il nastro «runs on in silence»²⁰¹.

3.5 Happy Days

Dopo le figure seminascolte dai bidoni di spazzatura di Nagg e Nell in *Endgame*, gli esperimenti di Beckett sull'elisione del corpo sul palco proseguono con *Happy Days*. Mettendo al centro del palco un personaggio, Winnie, sepolto per terra – dapprima fin sopra la vita, poi addirittura fino al collo – il drammaturgo sposta ancora un po' più oltre il limite della rappresentazione della costrizione, dell'elisione del corpo. Con un'immagine dallo straordinario impatto emotivo, in *Happy Days* la dialettica tra la volontà di vivere e il desiderio della fine viene rappresentata nello spazio,

¹⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ S. Beckett, *Krapp's Last Tape*, cit., p. 223.

²⁰¹ *Ibidem*.

nell'ambito del materiale, attraverso il corpo – schopenhauerianamente oggettivazione di quella stessa volontà.

Così come il suo corpo è costretto e limitato, Winnie prova a tenere a bada gli istinti che di esso sono espressione, specie il desiderio sessuale. Tuttavia, questi elementi non lasciano mai la scena (con la sofferenza del corpo messa in scena ininterrottamente sul palco), e punteggiano cospicuamente il testo. In un'intervista con Rosette Lamonte, Aideen O'Kelly, attrice che interpretò Winnie in una produzione *Off Broadway* del 1987 che vide anche la collaborazione registica di Beckett, sostiene che «she's a sexual woman even though she may never have used her sexuality. Beckett must mean something by having her buried in sand from her waist down. She has rarified sexual instincts»²⁰². Molti commentatori hanno notato come le parole di Winnie abbiano spesso una connotazione sessuale, più o meno esplicita²⁰³. Il famoso topolino che sale su per la gonna della ragazzina Mildred nel racconto di Winnie viene unanimemente considerato un simbolo fallico, l'espressione di un disagio con il sesso, lo sfogo indiretto di desideri e paure²⁰⁴. Winnie ostenta anche il proprio disgusto per la cartolina pornografica che si fa passare da Willie (il quale, invece, «continues to relish card, varying angles and distance from eyes»²⁰⁵). Non è difficile notare, tuttavia, come nell'atteggiamento di Winnie ci sia un malcelato interesse per il piccante soggetto rappresentato:

Heavens what are they up to! [*She looks for spectacles, puts them on and examines card.*] No but this is genuine pure filth! [*Examines card.*] Make any nice-minded person want to vomit! [*Impatience of Willie's fingers. She looks for glass, takes it up and examines card through glass. Long pause.*] What does that creature in the background think he's doing? [*Looks closer.*] Oh no really! [*Impatience of fingers. Last long look. She lays down glass, takes edge of card between right forefinger and thumb, averts head, takes nose between left forefinger and thumb.*]²⁰⁶

²⁰² Aideen O'Kelly interviewed by Rosette Lamont, in L. Ben-Zvi (ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, Illinois UP, Urbana-Chicago (IL) 1990, p. 38.

²⁰³ Si vedano ad esempio J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, John Calder, London 1979, pp. 104-106; K. Morrison, *Defeated Sexuality in the Plays and Novels of Samuel Beckett*, «Comparative Drama», 14, 1, 1980, pp. 27-28; J. Campbell, *The Entrapment of the Female Body in Beckett's Plays in Relation to Jung's Third Tavistock Lecture*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XV, 2005, pp. 161-172.

²⁰⁴ James Knowlson osserva a riguardo che nel topo si riconosce una «oblique expression [of] the fear, violence, and suffering that, in Beckett's view, seems to be an unavoidable accompaniment to procreation, birth and being». J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, cit., p. 97.

²⁰⁵ S. Beckett, *Happy Days*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, cit., p. 144.

²⁰⁶ *Ibidem*.

Il passo, non privo di una forte carica comica, alterna l'esibizione di disgusto e di condanna morale con la caricatura dell'interesse di Winnie, che riserva lunghi sguardi alla cartolina, esaminandola persino con una lente di ingrandimento. Molti dei riferimenti sessuali sono rivolti anche a Willie, e fanno per lo più riferimento a un suo scarso vigore sessuale. Il suo stesso nome è un gioco di parole fallico (ma *willie* è una parola usata per lo più per i bambini, quindi in un certo senso riduttiva); l'invito di Winnie, «Come on, dear, put a bit of jizz into it»²⁰⁷ può avere anche una lettura oscena, che non è affatto da scartare: come dice Aideen O'Kelly, «Beckett knows the words are never innocent. [...] We must listen to Beckett with both ears and perhaps with another sense as well»²⁰⁸. In effetti è difficile, ad esempio, non cogliere riferimenti sessuali nel racconto del primo bacio di Winnie: il nome del ragazzo è allusivo di una grande potenza sessuale («a Mr Johnston, or shall I say Johnstone»²⁰⁹), così come il luogo dell'incontro, un *toolshed*, contiene un'allusione fallica²¹⁰. È difficile dire se quell'episodio sia avvenuto, oppure sia solo frutto dell'immaginazione; in entrambi i casi, per Winnie, sepolta fino alla vita, il sesso non è una cosa del presente. L'ironia di Beckett suona assai comica ma crudele verso il finale della *pièce*, quando Winnie, chiedendo a Willie: «is it a kiss you're after, Willie... or is it something else?»²¹¹, ricorre a un doppio senso osceno che fa leva sul suo essere ormai sepolta fin sopra le spalle: «there was a time when I could have given you a hand. [Pause] And then time and again when I did give you a hand»²¹². Nel primo atto, Winnie aveva detto che una volta che i seni fossero stati coperti completamente dalla terra, sarebbe stato come se non ci fossero mai stati²¹³: un'illusione, evidentemente, perché quando ciò accade il corpo che non c'è più, cancellato o nascosto sotto terra, si fa ancora sentire con i suoi desideri e ricordi.

Quando Winnie osserva che vicino a lei c'è una formica che trasporta un uovo, Willie chiosa con un laconico «formication»²¹⁴, una battuta che suscita l'ilarità di entrambi. La battuta fa leva su un gioco di parole a più livelli, degno del Beckett 'joyciano' degli esordi. «Formication» è in inglese termine medico per la parestesia, il formicolio, e l'etimologia rimanda al latino *formica*, perché la sensazione di intorpidimento del corpo ricorda

²⁰⁷ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 167.

²⁰⁸ Aideen O'Kelly interviewed by Rosette Lamont, cit., p. 37.

²⁰⁹ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 142.

²¹⁰ Ancora O'Kelly, sostiene che «when [Beckett] speaks of the tool shed, he must be having a bit of a laugh at the husband's expense. Willie's a washout. He has no tool shed because he has no tool, meaning dick». Aideen O'Kelly interviewed by Rosette Lamont, cit., p. 37.

²¹¹ Ivi, p. 167.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ «And should one day the earth cover my breasts, then I shall never have seen my breasts, no one ever seen my breasts». Ivi, p. 154.

²¹⁴ Ivi, p. 150.

quella di insetti che camminano sulla parte. Il *pun* di Willie evoca da un lato l'intorpidimento del corpo di Winnie, che immobilizzata sta perdendo progressivamente il contatto con il proprio fisico; dall'altro la possibilità che la donna venga divorata dalle formiche, come suggerisce lo stesso Beckett in una lettera al regista Alan Schneider: «he is laughing at the image of ants devouring her, and she at the image of the ants devouring herself»²¹⁵. Nel gioco di parole è però all'opera anche un altro elemento, «fornication», e l'allusione è forse al fatto che la formica porta su di sé un uovo, simbolo di fertilità, di nascita. In una sola battuta, dunque, Beckett raggiunge una sintesi mirabile: c'è il corpo non più sentito di Winnie, il corpo divorato orribilmente dagli insetti, ma in questa scomparsa si riafferma comunque la vita, il rinnovamento: «Accursed fornicator!»²¹⁶ tuonava Hamm in *Endgame*, all'indirizzo del genitore.

Semisepolta nel suo buco, Winnie incarna la contraddittorietà tra la voglia di finire e la necessità di andare avanti. Questa dialettica è ben espressa nel bisogno di tenere l'ombrello alzato, a parare il sole, nonostante farlo per tutto il tempo sia fisicamente sfiancante:

I am weary, holding it up, and I cannot put it down. [Pause] I am worse off with it up than with it down, and I cannot put it down. [Pause] Reason says, put it down, Winnie, it is not helping you, Put the thing down and get on with something else. [Pause] I cannot. [Pause] I cannot move.²¹⁷

L'ombrello deve stare su, in quella posizione verticale che, come sapevano bene altri personaggi come Moran e Malone, è la posizione sbagliata, quella della vita, dell'azione, dell'angoscia, mentre la pace si trova sempre nell'orizzontale. L'unica possibilità che Winnie vede è chiedere aiuto al marito: «Willie. Help. No? Bid me put this thing down, Willie, I would obey you instantly»²¹⁸. Willie però non può aiutarla, cosa che Winnie pare accettare di buon grado: «I don't blame you, no, it would ill become me, who cannot move, to blame my Willie because he cannot speak»²¹⁹.

Lo stare mezza sepolta sotto il sole bruciante, costretta a tenere l'ombrellino sempre alzato, è il *pensum* che è stato assegnato a Winnie, la quale lo sostiene senza sapere perché ma con pazienza. Vivere significa per lei «[to] take the pains», e quando arriverà il giorno in cui «for some strange reason no further pains are possible, why then just close the eyes [...] and wait for the day to come [...] the happy day to come when flesh melts at so

²¹⁵ Lettera ad Alan Schneider del 3 settembre 1961, in M. Harmon (ed.), *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, cit., p. 103.

²¹⁶ S. Beckett, *Endgame*, cit., p. 96.

²¹⁷ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 153.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ *Ibidem*.

many degrees and the night of the moon has so many hundred hours»²²⁰. Un giorno, lei stessa brucerà, e si libererà della carne, «charred to a black cinder, all this – [*ample gesture of arms*] – visibile flesh»²²¹. Così come la ragione le dice di tenere giù l'ombrello, c'è qualcosa che le suggerisce di pensare a un giorno futuro quando finalmente troverà la pace del silenzio, che ancora una volta si identifica con la morte: «cast your mind forward, something tells me, cast your mind forward, Winnie, to the time when words must fail»²²². L'atteggiamento ambivalente di Winnie verso la morte, verso la fine, è testimoniato anche da come considera la propria necessità di parlare. Da un lato, appunto, qualcosa le impone di guardare al futuro silenzio; dall'altra, però, il silenzio la preoccupa, la spaventa, e continuare a parlare le serve ad assicurarsi di essere viva. Non basta però solo articolare le parole, perché – anch'ella libera interprete della lezione berkeleyana – sa che l'unica legittimazione dell'essere deriva dall'essere percepiti, e dunque Willie le diventa indispensabile come 'testimone' della sua esistenza²²³.

Pur senza volere forzare un'interpretazione simbolica sul testo, si può dire che Winnie incarna in un certo senso la coscienza e la mente, mentre Willie (il cui nome potrebbe essere indicativo) incarna semmai il corpo, e la volontà²²⁴. Willie è chiaramente una volontà indebolita, fiaccata, ma che resiste. Tutto fa pensare che sia impotente sessualmente, eppure ancora è attratto dalle cartoline pornografiche. Winnie si trova costantemente sotto il sole bruciante, e la luce è in Beckett, si è visto, sempre associata alla ragione; il fatto che richieda un ordine di Willie per mettere giù l'ombrello può essere letto come un tentativo di piegare la volontà agli scopi della ragione. Anche nel ricordo legato alla pistola, in cui Willie chiede a Winnie di sottrargli l'arma («Remember how you used to keep on at me to take it away from you? Take it away, Winnie, take it away, before I put myself out of my misery»²²⁵), pare che la donna rappresenti la razionalità cui viene fatto appello per non cedere alla tentazione di porre fine al proprio *tedium*. Si tratta dell'ennesimo suicidio mancato in Beckett, e bene esprime la dialettica tra desiderio di finire e volontà di andare avanti. Quando, alla fine del secondo atto, Willie proverà a raggiungere Winnie, probabilmente per ucciderla, dovrà desistere e restare immobile, a quattro zampe. Entrambi rimangono lì, vittime del loro atroce tormento, a fissarsi, e, parafrasando

²²⁰ Ivi, pp. 143-144.

²²¹ Ivi, p. 154.

²²² Ivi, p. 151.

²²³ A questo proposito si veda J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, cit., p. 101.

²²⁴ Un parere simile è quello di S.E. Gontarski e C. Ackerley: «Winnie is mind or spirit, albeit limited and defective, Willie nature or earth». C. Ackerley, S.E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, cit., p. 245.

²²⁵ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 151.

il commento di Vivian Mercier su *Godot*²²⁶, nulla accade, *per l'ennesima volta*. L'esclamazione di Willie, «Win» può essere intesa come un vocativo con cui si rivolge alla moglie, o un'allusione alla vittoria. Vittoria di chi, tuttavia? Volendo usare una delle metafore scacchistiche tanto care a Beckett, si potrebbe dire che la dialettica tra ragione e volontà è tale che non può esitare altro che in uno stallo. Uno stallo che contiene anche il paradosso di Winnie, una crudele satira beckettiana della speranza: come Hamm, Winnie vuole la fine, ma ne ha anche paura, e nello sperare che Dio le conceda un altro 'giorno felice' si condanna all'atroce sofferenza di questo «world without end»²²⁷.

3.6 Play

Dopo *Happy Days*, Beckett continua ad esplorare i limiti della rappresentazione teatrale, portando un attacco ulteriore alle convenzioni già messe a dura prova a partire da *Godot*. Come osserva S.E. Gontarski, con *Play* va in scena un «drama playing against itself, theater played against the very idea of theater»²²⁸. Laddove con *Godot* si era portata una sfida al concetto di azione, e *Endgame* e *Happy Days* avevano via via eroso il margine di movimento concesso agli attori, con *Play* il palco è completamente dominato dall'immobilità. Se con *Godot* ed *Endgame* Beckett aveva portato una sfida all'aspettativa di un senso, mettendo in scena l'aporia, l'incongruenza, la mancanza di significato, con *Play* si perde quasi l'intelligibilità della parola in sé: la difficoltà, prima che nel riorganizzare il senso generale di ciò che si sente, sta nel *comprendere* le battute, pronunciate «à une vitesse de mitrailleuse» (alla velocità di una mitragliatrice), per usare le parole di Michaël Lonsdale, interprete di M nella prima francese della *pièce*²²⁹. Così

²²⁶ Recensendo *Waiting for Godot*, Vivian Mercier definì la *pièce* «a play in which nothing happens, twice». Per la precisione, il suo commento si riferiva al fatto che Beckett aveva in *Godot* «achieved a theoretical impossibility – a play in which nothing happens, that yet keeps audiences glued to their seats. What's more, since the second act is a subtly different *reprise* of the first, he has written a play in which nothing happens, *twice*». V. Mercier, *The Uneventful Event*, «The Irish Times», 18 February 1956, p. 6.

²²⁷ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 138.

²²⁸ S.E. Gontarski, *The Body in the Body of Beckett's Theater*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XI, 2002, p. 172.

²²⁹ Cfr. E. Auclair-Tamaroff et Barthélémy, *Jean-Marie Serrau Decouvreur de Théâtres*, L'Arbre Verdoyant, Paris 1986, p. 75. È celebre anche il ricordo di Billie Whitelaw, che in un'intervista concessa a James Knowlson nel 1978, parlando della prima produzione di *Play* al National Theatre di Londra, riferì di «rows between Sir Laurence Olivier and Ken Tynan turning up at rehearsals and saying 'you cannot possibly go as quickly as this' and everyone keeping very quiet, as George Devine had no intention of going any slower – and neither had Beckett...». J. Knowlson, *Practical Aspects of Theatre, Radio and Television. Extracts from an Unscripted Interview with Billie Whitelaw*, «Journal of Beckett Studies», 3, 1978, p. 85.

come Godot era un personaggio che, pur fisicamente assente, era costantemente presente in scena ed esercitava anzi un potere straordinario sugli altri personaggi, in *Play* W1, W2 ed M devono fare i conti con un soggetto esterno, rappresentato dal riflettore puntato. Questa sorta di personaggio-non personaggio, personaggio non corporeo, il «single inquisitor»²³⁰ diventa al tempo stesso una forza concreta potentissima, che tiene le fila di tutta la rappresentazione, tormentando i tre personaggi, chiamandoli a parlare con un meccanismo di stimolo e risposta.

Allo stesso modo, il corpo dei tre attori è costretto, immobilizzato. Già in *The Unnamable* compariva l'immagine di una persona dentro un'urna: era Mahood, chiuso in una *jar* fuori da un ristorante parigino. Il collo dell'urna gli tappava la bocca, e lui poteva dirsi finalmente «at peace»²³¹, libero se non altro dall'obbligo di narrare. In *Play*, invece, se le teste restano immobilizzate – gli attori possono solo guardare fisso in avanti per tutto il tempo – le loro bocche sono libere, e lasciano uscire fiumi di parole: per loro non c'è pace. Il corpo dei tre personaggi è deumanizzato, reificato, fuso in un tutt'uno con l'urna («*aspect as to seem almost part of urns*»)²³². Eppure M, W1 e W2 sono ancora, nonostante tutto, corpi: M singhiozza, tutti e tre rispondono allo stimolo meccanico della luce, e tutti e tre soffrono, *sentono* ancora la tortura dell'occhio inquisitore.

La forza prepotente – e portatrice di sofferenza – del corpo si fa però sentire anche a livello verbale, nel testo della *pièce*. Il semplice *plot* ha al proprio centro il desiderio sessuale, che si esprime come una cruenta lotta per il possesso dell'altra persona, una passione profonda e potentissima che innesca dinamiche mortifere. I tre personaggi sono identificati primariamente per i loro ruoli sessuali: W1 definisce W2 «the whore»²³³, «a common tart»²³⁴, e «that slut»²³⁵, e quando scopre che M ha mantenuto una relazione con due donne la sua prima reazione è di definirlo in base al suo vigore sessuale («what a male!»²³⁶), anche perché con lei «there was no denying that he continued as... assiduous as ever»²³⁷. W1 d'altra parte sa che M nutre un «horror for the merely Platonic thing»²³⁸, un'idea ribadita poco dopo da W2 («of course with him no danger of the... spiritual thing»²³⁹), che vedendosi lasciata pensa subito a M che adesso se ne è andato

²³⁰ S. Beckett, *Play*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, cit., p. 320.

²³¹ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 313.

²³² S. Beckett, *Play*, cit., p. 308.

²³³ Ivi, p. 308.

²³⁴ Ivi, p. 310.

²³⁵ Ivi, p. 311.

²³⁶ Ivi, p. 309.

²³⁷ Ivi, p. 308.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Ivi, p. 309.

«poking and pecking at someone else»²⁴⁰. Ciascuna delle donne suppone che M non abbia un'altra vita sessuale, e lui assicura che con la moglie ormai non c'è più alcun «revival of intimacy»²⁴¹, perché sarebbe fisicamente impossibile per lui: «Anything between us, he said, what do you take me for, a something machine?»²⁴², riferisce eufemisticamente W2. Anche il modo in cui W1 scopre il tradimento è fisico, perché avviene, animalescamente, tramite l'odore: «I smell you off him»²⁴³, dice W1 a W2; quando il tradimento riprende, W1 sostiene che «then I began to smell her off him again»²⁴⁴. M, da parte sua, dice che «we were not civilized»²⁴⁵. La passione si fa lotta per il possesso, e W1 dice a M «give her up»²⁴⁶, e «give up the whore»²⁴⁷, per poi ordinare a W2 di «give him up»; W2, una volta lasciata, userà la stessa espressione, «Give me up, as a bad job»²⁴⁸. Il possesso, d'altra parte, è un'illusione, perché mentre M si accorda con W2 per andare avanti come prima, W1 assapora la gioia di avere di nuovo il marito per sé, nuovamente *tutto suo*: «So he was mine again. All mine. I was happy again»²⁴⁹. L'identificazione del possesso di M con la felicità assoluta è per W1 talmente forte che arriva a minacciare che se egli non lascerà l'amante, ella si ucciderà, peraltro in modo parecchio cruento («give up the whore [...], or I'll cut my throat»²⁵⁰), e tiene un rasoio nella borsetta per dimostrare che fa sul serio.

Il tormento dei tre personaggi è doppio: è il tormento della vita, dei fatti raccontati, o meglio confessati, ed è il tormento della confessione stessa. Come nella trilogia dei romanzi, la condanna è quella di parlare, e l'idea è quella di una penitenza senza fine – di nuovo, il *pensum* è un Tempo che non sembra finire mai, come il mucchio di granelli di Zenone di cui parla Clov. Se la prima parte di *Play* è una confessione sotto l'occhio vigile e inquisitore del riflettore, la seconda è una riflessione sulla confessione, sulla penitenza, e sulla possibilità di trovare una pace. I corpi cacciati nell'urna danno fra l'altro l'idea di una scena *post-mortem*, e viene da pensare a una sofferenza che non si è conclusa nemmeno dopo la morte. Durante la vita i tre personaggi sono stati tormentati dalle passioni, rincorrendo una falsa felicità e affannandosi nelle dinamiche di sopraffazione del *ménage à trois*. È stato il loro tempo dominato dalla volontà, dai bisogni del corpo,

²⁴⁰ Ivi, p. 312.

²⁴¹ Ivi, p. 311.

²⁴² Ivi, p. 309.

²⁴³ Ivi, p. 308.

²⁴⁴ Ivi, p. 311.

²⁴⁵ Ivi, p. 317.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ Ivi, p. 308.

²⁴⁸ Ivi, p. 312.

²⁴⁹ Ivi, p. 311.

²⁵⁰ Ivi, p. 308.

da quella forza vitale che non dà tregua, che – costante beckettiana – viene ancora una volta definita come *coming and going*: «if he is still living, and has not forgotten, coming and going on the earth, letting people in, showing people out»²⁵¹. Adesso, immobili nelle urne, i tre possono dire che il loro «coming and going» è finito, ma non si è conclusa la loro sofferenza. È possibile ipotizzare che il «change» cui fa riferimento M possa essere la morte. Quando arriva, la accoglie come una liberazione e ringrazia Dio: «When first this change, I actually thanked God. I thought, It is done, It is said, now all is going out»²⁵². Quello che M si aspetta da questo cambiamento, mentre sprofonda nel buio, è la pace, perché – ritiene – «peace is coming», o meglio a «kind of peace, and all that pain as if... never been»²⁵³. Il cambiamento, come si vedrà, si rivela però del tutto illusorio. W1, intanto, continua a chiedere pietà («mercy, mercy, tongue still hanging out for mercy»²⁵⁴), fiduciosa che «it will come»²⁵⁵ – che cosa sia «it» non è dato saperlo, anche se un'ipotesi ragionevole può essere quella del perdono, della pietà stessa, dunque della fine. W2, invece, è delusa perché si aspettava qualcosa di meglio, «more restful», «less confused. Less confusing», anche se tuttavia preferisce «this to... the other thing. Definitely»²⁵⁶. Entrambe le donne immaginano un momento futuro di abbandono. Gli «endurable moments» cui allude W2 sembrano essere quelli in cui «you go out – and I go out»²⁵⁷. Anche W1 si rivolge a qualcuno nella seconda persona singolare, dicendo «you will weary of me»²⁵⁸. L'abbandono prefigurato riecheggia quello subito da M, che tanto ha fatto soffrire entrambe; eppure questa volta la separazione sembra qualcosa di positivo, di desiderabile. In questo dialogo W1 e W2 paiono avere come interlocutore M, ma al tempo stesso il riflettore che le interroga impietosamente, cui W1 si rivolge come «hellish half-light»²⁵⁹, implorando pietà («get off me! Get off me!»²⁶⁰). Forse i tre hanno scoperto nell'aldilà «the [...] other Hell»²⁶¹, per mutuare una battuta di Hamm, e sono in attesa che finisca anche questo. Della fine, della pace, M sa solo che arriverà, perché «[it] must come. There is no future in this»²⁶², ma non sa quando. Quello che c'è stato prima, dice M

²⁵¹ Ivi, p. 309.

²⁵² Ivi, p. 312.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Ivi, p. 313.

²⁶¹ S. Beckett, *Endgame*, cit., p. 104.

²⁶² *Ibidem*.

in una battuta che ripropone il *pun* del titolo, «was just... play»²⁶³, ma, si chiede, quando finirà anche questo, quando potrà capire che anche quello è stato «just... play»? W1 capisce invece che la sua condanna ha a che fare con la confessione, con l'obbligo di parlare. Come nella trilogia, bisogna andare avanti per finire, bisogna andare *on* perché tutto sia *out*: la metafora escretiva della trilogia e di *Krapp* viene elisa in *Play*, ma ne resta traccia nelle parole di M («all is going out»²⁶⁴). W1 chiede all'entità che la sta interrogando che cosa sia richiesto da lei. Ormai immobile, non può più fare nulla, per cui deve avere a che fare con la parola. Forse, si chiede, dire tutta la verità in questo interrogatorio farà sparire la luce? Forse il problema è quello di Moran e di Malone, ovvero il corpo non è del tutto *unable*, e magari una soluzione potrebbe essere quella di autoamputarsi l'organo che ancora funziona, la lingua («Bite off my tongue and swallow it? Spit it out? Would that placate you?»²⁶⁵). Il problema però non sarebbe risolto, per via del solito cruccio di tanti altri personaggi beckettiani, ovvero che la mente continua sempre a funzionare («How the mind works still to be sure!»²⁶⁶). L'unica vera possibilità di salvezza sarebbe quella di riconoscere il non senso di tutto, di realizzare l'aspirazione di Molloy a farsi finalmente «incurious»²⁶⁷, a cercare il non-sapere come Moran, Malone e il narratore di *The Unnamable* hanno insegnato, ma non si può: «If only I could think. There is no sense in this... either, none whatsoever. I can't. [...] And that all is falling, all fallen, from the beginning, on empty air. Nothing being asked at all. No one asking me for anything at all. [...] I can't»²⁶⁸. W1 è costretta a tornare al punto di partenza: parlare, raccontare, fino all'esaurimento («The mind won't have it. It would have to go. Yes»²⁶⁹). Ed è infatti da qui che riprende la narrazione, che torna al *ménage à trois*, e alla rivale in amore, ma dopo poche battute torna la preoccupazione per la fine. W1 capisce che la questione della fine non ha a che fare nemmeno con la rassegnazione, né la *penitence* vera e propria, né il perdono («Penitence, yes, at a pinch, atonement, one was resigned, but no, that does not seem to be the point either»²⁷⁰). Infine, W1 ha l'intuizione giusta: il silenzio e la fine che tanto agogna sono la stessa cosa, e nella «half-light»²⁷¹ in cui si trova ha trovato un po' di entrambi; adesso, quello che bisogna eliminare è il desiderio, sia pure il desiderio della fine: «Silence and darkness were all I craved. Well, I get a certain amount of both. They being one. Perhaps it is

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ Ivi, p. 312.

²⁶⁵ Ivi, p. 314.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 64.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Ivi, p. 315.

²⁷⁰ Ivi, p. 316.

²⁷¹ S. Beckett, *Play*, cit., p. 312.

more wickedness to pray for more»²⁷². Una volta che ha scoperto come avvicinarsi al buio, scopre che c'è anche la paura: «Dying for dark – and the darker the worse. Strange»²⁷³. È l'istinto di vivere che non molla la presa, e per quanto si possa scegliere di finire, ci sarà sempre una forza che rifiuterà il buio per restare aggrappata alla luce. È così che W1 si avvicina al momento in cui sembra che sia davvero arrivata la fine, con il *blackout* di cinque secondi del faro²⁷⁴: si tratta però solo di un'illusione, perché tutto ricomincia daccapo.

Se l'illusione di una liberazione, di una fine, subito frustrata dalla ripetizione dell'intera *pièce*, arriva per W1 attraverso la comprensione della necessità di sopprimere ogni desiderio, W2 compie un percorso diverso, che si direbbe quello verso la follia. W2 è il personaggio del dubbio, dell'analisi, ed è quella la cui mente viene distrutta. Fin dall'inizio della seconda parte, quella dopo i primi cinque secondi di buio, W2 è quella che reagisce in maniera più razionale riguardo al cambiamento: M ringrazia Dio e spera nella pace, W1 chiede pietà con la lingua di fuori, W2 si dice delusa con un eufemismo («to say I am not disappointed, no I am»²⁷⁵), e analizza la possibilità che «things may disimprove»²⁷⁶. W2 è attraversata da un continuo dubbio per tutto il tempo, tant'è che ripete per ben otto volte «I doubt it», e una volta «no doubt»; una volta «I» in «I doubt it» è in corsivo, a sottolineare che il dubbio è una sua caratteristica distintiva. W2 ha anche paura che la luce la possa fare impazzire, come per punizione, e dice «You might get angry and blaze me clean out of my wits»²⁷⁷ – e poi, a insinuare ancora un dubbio, chiede «Mightn't you?». Altrettanto dubbiosa è la risposta che si dà alla propria domanda: «But I doubt it. It would not be like you somehow. And you must know I am doing my best» – e poi ancora un'esitazione, «Or don't you?»²⁷⁸. W2 si rende conto che lì, sotto la «hellish half-light»²⁷⁹, come la chiama W1, commette lo stesso errore «as when it was the sun that shone», ovvero «looking for sense where possibly there is none»²⁸⁰. Il dubbio di W2 a questo punto si estende: «Are you listening to me? Is anyone listening to me? Is anyone looking at me? Is anyo-

²⁷² Ivi, p. 316.

²⁷³ Ivi, p. 317.

²⁷⁴ Ciò viene notato anche da Paul Lawley: «The light depends on the heads, and even though they are 'Dying for dark', they fear that 'the darker the worse'; so they need the light too. They are all there together. We are there too. This is the Beckettian anagnorisis» (*Stages of Identity: from Krapp's Last Tape to Play*, in J. Pilling, ed., *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge UP, Cambridge 1982, p. 102).

²⁷⁵ S. Beckett, *Play*, cit., p. 312.

²⁷⁶ Ivi, p. 313.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ Ivi, p. 312.

²⁸⁰ Ivi, pp. 313-314.

ne bothering about me at all?»²⁸¹. Nell'universo beckettiano, essere visti è berkeleyanamente condizione dell'esistenza, e W2 sta in pratica dubitando di se stessa – ma l'umorismo filosofico di Beckett sta forse rispondendo all'*esse est percipi* di Berkeley con il *dubito ergo sum* agostiniano. A questo punto, W2 riprende a seguire le proprie fantasie e i propri ricordi, finché il suo «I don't know» diventa un «no», e si chiede se non sia già un po' impazzita, almeno un po' («Am I not perhaps a little unhinged already? Just a little?»²⁸²), una prospettiva che considera «*hopefully*» ma scarta subito («I doubt it»²⁸³); riformula allora il pensiero, «A shade gone. In the head. Just a shade. I doubt it»²⁸⁴. Il suo ultimo dubbio, «*I doubt it*», è il preludio alla sua follia, segnalata da un «*peal of wild low laughter*»²⁸⁵; ed è una risata l'ultima cosa che sentiamo di lei prima dei cinque secondi di buio, quando tutto ricomincia da capo. Anche W2 aveva quasi raggiunto ciò cui aspirava, ma la fine non arriva.

Ma ha anche M un dubbio berkeleyano sulla propria esistenza, alla fine: «Am I as much as... being seen?»²⁸⁶, si chiede. È solo lo sguardo della luce a tenere in vita M, e sebbene per un attimo egli torni alle proprie fantasie, sa che adesso l'immaginazione è finita, resta solo quella luce, «mere eye. No mind. Opening and shutting on me»²⁸⁷. L'intermittenza della luce sembra infastidirlo, e osserva persino che se il riflettore si fissasse a lungo sulla sua faccia, forse lui potrebbe tirar fuori quel che gli serve: anche lui desidera il buio, ma come W1 ne ha al tempo stesso paura. Se M ha il dubbio di essere «as much as... being seen», il buio rappresenterebbe per lui il non-essere, e la fine è una meta ambita ma spaventosa, perché l'istinto di conservazione resiste sempre. Tuttavia, anche in questo caso la fine e la pace non sono che un'illusione che dura solo cinque secondi, poi tutto torna a cominciare da capo.

3.7 All Strange Away e The Lost Ones

A solo un paio d'anni di distanza dalla composizione di *Play* e di *Film*, e pochissimo tempo dopo la stesura di *Fizzles*, tra il 1963 e il 1964, Beckett torna alla prosa con un componimento breve dal titolo *All Strange Away*, che tuttavia non verrà pubblicato fino al 1976. Secondo John Pilling si tratta di un lavoro fondamentale soprattutto perché «it contains in embryo almost all the elements from which Beckett was to construct the

²⁸¹ Ivi, p. 314.

²⁸² Ivi, p. 316.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Ivi, p. 317.

²⁸⁵ *Ibidem*.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ *Ibidem*.

strange and yet compelling world of his recent prose». In effetti, il testo ha un legame stretto non solo con *Imagination Dead Imagine*, che ne rappresenta il «residual precipitate»²⁸⁸, ma anche con *The Lost Ones, Enough, Ping, Lessness*, e la cosiddetta 'seconda trilogia' beckettiana (*Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho*).

All Strange Away segna un ulteriore spostamento verso l'interno dello spazio della mente, inaugurando una fase della produzione beckettiana in cui il processo creativo diventa, in maniera assolutamente esplicita, il centro stesso della scrittura, e «the processes of self-reduction which are formally evident in the late prose become the very subject of the texts themselves»²⁸⁹. Il testo può essere sintetizzato nella frase di apertura, che diverrà poi il titolo di un'opera da esso derivata: «Imagination dead imagine»²⁹⁰. Il paradosso che Beckett pone alla base dell'attività artistica, quella dialettica tra desiderio del silenzio e necessità di parlare, viene reinterpretato da una prospettiva lievemente diversa, quella dell'immaginazione. La formulazione basata sulla figura etimologica sintetizza esemplarmente, con gusto tipicamente beckettiano, l'insolubilità del problema. La rincorsa impossibile è, come da titolo, quella all'espulsione totale di ciò che è «strange», la creazione di un contesto in cui tutto sia conosciuto, chiaro, e non ci sia più spazio per l'immaginazione. La prima cosa che viene 'creata' è lo spazio («A place, that again»²⁹¹), e subito si pone la condizione fondamentale per uccidere l'immaginazione: «Never another question»²⁹². Beckett pare volere riprendere il filo dalla propria narrativa dei primi anni Cinquanta, mettendo in quello spazio un personaggio che sembra uscito dalla trilogia, salvo poi espellerlo immediatamente: «Crawl out of the frowsy deathbed and drag it to a place to die in. Out of the door and down the road in the old hat and coat like after the war, no, not that again»²⁹³. Il processo di creazione narrativa viene mostrato, come a cuore aperto, mentre il luogo e il personaggio vengono definiti, disegnati, in un processo affannoso che vuole determinare ogni dettaglio per non lasciare nulla all'indefinito, all'immaginazione. Il personaggio è nudo, il luogo è un parallelepipedo bianco della stessa altezza del personaggio all'interno, che viene definito con un'ossessiva messe di dati e misurazioni: come osserva Pilling, l'obiettivo pare essere quello di «isolate and tame the creative problems encountered in those fictions which were dominated

²⁸⁸ J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, cit., pp. 144 e 145.

²⁸⁹ A. Renton, *Disabled Figures: from the Residua to Stirrings Still*, in J. Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*, cit., p. 167.

²⁹⁰ S. Beckett, *All Strange Away*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 349.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Ivi, p. 347.

by the image of journeying into an infinite and unforeseeable future»²⁹⁴. È così che lo spazio viene definito geometricamente angolo dopo angolo, mentre i corpi che vi sono all'interno (battezzati Emma ed Emmo) vengono ugualmente costruiti, o de-costruiti, un pezzo per volta, letteralmente smembrati: «First face alone, lovely beyond words, leave it at that, then deasil breasts alone, then thighs and cunt alone, then arse and hole alone, all lovely beyond words»²⁹⁵. Nell'ossessione combinatoria che vuole espellere quanto è «strange», anche ogni possibile interazione sessuale tra Emma ed Emmo viene esplorata: «Imagine him kissing, caressing, licking, sucking, fucking and bugging all this stuff, no sound. Then halt and up to position of rest»²⁹⁶; «Emma standing, turning, sitting, kneeling, lying, in dark and light, saying to herself, She's not there, no sound [...] Fancy her being all kissed, licked, sucked, fucked and so on by all that, no sound, hands on knees to hold herself together»²⁹⁷. Un processo analogo è riservato alle preghiere: «Imagine other murmurs, Mother mother, Mother in heaven, Mother of God, God in heaven, combinations with Christ and Jesus»²⁹⁸. La sfida è impossibile, perché tutto il processo che mira ad esaurire l'immaginazione avviene all'interno dell'immaginazione stessa. Tutto viene sottoposto a scrutinio, a esame attento, perché tutto sia finalmente noto, ogni cosa sia detta: ma, come Beckett scriverà in *Lost Ones* pochi anni dopo, «all has not been told and never shall be»²⁹⁹. La sconfitta viene ammessa anche dal narratore di *All Strange Away*, che dichiara che è «too soon to deny» e ancora si sta solo aspettando la fine, «the end that is when all gone from mind and all mind gone»³⁰⁰. Ma anche la morte della mente, quando dovesse arrivare, non sarebbe sufficiente per dichiarare tutto finito, perché l'afflato vitale rimarrà nella carne: «only silent flesh unless with the faint rise and fall of breast the breath to whip up to a pant»³⁰¹. Il corpo, smembrato, indagato, costretto in uno spazio chiuso sempre più piccolo, non ha via di scampo, ed è destinato a rimanere nell'estrema sofferenza, sotto una luce infernale («hell this light»³⁰²) che ricorda la «hellish half-light» di *Play*³⁰³.

²⁹⁴ J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, cit., p. 138.

²⁹⁵ Ivi, p. 351.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Ivi, p. 352.

²⁹⁸ Ivi, p. 354.

²⁹⁹ S. Beckett, *The Lost Ones*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 396.

³⁰⁰ S. Beckett, *All Strange Away*, cit., p. 355.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² Ivi, p. 349.

³⁰³ S. Beckett, *Play*, cit., p. 312.

In *Imagination Dead Imagine* gli stessi temi vengono sviluppati in un testo più breve e compatto, che sembra riprendere solo l'ultima parte di *All Strange Away*: due corpi bianchi, schiena contro schiena in una *rotunda*, ciascuno nel proprio semicerchio geometricamente ben delimitato («two diameters at right angles AB CD divide the white ground into two semicircles ACB BDA»³⁰⁴). Lo sforzo è ancora teso ad espellere completamente il mondo esterno, riducendo tutto ai toni fondamentali di un bianco che pervade ogni cosa e due corpi nudi confinati entro uno spazio ristretto. Nello spazio mentale, l'immaginazione cerca nuovamente di immaginare la propria morte, ma la rappresentazione del vuoto è ancora un paradosso insormontabile: «No trace anywhere of life, you say, pah, no difficulty there, imagination not dead yet, yes, dead, good, imagination dead imagine»³⁰⁵. L'apertura fa riecheggiare le parole di Moran, che si trovava di fronte a un problema simile: «Unable, unable, it's easy to talk about being unable, whereas in reality nothing is more difficult»³⁰⁶. L'inabilità diventa ora inabilità ad immaginare, o abilità di creare il vuoto. Si procede dunque per espulsione, ancora una volta, di tutto ciò che è strano, estraneo, esterno: «Islands, waters, azure, verdure, one glimpse and vanished, endlessly, omit. Till all white in the whiteness the rotunda»³⁰⁷. Elidendo l'esterno ci si rifugia in uno spazio del tutto mentale, la *rotunda* che è anche l'interno di un cranio («go back in, rap, solid throughout, a ring as in the imagination the ring of bone»)³⁰⁸. Quello che resta del corpo, questo «skull», è solo un modo per rappresentare l'attività mentale dell'immaginazione, come osserva John Pilling («The imperative mood that dominates the beginning of this text contrives to make these movements seem more like physical activities than mental strategies. But this is only a way of imaging cerebral adjustments in a manner that will guarantee their being apprehensible»³⁰⁹). Ma in questo spazio che aspira a farsi vuoto, bianco totale, rimangono i corpi, immobili, tormentati dal violento alternarsi di luce e buio e dai repentini cambiamenti di temperatura, in una continua oscillazione che ricorda il «coming and going» cui i personaggi beckettiani associano il tormento della vita:

Emptiness, silence, heat, whiteness, wait, the light goes down, all grows dark together, ground, wall, vault, bodies, say twenty seconds, all the greys, the light goes out, all vanishes. At the same time the temperature goes down, to reach its minimum, say freezing-point, at the same

³⁰⁴ S. Beckett, *Imagination Dead Imagine*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 361.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 139.

³⁰⁷ S. Beckett, *Imagination Dead Imagine*, cit., p. 361.

³⁰⁸ *Ibidem*. Si veda a proposito J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, cit., pp. 145-146.

³⁰⁹ Ivi, p. 147.

instant that the black is reached, which may seem strange. Wait, more or less long, light and heat come back, all grows white and hot together, ground, wall, vault, bodies, say twenty seconds, all the greys, till the initial level is reached whence the fall began.³¹⁰

C'è dunque un continuo oscillare tra due stati opposti ed estremi (elemento che verrà ripreso in *The Lost Ones*), ma mai un vero cambiamento definitivo, mai un esito finale verso il buio o verso il bianco totale. Si sottolinea il contrasto tra la furia di queste «storms» di caldo e freddo, la «convulsive light»³¹¹ cui si associano anche dei tremori («all vibrates»³¹²), e la «absolute stillness»³¹³ dei due corpi. La quiete però è solo apparente: «they are not sleeping»³¹⁴. Nonostante il finale affermi che «life ends», di fatto non è possibile decidere che ne sarà dei due corpi: si smarriscono nel bianco da cui erano sorti, come se l'immaginazione ne perdesse le tracce. Ma l'ipotesi è che quei corpi continuino ad esistere, e a subire la furia degli elementi e della luce: «No, life ends and no, there is nothing elsewhere, and no question now of ever finding again that white speck lost in whiteness, to see if they still lie still in the stress of that storm, or of a worse storm, or in the black dark for good, or the great whiteness unchanging, or if not what they are doing»³¹⁵.

Il tema dei corpi martoriati da sbalzi di temperatura e di luce viene ripreso, con maggior forza, in *The Lost Ones*, un testo più lungo e articolato che rappresenta ancora lo spazio interno del cranio, e sviluppa ancora la riflessione sull'atto creativo. Lo spazio della *rotunda* si espande in un enorme cilindro («fifty metres round and sixteen high»³¹⁶) popolato non da uno o due corpi scarnificati o rannicchiati, ma da una moltitudine di personaggi che vanno a formare un vero e proprio microcosmo rappresentativo a un tempo della condizione umana e dei problemi della rappresentazione, a partire dal paradosso spaziale con cui si apre il testo: il luogo in cui questi «lost bodies» vagano alla ricerca ognuno del proprio «lost one» è «vast enough for search to be in vain. Narrow enough for flight to be in vain»³¹⁷. Di nuovo in Beckett si rappresenta la vanità di ogni sforzo insieme all'impossibilità di rinunciare a quello sforzo stesso e soprattutto, caso unico nella tarda stagione narrativa beckettiana, *The Lost Ones* torna a mettere in scena il corpo come oggettivazione della volontà, come luogo ed espressione della persistenza invincibile del desiderio.

³¹⁰ S. Beckett, *Imagination Dead Imagine*, cit., p. 361.

³¹¹ Ivi, p. 363.

³¹² Ivi, p. 362.

³¹³ Ivi, p. 363.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ S. Beckett, *The Lost Ones*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 381.

³¹⁷ *Ibidem*.

Se in *Imagination Dead Imagine* le conseguenze degli sbalzi di temperatura e dei cambiamenti di luce sui corpi erano limitate al sudore e al raffreddamento, in *The Lost Ones* la carne viene martoriata e trasformata. Le condizioni estreme e lo stesso sforzo vano e costante hanno conseguenze fisiologiche sui personaggi, che subiscono «slow deterioration of the vision ruined by this fiery flickering murk and by the incessant straining for ever vain with concomitant moral distress and its repercussion on the organ»³¹⁸. Nei corpi incartapecoriti si concretizzano la lenta decadenza e il progressivo inaridimento, e al tempo stesso la persistenza del desiderio. La luce e gli sbalzi climatici dentro il cilindro rendono orribile e disgustoso ogni contatto, eppure ciò non significa la fine dei rapporti tra quei corpi stessi: «Consequences of this climate for the skin. It shrivels. The bodies brush together with a rustle of dry leaves. The mucous membrane itself is affected. A kiss makes an indescribable sound. Those with stomach still to copulate strive in vain. But they will not give in»³¹⁹. Il desiderio resiste al deterioramento, in un contesto così atroce c'è chi non si arrende e tenta ancora un impossibile accoppiamento. La pelle ormai secca dovrebbe rendere inappetibile il corpo altrui ed estinguere ogni desiderio, eppure rimane sempre una traccia, per quanto rara, di quell'istinto sessuale: «The desiccation of the envelope robs nudity of much of its charm as pink turns grey and transforms into a rustling of nettles the natural succulence of flesh against flesh. The mucous membrane itself is affected which would not greatly matter were it not for its hampering effect on the work of love»³²⁰. Certo, il danno è limitato, «so rare is erection in the cylinder»³²¹. Rara, però, non significa assente, e ormai sappiamo che la sconfitta sta nell'arrivare *quasi* alla fine, ma mai oltre: «It does occur none the less followed by more or less happy penetration in the nearest tube. Even man and wife may sometimes be seen in virtue of the law of probability to come together again in this way without their knowledge»³²². L'accoppiamento resiste come pura espressione meccanica di un desiderio mai estinto. Non solo l'amore è del tutto tagliato fuori dalla questione – d'altra parte in Beckett praticamente mai i sentimenti, tanto meno romantici, si associano all'atto sessuale – ma persino ogni rapporto personale è cancellato; i rapporti tra marito e moglie sono legati semplicemente a una mera coincidenza, a un puro fatto statistico. Il sesso si riduce, ancora una volta, a una frenesia indomabile, per quanto senza speranza: «The spectacle then is one to be remembered of frenzies prolonged in pain and hopelessness long beyond what even the most gifted lovers can achieve in camera. For male and female all are acutely aware how rare the occasion is and how unlikely to

³¹⁸ Ivi, p. 391.

³¹⁹ Ivi, p. 381.

³²⁰ Ivi, p. 396.

³²¹ *Ibidem*.

³²² *Ibidem*.

recur»³²³. Beckett gioca ancora con il paradosso, rappresentando coppie che nella ricerca istintiva del piacere sessuale trovano solo dolore, e tuttavia prolungano l'atto il più possibile perché lo fanno raro. Nelle tribolazioni sessuali dei corpi disgraziati che abitano il cilindro si rivedono le avventure erotiche grottesche di Molloy, l'ostinazione assurda di Moll e Macmann, e anche quella «frenzy» che Moran associava alla volontà.

Nel cilindro le pareti sono «of solid rubber or suchlike»³²⁴, per cui i colpi contro il muro sono pressoché inudibili, così come i passi; il silenzio è rotto solo da due tipi di rumore. Il primo è quello dei corpi che sfregano l'uno contro l'altro, o delle percosse che i personaggi si autoinfliggono sul petto quando vengono colti da una «sudden fury»³²⁵ (la contiguità tra «fury» e «frenzy» suggerisce un medesimo legame dell'atto con la volontà). Il desiderio mai sopito di copulare sebbene in condizioni disperate e quella furia autolesionistica sono ciò che impedisce il silenzio, la fine, la pace. L'altro rumore che lacera il silenzio nella «abode»³²⁶ è quello delle gigantesche scale che vengono usate per salire e scendere nel cilindro, e non a caso il desiderio di salire è un'altra espressione diretta di quella stessa volontà indomabile: «the need to climb is too widespread. To feel it no longer is a rare deliverance»³²⁷. Perché i personaggi salgano e scendano non è spiegato con chiarezza. Forse cercano un'uscita dalla *rotunda*, della cui collocazione si favoleggia in due diverse 'credenze', basate sul fatto che «from time immemorial rumour has it or better still the notion is abroad that there exists a way out»³²⁸. Secondo una di esse, la sola «way out» sarebbe «a trapdoor hidden in the hub of the ceiling giving access to a flue at the end of which the sun and the other stars would still be shining»³²⁹; secondo l'altra, ci sarebbe «a secret passage branching from one of the tunnels and leading in the words of the poet to nature's sanctuaries»³³⁰. Di queste due credenze relative alla «way out», la prima adombra probabilmente un'allegoria della salvezza in senso religioso (il riferimento dantesco al «sole e l'altre stelle»³³¹ pare piuttosto chiaro); mentre l'altra pare riferita a una salvezza raggiunta con mezzi più terreni, forse filosoficamente (il tunnel fa pensare alle esperienze di sospensione della sofferenza di Belacqua). Le due convinzioni sono intercambiabili, tanto che «conversion is frequent either way»³³², ed entrambe sono incapaci di offrire qualcosa di più di una

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ Ivi, p. 381.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ Ivi, p. 382.

³²⁸ Ivi, p. 384.

³²⁹ Ivi, p. 385.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Paradiso* XXXIII, v. 145.

³³² S. Beckett, *The Lost Ones*, cit., p. 385.

promessa di salvezza, ma con una differenza: per chi crede alla teoria del passaggio segreto nel tunnel laterale accessibile dal muro, è più probabile lasciarsi tentare dalla vana speranza di trovare quella strada verso l'esterno; per i seguaci della teoria della «trapdoor», invece, è più facile rassegnarsi all'impossibilità di uscire, perché «the hub of the ceiling is out of reach»³³³. Tuttavia, il soffitto resta fuori portata solo perché tra coloro che popolano il cilindro non c'è collaborazione: se ci fosse un gruppo di volontari che tenessero in piedi la scala più alta al centro della rotonda, i più alti arrampicandosi potrebbero toccare il soffitto ed ispezionarlo. Basterebbe insomma «an instant of fraternity», ma «outside their explosions of violence this sentiment is as foreign to them as to butterflies»³³⁴.

Incapaci di scoprire se vi sia o no una via d'uscita, gli ospiti della «abode» sono comunque condannati a restare dentro, sottoposti ai tormenti della luce e del buio, del caldo e del freddo. Il processo è quello di una «gradual and [...] fluctuant [...] death»³³⁵, in cui decadono tanto lentamente che non sono nemmeno capaci di immaginare la propria fine, tanto essa è lontana: «far from being able to imagine their last state when every body will be still and every eye vacant they will come to it unwitting and be so unawares»³³⁶. I corpi nel cilindro ricordano in questo il personaggio descritto nel primo dei *Fizzles*, che, cieco, si ferisce in continuazione urtando i muri, ma tra un passo e l'altro passa tanto tempo che le ferite hanno modo di rimarginarsi: il suo sbattere contro le pareti e gli spigoli continua così all'infinito, senza portare a nulla.

La popolazione del cilindro si suddivide in quattro categorie, basate sul movimento e sulla loro attitudine alla ricerca: ci sono quelli che sono sempre in movimento; quelli che «sometimes pause»³³⁷; quelli che rimangono aggrappati alla «coign»³³⁸ (come sia possibile aggrapparsi a una pietra angolare all'interno di un cilindro è un altro paradosso beckettiano) che hanno conquistato e, se se ne staccano subito dopo si aggrappano a un'altra; infine ci sono «those who do not search or non-searchers sitting for the most part against the wall»³³⁹. Coloro che hanno smesso di cercare, però, possono sempre venire assaliti nuovamente da quel desiderio, cosicché le categorie all'interno del cilindro sono mobili: specie tra coloro che rimangono presso le «coigns», «if [...] the need to climb is dead it is none the less subject to strange resurrections»³⁴⁰.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ Ivi, p. 384.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ Ivi, p. 383.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*.

D'altra parte, nel cilindro ci sono dei momenti di quiete che danno l'illusione della fine, della *stillness*, ma poi tutto ricomincia come prima: «restlessness at long intervals suddenly stilled like panting at the last. Then all go dead still. It is perhaps the end of their abode. A few seconds and all begins again. [...] It too has its moments of stillness more or less hot or cold. They coincide with those of the light. Then all go dead still. It is perhaps the end of all. A few seconds and all begins again»³⁴¹. Questi momenti di breve e illusoria quiete ricordano le esperienze di momentanea pace di tanti personaggi beckettiani, da Belacqua a Murphy, da Molloy a Malone. Tuttavia, in *The Lost Ones* questi «momentary lull[s]»³⁴² portano con sé soprattutto l'angoscia: nonostante tutto, nel cilindro la possibile fine non è tanto liberazione quanto terrore:

The effect of those brief and rare respites is unspeakably dramatic to put it mildly. [...] The fists on their way to smite in anger or discouragement freeze in their arcs until the scare is past and the blow can be completed or volley of blows. Similarly [...] those surprised in the act of climbing or carrying a ladder or making unmakeable love or crouched in the niches or crawling the tunnels [...]. But a brief ten seconds at most and the throbbing is resumed and all is as before. Those interrupted in their coming and going start coming and going again and the motionless relax. The lovers buckle to anew and the fists carry on where they left off.³⁴³

La fine, insomma, è destinata a non arrivare, e il tormento continua, mentre i più sono impegnati in una ricerca illusoria: «Whatever it is they are searching for it is not that»³⁴⁴.

3.8 Eh Joe e Not I

Intorno alla metà degli anni Sessanta, Beckett saggia per la prima volta le possibilità espressive della macchina da presa, mettendo il mezzo cinematografico e poi quello televisivo al servizio della propria poetica. Se in *Film* Beckett gioca con i piani di ripresa e con l'impassibile maschera di Buster Keaton per mettere in scena quell'impossibile fuga dall'autopercezione che già tormentava Murphy, in un dramma sul tema del «search of non-being in flight from extraneous perception breaking down in inexcusable of self-perception»³⁴⁵, nel teleplay *Eh Joe* alla *vexata quaestio* berkeleyana dell'*esse est percipi* si aggiunge in maniera più esplicita l'elemento

³⁴¹ Ivi, p. 381.

³⁴² Ivi, p. 391.

³⁴³ *Ibidem*.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ S. Beckett, cit. in C. Ackerley, S.E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, cit., p. 194.

del terrore del non-essere. In *Eh Joe* Beckett sperimenta per la prima volta quello che resterà a lungo un espediente caratteristico della sua scrittura drammaturgica: lo sdoppiamento tra un corpo in scena, solitamente muto, e una voce che riversa un fiume di parole. La voce in *Eh Joe*, come notano Ackerley e Gontarski, «is neither external, nor memory, nor the subconscious, but imagination, or creativity»³⁴⁶. La voce è inestinguibile, e tormenta Joe ricordandogli continuamente la caratteristica, lacerante *impasse* beckettiana: il terrore di finire accompagnato dal terrore di andare avanti per sempre. La voce sembra farsi crudelmente beffa di Joe e della vana ricerca del non-essere attraverso la non-percezione («You're all-right now, eh?... No one can see you now... No one can get at you now»³⁴⁷), per poi affondare con una domanda che gli ricorda che il buio che va cercando in realtà lo terrorizza: «Why don't you put out that light?»³⁴⁸, chiede la voce, insistendo sulla paura che Joe ha del buio (il cuore «crumbles when you lie down in the dark»³⁴⁹). Si sente qui l'eco, fra le altre cose, del dubbio di Mr Rooney in *All That Fall*: «Why do we not sit down somewhere? Are we afraid we should never rise again?»³⁵⁰. Il corpo, in *Eh Joe*, diventa mero involucro, lo «stinking old wrapper» in cui Joe siede «hearing himself»³⁵¹. La voce nega la possibilità di una fine, di un ultimo respiro, di quello che per Joe sarebbe un paradiso: «Weaker and weaker till not a gasp left there either... Is that what you want?... Well preserved for his age and the silence of the grave... That old paradise you were always harping on... No Joe... Not for the likes of us»³⁵². L'immaginazione è, come in *Imagination Dead Imagine*, essa stessa identificata con l'esistenza e chiave del perpetuarsi della sofferenza: «Brain tired squeezing... It stops in the end... You stop in the end... Imagine if you couldn't... Ever think of that?»³⁵³. L'uso della macchina da presa permette a Beckett di sottolineare visivamente il crescendo dell'ossessivo attacco che l'immaginazione porta al protagonista, andando a stringere sempre di più sul suo volto, isolandone gli occhi e la testa, come a condurre lo spettatore più vicino possibile allo spazio chiuso e senza via d'uscita del cranio.

Di lì a poco Beckett tenterà in ambito teatrale uno dei suoi esperimenti più estremi, *Breath*, in cui, con gesto profondamente sovversivo di ogni grammatica teatrale tradizionale, eliminerà del tutto dal palco tanto il corpo degli interpreti quanto i dialoghi, per mettere in scena, in meno di trenta secondi, uno dei paradossi a lui più cari: l'identità tra morte e vita,

³⁴⁶ Ivi, p. 164.

³⁴⁷ S. Beckett, *Eh Joe*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, cit., p. 362.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ S. Beckett, *All That Fall*, cit., p. 192.

³⁵¹ S. Beckett, *Eh Joe*, cit., p. 363.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ Ivi, p. 364.

sintetizzata dalla transizione luce-buio e da uno stesso suono ripetuto, che è vagito di neonato e ultimo respiro esalato. Beckett distilla così nell'afflato vitale e in un gioco tra pura luce e puro buio l'essenza della vita.

All'inizio degli anni Settanta Beckett porta sulla scena quei corpi smembrati che affollano la sua prosa, in particolare da *All Strange Away* in poi. In *Not I* viene riproposto il dualismo tra un personaggio muto in ascolto e un altro che parla incessantemente, tentato in *Eh Joe* e poi ripetuto ancora successivamente con qualche variazione (ad esempio in *Rockaby* e *That Time*). Il corpo dell'ascoltatore (Auditor) è privato di ogni identità, persino sessuale, avvolto in una *djellaba* nera e sospeso nel buio. Il corpo della voce è cancellato quasi del tutto, o meglio ridotto a una sola parte isolata che si carica di una forza straordinaria, la bocca, Mouth. La problematica beckettiana dell'immaginazione inestinguibile con tutte le sue complesse implicazioni trova forse nella potentissima, inquietante immagine della bocca sospesa nel buio la sua sintesi più memorabile. Mouth evoca ripetutamente il peccato originale di essere nati, l'idea che «she was being punished... for her sins»³⁵⁴, e l'idea di un Dio misericordioso le causa ilarità, come accadeva per Mr e Mrs Rooney in *All That Fall*. La punizione per il peccato originale consiste, ancora una volta, nella costrizione ad andare avanti, a parlare, a raccontare, in un atto creativo che è atto vitale continuo e inarrestabile, e quindi negazione di ogni possibilità di pace («it can't go on... all this... all that... steady stream»³⁵⁵). La coercizione alla creazione si sovrappone di nuovo all'elemento escretivo³⁵⁶, flusso inarrestabile e urgente che ha la propria origine nel corpo stesso, e l'improvvisa, incontenibile necessità di *dire* trova sfogo significativamente in un bagno pubblico: «sometimes sudden urge... once or twice a year... always winter some strange reason... the long evenings... hours of darkness... sudden urge to... tell... then rush out stop the first she saw... nearest lavatory... start pouring it out... steady stream... mad stuff»³⁵⁷. L'illusione di arrivare al silenzio, alla fine, è sempre vana, e non si può essere mai davvero in silenzio, anche se si è «practically speechless»³⁵⁸, perché nello spazio chiuso e inespugnabile del cranio ci saranno sempre quel ronzio («the buzzing?... yes... all the time buzzing... so-called... in the ears... though of course actually... not in the ears at all... in the skull... dull roar in the skull»³⁵⁹) e quella luce che, come in *Play*, è l'ineludibilità della coscienza di sé («and all the time

³⁵⁴ S. Beckett, *Not I*, in Id., *The Complete Dramatic Works*, cit., p. 377.

³⁵⁵ Ivi, p. 380.

³⁵⁶ Cfr. K. Elam, *Not I: Beckett's Mouth and the Ars(e) Rhetorica*, in E. Brater (ed.), *Beckett at 80/Beckett in Context*, Oxford UP, Oxford-New York (NY) 1986, pp. 124-148.

³⁵⁷ S. Beckett, *Not I*, cit. p. 382.

³⁵⁸ Ivi, p. 379.

³⁵⁹ Ivi, p. 378.

this ray or beam... like moonbeam... but probably not... certainly not... always the same spot... now bright... now shrouded... but always the same spot... as no moon could... no... no moon... just all part of the same wish to... torment...»³⁶⁰). Nella *pièce* che intende cancellare fin dal titolo la possibilità di un soggetto narrante, ed eliminare il più possibile il corpo dal palco, celandolo nel buio, eliso, ridotto, l'invincibile coercizione alla vita di cui esso è espressione si manifesta in maniera più dirompente.

3.9 La «seconda trilogia» e *Stirrings Still*

Nelle ultime opere in prosa di Beckett, ovvero la cosiddetta *later trilogy* (*Company*, *Ill Seen Ill Said*, e *Worstward Ho*) e *Stirrings Still*, il corpo è sempre meno presente, fino quasi a scomparire. Se ancora in lavori come *All Strange Away* o *The Lost Ones* il corpo, pur smembrato o ridotto allo stato di foglia secca, veniva ripetutamente evocato come incarnazione della volontà che non si estingue, nelle ultime opere beckettiane tutto quanto è corporale viene sempre più taciuto. La dialettica tra il desiderio di finire e la necessità di proseguire si esprime in maniera sempre più cerebrale, limitata allo spazio della mente. A prevalere è la riflessione sulla parola, sulla frizione tra conoscenza e non-conoscenza, sulla coscienza e sul processo di creazione artistica in sé.

Certamente, anche queste opere di Beckett hanno al centro dei 'corpi': il «little body»³⁶¹ di *Lessness*, the «body» in «a place»³⁶² di *Worstward Ho*, il «body that scandal»³⁶³ di *Ill Seen Ill Said*. Tuttavia, questi corpi sono in gran parte privati dei caratteri salienti che li segnalerebbero come appartenenti alla sfera, appunto, del corporale, come espressione della volontà in senso schopenhaueriano. È scomparsa l'enfasi sull'escrezione che attraversa gran parte dell'opera beckettiana; le pulsioni sessuali, con cui in un modo o nell'altro quasi tutti i personaggi da Belacqua in poi dovevano fare i conti, sembrano sparite, e quello che rimane sono per lo più ossa (come in *Worstward Ho* – «Say bones»³⁶⁴) o figure spettrali a metà tra la vita e la morte (come ad esempio in *Ill Seen Ill Said*). L'avvenuta elisione *quasi* totale del corpo non significa però la scomparsa della volontà, del *Wille*. Esso è infatti saldato, a un livello profondo, con l'atto della scrittura. La scrittura in quanto atto creativo è essa stessa un'affermazione del *Wille zum Leben*, e sulla pagina beckettiana prende ancora forma quella spinta, disperata e irresistibile, ad andare avanti, *on*, all'infinito. Ed è quando la metaforica spinta in avanti dell'arte

³⁶⁰ S. Beckett, *Not I*, cit. p. 382.

³⁶¹ S. Beckett, *Lessness*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 375.

³⁶² S. Beckett, *Worstward Ho*, in Id., ivi, p. 471.

³⁶³ S. Beckett, *Ill Seen Ill Said*, in Id., ivi, p. 460.

³⁶⁴ S. Beckett, *Worstward Ho*, cit., p. 471.

si concretizza in immagini di movimento che il corpo può ricomparire, sempre in forma ridotta, debole, essenziale, in immagini sfuggenti. Ad esempio, in *Company* il protagonista va avanti stando a quattro zampe, «a moderate crawl torso well clear of the ground eyes front alert [...]. Crawl and fall. Crawl again and fall again»³⁶⁵. Il contatto fisico con la terra è tutto ciò che rimane, perché dei sensi gli unici che paiono più o meno funzionare sono la vista e il tatto: «taste? The taste in his mouth? Long since dulled. Touch? The thrust of the ground against his bones. All the way from calcaneum to bump of philoprogenitiveness. [...] Smell? His own? Long since dulled»³⁶⁶. Il poco che resta del corpo è costituito da delle membra quasi inerti, di cui interessa soprattutto determinare la posizione, alla ricerca della postura ideale per far finire tutto («prone how? How disposed the legs? The arms? The head? Prone in the dark he strains to see how best he may lie prone»³⁶⁷). Il corpo non è che ciò che rimane, un resto quasi immobile in attesa che la luce si spenga. In *Ill Seen Ill Said* il corpo si dissolve nel bianco dello spazio che lo circonda («long white hair»³⁶⁸), e si reifica nell'inespressività di un volto «stone-cold»³⁶⁹. La donna protagonista è una figura spettrale, presa a metà tra l'inaffidabile percezione e l'altrettanto inaffidabile rappresentazione, così come è presa a metà tra la vita e la morte. Come nota Nishi Chawla, «occupying a region on either side of death, she is described at times as belonging to the realm of death, and at others, as still of this world [...] The old woman is at the same time seen as substantial and spectral, of this world and yet not of it – partaking at once of presence and absence»³⁷⁰. In lei rimane comunque una qualche forza, che la spinge a tendere a qualcosa, e che è ancora in dialettica con la stasi («Still. Then a moment straying. Then still again»³⁷¹). L'immaginazione lascia qui spazio al processo di «unreasoning»³⁷², che è tuttavia anch'esso un processo che tende ad avvicinarsi a un risultato, ma non può raggiungerlo, e rimane centrale quel 'falso movimento' di cui si diceva a proposito di *Godot*: «Towards but never nearer»³⁷³.

In *Worstward Ho*, l'immaginazione costruisce un corpo scheletrico, di cui si cerca di fare via via scomparire il più possibile: «Say better worse now all gone save trunks from now. Nothing from pelves down. From

³⁶⁵ S. Beckett, *Company*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 443.

³⁶⁶ Ivi, p. 445.

³⁶⁷ Ivi, p. 447.

³⁶⁸ S. Beckett, *Ill Seen Ill Said*, cit., p. 459.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ N. Chawla, *Samuel Beckett: Reading the Body in His Writings*, cit., p. 174.

³⁷¹ S. Beckett, *Ill Seen Ill Said*, cit., p. 453.

³⁷² Ivi, p. 457.

³⁷³ Ivi, p. 457.

napes up. Toplevel baseless hindtrunks. Legless plodding on. Left right un-receding on»³⁷⁴. L'aspirazione a eliminare tutto è impossibile, perché «All cannot go», si può provare a cancellare il corpo ma infine il cranio deve restare intatto («in the skull all save the skull gone»³⁷⁵), come Murphy il cui corpo poteva essere «appeased»³⁷⁶ ma infine la coscienza restava una barriera invalicabile tra lui e la pace. Non si può dire la fine, proprio come nelle parole del *King Lear* che, come notato da Enoch Brater, riecheggiano in *Worstward Ho*: «the worst is not / So long as we can say 'This is the worst'»³⁷⁷. L'unico scopo è dunque quello sintetizzato in una celeberrima massima beckettiana: «Fail again. Fail better»³⁷⁸. Il paradossale perfezionamento del fallimento passa ancora attraverso la cancellazione della conoscenza: nell'intenzione di «unknow better now»³⁷⁹ si riconosce ancora la tendenza verso il non-sapere cui anche in *The Unnamable* si aspirava invano; nella ricerca dello «unasking»³⁸⁰ si rivede quella soppressione di ogni curiosità che in *Molloy* era propria dello «incurious seeker»³⁸¹. A tratti, *Worstward Ho* sembra davvero dare delle risposte – o non-risposte, *unanswering the unasking*, si potrebbe dire – a certe domande della prima trilogia. Molloy, parlando del proprio «world at an end», si chiedeva: «These things, what things, come from where, made of what?»³⁸². In *Worstward Ho*, non ci sono più, significativamente, cose, ma parole, e la risposta al *what/where* di Molloy è quella che ci si aspetta: «Worsening words whose unknown. Whence unknown»³⁸³. Il mondo di Molloy andava verso la fine, e le parole qui vanno «worstward», tendono anch'esse a una fine che non si troverà mai. In *Stirrings Still* arriverà un'altra risposta/non-risposta, un fallimento un po' migliore: «No matter how no matter where»³⁸⁴. L'unica cosa che importa è dove si va, ovvero in avanti, e verso la fine («Oh all to end»³⁸⁵). Ogni progresso, però, è ancora illusorio: come in *The Lost Ones*, ci sono dei momenti di «mere lull» che fanno sperare in una fine, ma tutto riprende subito daccapo:

³⁷⁴ S. Beckett, *Worstward Ho*, cit., p. 483.

³⁷⁵ Ivi, p. 477.

³⁷⁶ S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 2

³⁷⁷ *King Lear*, IV, 4.1, vv. 27-28. Cfr. E. Brater, *The Drama in the Text*, Oxford UP, Oxford-New York (NY) 1994, p. 137.

³⁷⁸ S. Beckett, *Worstward Ho*, cit., p. 471.

³⁷⁹ Ivi, p. 472.

³⁸⁰ Ivi, p. 475.

³⁸¹ S. Beckett, *Molloy*, cit., p. 64.

³⁸² Ivi, p. 40.

³⁸³ S. Beckett, *Worstward Ho*, cit., p. 478.

³⁸⁴ S. Beckett, *Stirrings Still*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 492.

³⁸⁵ *Ibidem*.

Then such silence since the cries were last heard that perhaps even they would not be heard again. Perhaps thus the end. Unless no more than a mere lull. Then all as before. The strokes and cries as before and he as before now there now gone now there again now gone again. Then the lull again. Then all as before. So again and again.³⁸⁶

L'infinita peggiorabilità del peggio che in *Worstward Ho* si faceva eco del *King Lear*, in *Stirrings Still* si declina anche come distorsione, peggioramento del *cogito* cartesiano. La massima di Descartes degenera – per usare la parafrasi di Renton – in una sorta di «I think I am not in my right mind therefore I am»³⁸⁷: «could one not in his right mind be reasonably said to wonder if he was in his right mind and bring what is more his remains of reason to bear on this perplexity in the way he must be said to do if he is to be said at all?»³⁸⁸. La lezione appresa da Murphy dinanzi a Mr Endon è ancora fondamentale in *Stirrings Still*, così come lo scopo non è diverso da quello della prima trilogia («Unknowing and what is more no wish to know nor indeed no wish of any kind»³⁸⁹. L'«incurious seeker»³⁹⁰ è sempre destinato alla stessa, crudele condanna: «So on unknowing and no end in sight»³⁹¹.

³⁸⁶ Ivi, p. 489.

³⁸⁷ A. Renton, *Disabled Figures: from the Residua to Stirrings Still*, in J. Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*, cit., p. 178.

³⁸⁸ S. Beckett, *Stirrings Still*, cit., p. 490.

³⁸⁹ Ivi, p. 491.

³⁹⁰ S. Beckett, *Molloy*, cit. p. 64.

³⁹¹ S. Beckett, *Stirrings Still*, cit., p. 491.

CONCLUSIONE

In questo lavoro si è analizzato il tema del corpo nell'opera di Samuel Beckett, mettendo i testi dell'autore irlandese in dialogo con alcuni aspetti della filosofia di Arthur Schopenhauer. In particolare, si è visto come il concetto di *noluntas* trovi un interessante corrispettivo nella *will-lessness* che molti dei protagonisti dell'opera beckettiana ricercano. L'analisi dei testi ha mostrato come, dai primi esperimenti narrativi di *Dream of Fair to Middling Woman* fino ai risultati, per tanti aspetti diversissimi, delle ultime prose come *Stirrings Still*, lo sforzo sia costantemente quello verso l'elisione del corpo. Nel provare a elidere il corpo, si tenta di cancellare il desiderio, la volontà, e di approdare ai quieti lidi della *noluntas*.

La dialettica fondamentale tra il corpo (e il desiderio) e la vana ricerca della *noluntas* hanno come esito obbligato il completo stallo – come è evidente soprattutto in *Endgame* e *Waiting for Godot* – o meglio, come dice Adorno, un 'falso movimento'. La condizione umana è limitata fatalmente a quel continuo *coming and going* cui i personaggi beckettiani sono destinati, da Watt fino ai personaggi nell'enorme cilindro di *The Lost Ones*: si va e si viene, ma davvero non si va da nessuna parte. Si potrebbe riprendere l'immagine della nave che Molloy con tanto piacere mutua da Geulincx: l'uomo ha la stessa, limitata libertà di chi cammini sul ponte di una nave – egli potrà camminare a est, ma il vero movimento sarà quello della nave, diretta a ovest. Nell'opera di Beckett, si potrebbe dire, continuamente si va e si viene, avanti e indietro sopra il ponte di una nave che non sta andando da nessuna parte. Non sta andando da nessuna parte, eppure va: «that's not moving, that's moving!» (v. 11), esclama in *Whoroscope* Descartes, in una fulminea riflessione su Galileo in cui la nave geulincxiana è rimpiazzata dal pianeta Terra lanciato nella propria orbita. La *noluntas* rappresenterebbe la sospensione di quel *coming and going* senza senso, ma è un sollievo cui non si può arrivare davvero in maniera stabile: dalle effimere esperienze nel *tunnel* di Belacqua, fino ai brevi *lulls* di *The Lost Ones*, la quiete è sempre di breve durata.

L'analisi dei testi, in particolare di quelli dalla trilogia in poi, ha mostrato come la questione del corpo e della *noluntas* sia intimamente saldata alla concezione beckettiana dell'arte come obbligo di esprimere. Come l'essere umano, l'arte non può andare davvero da nessuna parte, eppure deve continuare ad andare. L'obbligo alla creazione letteraria è, come il *Wille zum Leben*, una necessità ineludibile di continuare, e il testo è il corpo in cui essa si oggettiva.

va. Nelle opere drammatiche, da *Happy Days* a *Play*, fino a opere come *Not I* o *Breath*, i corpi degli interpreti sul palco scompaiono pezzo per pezzo; nella narrativa, analogamente, dalla trilogia sino a *Stirrings Still* si procede sempre più esplicitamente verso una letteratura che scopre ed esibisce il proprio tendere verso la fine, verso l'elisione del corpo, del corpo della parola, della coscienza – l'*unword*, l'*unknow*, l'*unreasoning*. Eppure, la fine non è raggiungibile. «The end» dice Hamm in *Endgame* «is in the beginning and yet you go on»³⁹², in una parafrasi dell'amara constatazione che si trova in *The Unnamable*, «the best would be not to begin. But I have to begin. That is to say I have to go on»³⁹³. Nella loro schiavitù alla volontà, i personaggi beckettiani scontano il loro peccato originale, quello della nascita. Ma nel mondo di Beckett, nemmeno la penitenza porta da nessuna parte: c'è solo l'espiazione, senza assoluzione finale. Alle immagini citate sopra come sintesi estrema della condizione umana nell'universo beckettiano, si potrebbe aggiungere quella che proprio Beckett, in chiusura di *Dante... Bruno. Vico.. Joyce*, propone nel discutere Joyce in relazione a Dante: quella di un circolo vizioso.

Hell is the static lifelessness of unrelieved viciousness. Paradise the static lifelessness of unrelieved immaculation. Purgatory a flood of movement and vitality released by the conjunction of the two elements. There is a continual purgatorial process at work, in the sense that the vicious circle of humanity is being achieved [...] And no more than this; neither prize nor penalty; simply a series of stimulants to enable the kitten to catch its tail³⁹⁴.

Nel purgatorio circolare di Beckett non solo non c'è una via d'uscita, ma non c'è nemmeno l'ascesa; nessuna salvezza, e nessun mutamento – per quanto a volte, come M in *Play*, ci si possa illudere o sperare in un cambiamento. Per i personaggi beckettiani vale la lapidaria frase dello straordinario incipit di *Murphy*: «The sun shone, having no alternative, on the nothing new»³⁹⁵.

Beckett indicò una volta nell'avverbio «perhaps» la parola chiave per i suoi drammi³⁹⁶; spostando lievemente il punto di vista, si potrebbe dire che alla luce del presente studio una parola che sintetizza altrettanto bene il lavoro di Beckett è *quasi*: di volta in volta si arriva *quasi* alla fine, *quasi* alla pace, *quasi* alla stasi, e i corpi sono *quasi* scomparsi. La catastrofe, però, come dice Adorno consiste solo nel fatto che essa non arriva mai. Si potrà dunque solo perfezionare il fallimento, in un falso movimento che va «towards but never nearer»³⁹⁷.

³⁹² S. Beckett, *Endgame*, cit., p. 126.

³⁹³ S. Beckett, *The Unnamable*, cit., p. 294.

³⁹⁴ S. Beckett, *Dante ... Bruno . Vico .. Joyce*, in Id., *Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, cit., p. 510.

³⁹⁵ S. Beckett, *Murphy*, cit., p. 1.

³⁹⁶ Cfr. T. Driver, *Interview with Samuel Beckett*, «Columbia University Forum», 4, 1961, pp. 21-25, ora in L. Graver, R. Federman (eds), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, cit., pp. 217-223; qui p. 220: «The keyword to my plays is, 'perhaps'».

³⁹⁷ S. Beckett, *Ill Seen Ill Said*, cit., p. 457.

BIBLIOGRAFIA

1. Opere di Samuel Beckett

Prime edizioni

- Dante ... Bruno . Vico .. Joyce*, «Transition», 16-17, 1929, pp. 242-253.
Whoroscope, Hours Press, Paris 1930.
Proust, Chatto & Windus, London 1931.
More Pricks Than Kicks, Chatto & Windus, London 1934.
Murphy, Routledge and Sons, London 1938.
Watt, Olympia, Paris 1953.
Waiting for Godot, Grove Press, New York (NY) 1954.
Molloy, transl. by the author and Patrick Bowles, Olympia, Paris 1955.
Malone Dies, Grove Press, New York (NY) 1956.
Endgame: A Play in One Act Followed by Act Without Words: A Mime for One Player, Faber & Faber, London; Grove Press, New York (NY) 1958.
Nouvelles et textes pour rien, Éditions de Minuit, Paris 1958.
The Unnamable, transl. by the author, Grove Press, New York (NY) 1958.
Krapp's Last Tape and Embers, Faber & Faber, London 1959.
Happy Days, Grove Press, New York (NY) 1961.
Poems in English, Calder & Boyars, London 1961.
How It Is, John Calder, London; Grove Press, New York (NY) 1964.
Play and Two Short Pieces for Radio, Faber & Faber, London 1964.
Imagination Dead Imagine, transl. by the author, Calder & Boyars, London 1965.
Eh Joe and Other Writings, Faber & Faber, London 1967.
Stories and Texts for Nothing, Grove Press, New York (NY) 1967.
Breath and Other Short Plays, Faber & Faber, London 1972.
The Lost Ones, transl. by the author, Calder & Boyars, London; Grove Press, New York (NY) 1972.
Not I, Faber & Faber, London 1973.
All Strange Away, Gotham Book Mart, New York (NY) 1976.
Fizzles, Grove Press, New York (NY) 1976.
Company, John Calder, London 1979.

- Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment* by Samuel Beckett, ed. by Ruby Cohn, John Calder, London; Grove Press, New York (NY) 1983.
- Stirrings Still*, Blue Moon, New York (NY) 1988.
- Nohow On: Three Novels*, Grove Press, New York (NY) 1989.
- Dream of Fair to Middling Women*, Black Cat, Dublin 1992.
- Eleutheria*, Éditions de Minuit, Paris 1995.

Edizioni consultate

- Murphy*, Grove Press, New York (NY) 1957.
- The Complete Dramatic Works*, Faber, London 1986.
- The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. II, *Endgame*, ed. by S.E. Gontarski, Faber & Faber, London; Grove Press, New York (NY) 1992.
- The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III, *Krapp's Last Tape*, ed. by James Knowlson, Faber & Faber, London; Grove Press, New York (NY) 1992.
- More Pricks Than Kicks*, John Calder, London 1993.
- Trilogy. Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, John Calder, London 1994.
- Watt*, John Calder, London 1998.
- Poems 1930-1989*, John Calder, London 2002.
- Dream of Fair to Middling Women*, Arcade, New York (NY) 2006.
- Poems, Short Fiction, and Criticism of Samuel Beckett. Volume IV of The Grove Centenary Edition*, ed. by Paul Auster, Grove Press, New York (NY) 2006.

Per una bibliografia completa delle opere di Samuel Beckett in inglese e francese, si rimanda a James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York (NY) 1996.

2. Opere su Samuel Beckett

- Acheson James, *Beckett, Proust and Schopenhauer*, «Contemporary Literature», 19, 1978, pp. 165-179.
- , *Samuel Beckett's Artistic Theory and Practice: Criticism, Drama and Early Fiction*, Macmillan, Basingstoke 1997.
- , *Beckett's Film, Berkeley, and Schopenhauer*, in Bruce Stewart (ed.), *Beckett and Beyond*, Colyn Smithe, London 1999, pp. 1-9.
- Ackerley C.J., Gontarski S.E., *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Works, Life, and Thought*, Grove Press, New York (NY) 1994.
- Adorno T.W., *Ästhetische Theorie* (1970), hrsg. von Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973. Trad. it. di Edoardo De Angelis, *Teoria estetica*, a cura di Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 1975.

- , *Versuch, das Endspiel zu verstehen* (1961), in Id., *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, Band II, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, pp. 281-321. Trad. it. di Edoardo De Angelis, *Tentativo di capire il Finale di partita*, in T.W. Adorno, *Note per la letteratura*, a cura di Sergio Givone, Einaudi, Torino 2012, pp. 94-131.
- Alvarez Alfred, *Beckett*, Fontana, London 1973.
- Auclair-Tamaroff et Barthélémy Elisabeth, *Jean-Marie Serreau Decouvreur de Théâtres*, L'Arbre Verdoyant, Paris 1986.
- Bair Deirdre, *Samuel Beckett: A Biography*, Jonathan Cape, London 1978.
- Ben-Zvi Linda, *Samuel Beckett*, Twayne, Boston (MA) 1986.
- (ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Chicago Press, Urbana (IL) 1990.
- Bjørnerud Andreas, *Beckett's Model of Masculinity: Male Hysteria in Not I*, in Lois Oppenheim, Marius Buning (eds), *Beckett On and On*, Farleigh Dickinson UP, Madison (WI) 1996, pp. 27-35.
- Bloom Harold (ed.), *Samuel Beckett's Waiting for Godot*, Chelsea House, New York (NY) 1987.
- Brater Enoch (ed.), *Beckett at 80/Beckett in Context*, Oxford UP, Oxford-New York (NY) 1986.
- , *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theater*, Oxford UP, Oxford-New York (NY) 1987.
- , *The Drama in the Text*, Oxford UP, Oxford-New York (NY) 1994.
- Bryden Mary, *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*, Macmillan, Basingstoke-London 1993.
- Calder John, *Beckett at 60: A Festschrift*, Calder & Boyars, London 1967.
- , *Review: Three Beckett Plays at the Harold Clurman Theatre*, New York 1983, «Journal of Beckett Studies», 11-12, December 1989, pp. 219-222.
- Campbell Julie, *The Semantic Krapp in Krapp's Last Tape*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», VI, 1997, pp. 63-72.
- , *The Entrapment of the Female Body in Beckett's Plays in Relation to Jung's Third Tavistock Lecture*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XV, 2005, pp. 161-172.
- Cenni Serena, *Sfida all'onniscienza e circoscrizione dell'assenza in Watt di Samuel Beckett*, in Ead., *Il sortilegio della parola: Conrad, Lawrence, Joyce, Compton-Burnett, Beckett*, Bulzoni, Roma 1989, pp. 105-126.
- Champigny Robert, *Adventures of the First Person*, in M.J. Friedman (ed.), *Samuel Beckett Now*, University of Chicago Press, Chicago (IL) 1970, pp. 119-128.
- Cohen David, «For This Relief Much Thanks»: *Leopold Bloom and Beckett's Use of Allusion*, in Phyllis Carey, Ed Jewinski (eds), *Re: Joyce 'n Beckett*, Fordham UP, New York (NY) 1992, pp. 43-49.
- Cohn Ruby, *A Note on Beckett, Dante, and Geulincx*, «Comparative Literature», 12, 1, 1960, pp. 93-94.

- , *Samuel Beckett Self-Translator*, «PMLA», 76, 5, 1961, pp. 613-621.
- , *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, Rutgers UP, New Brunswick (NJ) 1962.
- , *Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett*, «Criticism», 6, 1, 1964, pp. 33-43, poi in Martin Esslin (ed.), *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1965, pp. 169-177.
- , *Just Play: Beckett's Theater*, Princeton UP, Princeton (NJ) 1980.
- , *From 'Desire' to 'Godot': Pocket Theater of Postwar Paris*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (CA) 1987.
- , *A Beckett Canon*, University of Michigan Press, Ann Harbor (MI) 2001.
- Connor Steven, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Blackwell, Oxford 1988.
- Cornwell E.F., *Samuel Beckett: The Flight from Self*, «PMLA», 88, 1973, pp. 41-51.
- Cousineau T.J., *After the Final No: Samuel Beckett's Trilogy*, Associated University Presses, London; University of Delaware Press, Newark (DE) 1999.
- Cousseau Anne, *De l'importance des lieux dans Premier amour: topographie affective et topique littéraire*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», X, 2000, pp. 53-62.
- Critchley Simon, *Who Speaks in the Work of Samuel Beckett?*, «Yale French Studies», 93, 1998, pp. 114-130.
- Cronin Anthony, *Samuel Beckett. The Last Modernist*, Flamingo, London 1997.
- Davis R.J., *Beckett as Translator*, «Long Room», 16-17, 1978, pp. 29-34.
- Driver Tom, *Interview with Samuel Beckett*, «Columbia University Forum», 4, 1961, pp. 21-25; ora in Lawrence Graver, Raymond Federman (eds), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1979, pp. 241-248.
- Duckworth Colin, *Introduction to En attendant Godot*, George Harrap, London 1966, pp. XVII-CXXXV.
- Elam Keir, Not I: *Beckett's Mouth and the Ars(e) Rhetorica*, in Enoch Brater (ed.), *Beckett at 80/Beckett in Context*, Oxford UP, Oxford-New York (NY) 1986, pp. 124-148.
- , *Dead Heads: Damnation-Narration in the Dramaticules*, in John Pillington (ed.), *The Cambridge Companion To Beckett*, Cambridge UP, Cambridge 1994, pp. 145-166.
- , *Catastrophic Mistakes: Beckett, Havel, the End*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», 1995, III, pp. 1-28.
- , *World's End: West Brompton, Turdy and Other Godforsaken Holes*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», VI, 1997, pp. 165-180.
- , *Il Teatro di Samuel Beckett*, in Keir Elam, L.M. Crisafulli (a cura di), *Manuale di letteratura e cultura inglese*, Bononia UP, Bologna 2009, pp. 385-394.

- Esslin Martin (ed.), *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1965.
- , *The Theatre of the Absurd* (1961), Third Edition, Penguin, London 1991.
- Federman Raymond, *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (CA) 1965.
- Finney Brian, *A Reading of Beckett's Imagination* Dead Imagine, «Twentieth Century Literature», 17, 2, 1971, pp. 65-71.
- Fletcher John, *The Novels of Samuel Beckett*, Chatto & Windus, London; Barnes & Noble, New York (NY) 1964.
- , *Samuel Beckett and the Philosophers*, «Comparative Literature», 17, 1, 1965, pp. 43-56.
- , *Samuel Beckett's Art*, Chatto & Windus, London; Barnes & Noble, New York (NY) 1967.
- Foster D.A., *All Here Is Sin: The Obligation in The Unnamable*, «Boundary 2», 12, 1, 1983, pp. 81-100.
- Friedman A.W., Rossman Charles, Sherzer Dina (eds), *Beckett Translating/ Translating Beckett*, Pennsylvania State UP, University Park (PA) 1987.
- Frost E.C., *A "Fresh Go" for the Skull: Directing All That Fall, Samuel Beckett's Play for Radio*, in L. Oppenheim (ed.), *Directing Beckett*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 1994, pp. 186-219.
- Fusini Nadia, *Beckett and Bacon*, Garzanti, Milano 1994.
- Gontarski S.E., *Crapp's First Tapes: Beckett's Manuscript Revisions of Krapp's Last Tape*, «Journal of Modern Literature», 6, 1 (Samuel Beckett Special Number), 1977, pp. 61-68.
- (ed.), *The Beckett Studies Reader*, University Press of Florida, Gainesville (FL) 1993.
- Graver Lawrence, Federman Raymond (eds), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1979.
- Hamilton Alice, Hamilton Kenneth, *Condemned to Life: The World of Samuel Beckett*, W.B. Eerdmans, Grand Rapids (MI) 1976.
- Hardy Barbara, *The Dubious Consolations in Beckett's Fiction: Art, Love and Nature*, in Katharine Worth (ed.), *Beckett the Shape Changer: A Symposium*, Routledge & Kegan Paul, London 1975, pp. 107-138.
- Harmon Maurice (ed.), *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, Harvard UP, Cambridge (MA) 1998.
- Harvey L.E., *Samuel Beckett, Poet and Critic*, Princeton UP, Princeton (NJ) 1970.
- Hesla D.H., *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN) 1971.
- Hobson Harold, *Samuel Beckett: Dramatist of the Year*, «International Theatre Annual», 1, 1956, pp. 153-155.

- Holt Matthew, *Catastrophe, Autonomy and the Future of Modernism: Trying to Understand Adorno's Reading of Endgame*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XIV, pp. 261-275.
- Inglese Andrea, *Kafka, Beckett e il principio di inerzia narrativo*, «Il Verri», 47, 18, 2002, pp. 109-125.
- Jacobsen Josephine, Mueller W.R., *The Testament of Samuel Beckett: A Study*, Faber & Faber, London 1964.
- Katz Daniel, *Beckett's Measures: Principles of Pleasure in Molloy and 'First Love'*, «Modern Fiction Studies», 49, 2, 2003, pp. 246-260.
- , *Les Archives de Krapp: enregistrement, traduction, langue*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XVII, 2006, pp. 144-158.
- Kellman S.G., *The Fiction of Self-Begetting*, «MLN», 91, 6, 1976, pp. 1243-1256.
- Kenner Hugh, *Samuel Beckett: A Critical Study* (1962), New Edition with a Supplementary Chapter, University of California Press, Berkeley-Los Angeles (CA) 1968.
- Knowlson James, *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, Turret Books, London 1972.
- , *Krapp's Last Tape: The Evolution of a Play*, «Journal of Beckett Studies», 1, 1976, pp. 50-65.
- , *Practical Aspects of Theatre, Radio and Television. Extracts from an Unscripted Interview with Billie Whitelaw*, «Journal of Beckett Studies», 3, 1978, pp. 85-90.
- , *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York (NY) 1996.
- Knowlson James, Pilling John, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, John Calder, London 1979.
- Levy E.P., *The Disintegrative Process in Endgame*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XII, 2002, pp. 263-280.
- Locatelli Carla, *Unwording the World: Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (PA) 1990.
- Macaskill Brian, *The Logic of Coprophilia: Mathematics and Beckett's Molloy*, «Substance», 57, 1988, pp. 13-21.
- McMillan Dougald, Fehsenfeld Martha, *Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director*, vol. I, *From 'Waiting for Godot' to 'Krapp's Last Tape'*, John Calder, London 1988.
- Malkin J.R., *Matters of Memory in Krapp's Last Tape and Not I*, «Journal of Dramatic Theory and Criticism», 1997, 11, 2, pp. 25-39.

- Mercier Vivian, *The Uneventful Event*, «The Irish Times», 18 February 1956, p. 6.
- , *Samuel Beckett and the “Sheela-Na-Gig”*, «The Kenyon Review», 23, 2, 1961, pp. 299-324.
- , *Beckett/Beckett*, Oxford UP, Oxford-New York (NY) 1977.
- Montalto Sandro, *Beckett e Keaton: il comico e l’angoscia di esistere*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2006.
- Morot-Sir Édouard, Harper Howard, McMillan Dougald (eds), *Samuel Beckett: the Art of Rhetoric*, University of North Carolina Department of Romance Languages, Chapel Hill (NC) 1976.
- Morse J.M., *The Contemplative Life According to Samuel Beckett*, «The Hudson Review», 15, 4, 1962-1963, pp. 512-524.
- Murray Christopher (ed.), *Samuel Beckett: 100 Years. Centenary Essays*, New Island, Dublin 2006.
- Orlandini Lorenzo, *Corpo e sessualità nella narrativa giovanile di Samuel Beckett*, in Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di Anglistica e Americanistica. Ricerche in corso*, Firenze UP, Firenze 2009, pp. 173-206.
- , «*A Limbo purged of desire*»: *Body and Sexuality in Beckett’s Dream of Fair to Middling Women*, in Daniela Guardamagna, R.M. Sebellin (eds), *The Tragic Comedy of Samuel Beckett. Beckett in Rome (17-19 April 2008)*, Università degli Studi di Roma Tor Vergata-Editori Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 238-253.
- , *La carne visibile, nei secoli dei secoli... Il corpo di Winnie in Giorni felici*, in Stefano Casi (a cura di), *Non io nei giorni felici. Beckett, Adriatico, e il teatro del desiderio*, Titivillus, Pisa 2010, pp. 35-49.
- Pilling John (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge UP, Cambridge 1982.
- Rabinovitz Rubin, *The Self Contained: Beckett’s Fiction in the 1960s*, in James Acheson, Kateryna Arthur (eds), *Beckett’s Later Fiction and Drama: Texts for Company*, Macmillan, Basingstoke; St. Martin’s, New York (NY) 1987, pp. 50-64.
- Renton Andrew, *Disabled Figures from the Residua to Stirrings Still*, in John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge UP, Cambridge 1982, pp. 167-183.
- Restivo Giuseppina, *The Genesis of Beckett’s Endgame Traced in a 1950 Holograph*, «Samuel Beckett Today/Aujourd’hui», III, 1994 pp. 85-96.
- Ross Ciaran, «*Toute blanche dans la blancheur*»: *la prédominance de la métaphore blanche dans l’écriture beckettienne*, «Samuel Beckett Today/Aujourd’hui», VII, 1997, pp. 267-279.
- , *Aux frontières du vide. Beckett: une écriture sans mémoire ni désir*, Rodopi, Amsterdam 2004.
- Scheiner Corinne, *Writing at the Crossroads: Samuel Beckett and the Case of Bilingual, Self-Translating Author*, in Marius Buning, Ton Hoenselaers

- (eds), *English Literature and the "Other" Languages*, Rodopi, Atlanta (GA)-Amsterdam 1999, pp. 175-184.
- Serpieri Alessandro, *Oltre il moderno: Samuel Beckett*, in Franco Marengo (a cura di), *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. III, UTET, Torino 1994, pp. 733-763.
- Shainberg Lawrence, *Exorcizing Beckett*, «Paris Review», 29, 104, 1987, pp. 100-136; accessibile alla pagina web: <<http://www.samuel-beckett.net/ShainExor1.html>> (07/2014).
- Stein W.B., *Beckett's "Whoroscope": Turdy Ooscopy*, «English Literary History», 42, 1, 1975, pp. 125-155.
- Stewart Bruce (ed.), *Beckett and Beyond*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1999.
- Tagliaferri Aldo, *La via dell'impossibile. Le prose brevi di Beckett*, EDUP, Roma 2006.
- Tynan Kenneth, *Endgame*, «The Observer», 7 April 1957, p. 15; poi in Lawrence Graver, Raymond Federman (eds), *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1979, p. 181.
- Visconti Laura, *La parola dell'eros, l'eros della parola nell'opera di Samuel Beckett*, in Viola Papetti, Laura Visconti (a cura di), *Le forme del teatro, VI: Eros e commedia sulla scena inglese dal tardo Seicento al Novecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997, pp. 121-134.
- Walton S.J., *Extorting Love's Tale from the Banished Son: Origins of Narratability in Samuel Beckett's First Love*, «Contemporary Literature», 29, 4, pp. 549-563.
- Warger T.A., *Going Mad Systematically in Beckett's Murphy*, «Modern Language Studies», 16, 2, 1986, pp. 13-18.
- Watson David, *Paradox and Desire in Samuel Beckett's Fiction*, Macmillan, Basingstoke-London 1991.
- Webb Eugene, *Samuel Beckett: A Study of His Novels*, University of Washington Press, Seattle (WA)-London 1970.
- Weller Shane, *A Taste for the Negative*, Legenda, Oxford 2005.
- Wilson Sue, *Krapp's Last Tape and the Mania of Manichaeism*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XII, 2002, pp. 131-144.
- Wulf Catharina, *Desire for the Other: Obsession as Failure / Failure as Obsession. Beckett's Krapp and Bernhardt's Minetti*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», II, 1993, pp. 87-94.

3. Opere sul corpo in Beckett

- Allen Michael, *A Note on Sex in Beckett*, in Gerald Dawe, Edna Longley (eds), *Across a Roaring Hill: The Protestant Imagination in Modern Ireland*, Blackstaff, Belfast 1985, pp. 39-47.

- Booker M.K., *Literature and Domination: Sex, Knowledge and Power in Modern Fiction*, University Press of Florida, Gainesville (FL) 1993.
- Brienza Susan, *Clods, Whores and Bitches: Misogyny in Beckett's Early Fiction*, in Linda Ben-Zvi (ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Chicago Press, Urbana (IL) 1990, pp. 91-105.
- Chawla Nishi, *Samuel Beckett: Reading the Body in His Writings*, Prestige, New Delhi 1999.
- Culik Hugh, *Mindful of the Body: Medical Allusions in Beckett's Murphy*, «Éire-Ireland: A Journal of Irish Studies», 14, 1, 1979, pp. 84-101.
- Ehrhard Peter, *Anatomie de Samuel Beckett*, Birkhäuser Verlag, Basel-Stuttgart 1976.
- Esslin Martin, *Patterns of Rejection: Sex and Love in Beckett's Universe*, in Linda Ben-Zvi (ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Chicago Press, Urbana (IL) 1990, pp. 61-67.
- Fraser Graham, *The Pornographic Imagination in All Strange Away*, «MFS: Modern Fiction Studies», 41, 3-4, 1995, pp. 515-530.
- Gainer Stanton, «Still living flesh»: Beckett, Merleau-Ponty, and the Phenomenological Body, «Theatre Journal», 45, 4, 1993, pp. 443-460.
- Gidal Peter, *Understanding Beckett: A Study of Monologue and Gesture in the Works of Samuel Beckett*, Macmillan, London; St. Martin's, New York (NY) 1986.
- , *Beckett and Sexuality (Terribly Short Version)*, in Linda Ben-Zvi (ed.), *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, University of Chicago Press, Urbana (IL) 1990, pp. 187-189.
- Gontarski S.E., *The Body in the Body of Beckett's Theater*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XI, 2001, pp. 169-177.
- Gray Katherine, *Troubling the Body: Toward a Theory of Beckett's Use of the Human Body Onstage*, «Journal of Beckett Studies», 5, 1-2, 1995-1996, pp. 1-17.
- Hill Leslie, «Fuck Life»: Rockaby, Sex, and the Body, in Lois Oppenheim, Marius Buning (eds), *Beckett On and On*, Fairleigh Dickinson UP, Madison (WI) 1996, pp. 19-26.
- Kalaga W.H., *Disintegration of the Body in the Novels of Samuel Beckett*, «Prace Historyczno-Literackie», 15, 1980, pp. 61-81.
- Kroll J.L., *Belacqua as Artist and Lover: "What a Misfortune"*, «Journal of Beckett Studies», 3, 1978, pp. 10-39; poi in S.E. Gontarski (ed.), *The Beckett Studies Reader*, UP of Florida, Gainesville (FL) 1993, pp. 35-63.
- Lowe N.F., *The Dirty Jokes in Waiting for Godot*, «Modern Language Review», 90, 1995, pp. 14-17.

- Luscher-Morata Diane, *La Souffrance du désir dans les premières œuvres de Samuel Beckett*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 106, 1, 2006, pp. 117-131.
- Morrison Kristin, *Defeated Sexuality in the Plays and Novels of Samuel Beckett*, «Comparative Drama», 14, 1, 1980, pp. 18-34.
- Roof Judith, *Is There Sex after Gender? Ungendering/The Unnameable*, «Journal of the Midwest Modern Language Association», 35, 1, 2002, pp. 50-67.
- Stewart Paul, *Sex and Aesthetics in Samuel Beckett's Work*, Palgrave Macmillan, London-New York (NY) 2011.
- Tajiri Yoshiki, *The Mechanization of Sexuality in Beckett's Early Work*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XII, 2002, pp. 193-204.
- Weiss Katherine, *Bits and Pieces: The Fragmented Body in Samuel Beckett's Not I and That Time*, «Journal of Beckett Studies», 10, 1-2, 2000-2001, pp. 187-195.

4. Beckett e Schopenhauer

- Butler Lance St. John, *Samuel Beckett and the Meaning of Being: A Study in Ontological Parable*, St. Martin's Press, New York (NY) 1984.
- Büttner Gottfried, *Schopenhauer's Recommendations to Beckett*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», XI, 2001, pp. 112-122.
- O'Hara J.D., *Where There's Will There's a Way Out: Beckett and Schopenhauer*, «College Literature», 8, 3, 1981, pp. 249-270.
- Pilling John, *Samuel Beckett*, Routledge & Kegan Paul, London 1976.
- Pothast Ulrich, *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit: Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982.
- Rosen S.J., *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradition*, Rutgers UP, New Brunswick (NJ) 1976.
- Schopenhauer Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I-II* (1819), in Id., *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Angelika Hübscher, Band 1-4, Diogenes Verlag, Zürich 1977. Compende: *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Teilbd. 1, in Id., *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Angelika Hübscher, Band 1, Diogenes Verlag, Zürich 1977, pp. 1-335; *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, Teilbd. 2, in Id., *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Angelika

Hübscher, Band 2, Diogenes Verlag, Zürich 1977, pp. 343-651; *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Teilbd. 1, in Id., *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Angelika Hübscher, Band 3, Diogenes Verlag, Zürich 1977, pp. 1-421; *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, Teilbd. 2, in Id., *Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Angelika Hübscher, Band 4, Diogenes Verlag, Zürich 1977, pp. 431-776. Trad. it. di Nicola Palanga, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di Ada Vigliani, introduzione di Gianni Vattimo, Mondadori, Milano 1989.

5. Opere di consultazione generale

Alighieri Dante, *La Divina Commedia* (1322), a cura di Umberto Bosco, Giovanni Reggio, Le Monnier, Grassano 2002.

Aurelius Augustinus, *De moribus Ecclesiae catholicae et de moribus Manichaeorum* (A.D. 388) / *I costumi della Chiesa cattolica e i costumi dei Manichei*, in *Opere di Sant'Agostino*, parte I: *Opere polemiche*, vol. XIII/1, *Polemica con i Manichei*, edizione latino-italiana, introd. gen. di François Decret, introd. particolari, trad. it. e note di Antonio Pieretti, Luigi Alici, Città Nuova, Roma 1997.

Argan G.C., *L'arte moderna*, Sansoni, Firenze 2002.

Berkeley George, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge* (1710), ed. by Jonathan Dancy, Oxford UP, Oxford 1998.

—, *Commonplace Book* (1871), in Id., *The Works of George Berkeley, D.D.; Formerly Bishop of Cloyne. Including his Posthumous Works, in Four Volumes*, with prefaces, annotations, appendices, and an account of his life, by Alexander Campbell Fraser, vol. 1, *Philosophical Works, 1705-21*, Clarendon, Oxford 1901, pp. 78-180.

Burton Robert (Democritus Junior), *The Anatomy of Melancholy. What it Is, with All the Kinds, Causes, Symptoms, Prognostics, and Several Cures of It. In Three Partitions. With Their Several Sections, Members, and Subsections, Philosophically, Medically, Historically Opened and Cut Up* (1621), E. Claxton & Company, Philadelphia 1883.

Calderón de la Barca Don Pedro, *La vida es sueño* (1635), in Id., *Obras Completas, Tomo I. Dramas*, ed. a cargo de A.J. Valbuena Briones, Aguilar, Madrid 1969, pp. 491-533. Trad. it. di Antonio Gasparetti, *La vita è sogno*, a cura di Cesare Acutis, Einaudi, Torino 1980.

Descartes René, *Olympica* (1619), in Id., *Oeuvres*, vol. X, publiée par Charles Adam, Paul Tannery, Léopold Cerf, Paris 1908, pp. 179-188. Trad. it. e cura di E. Garin, *Olympica in Opere. Volume 1*, Laterza, Bari 1967, pp. 3-7.

—, *Discours de la méthode* (1637), Garnier-Flammarion, Paris 1966. Trad. it. e cura di Armando Carlini, *Discorso sul Metodo*, Laterza, Roma 1979.

Geulincx Arnold, *Γνωθι Σεαυτόν, sive Ethica*, a cura di Philaretus, Jansson-Waesberg, Amsterdam 1696. Accessibile alla pagina web: <<http://googl/3HjvXN>> (07/2014). Trad. it. e cura di Italo Mancini, *Etica e Metafisica*, Zanichelli, Bologna 1965.

La Sacra Bibbia, edizione ufficiale della C.E.I., Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo (Milano) 1987.

Leopardi Giacomo, *Canti* (1835), a cura di Franco Gavazzeni, M.M. Lombardi, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1998.

de Lorris Guillaume, de Meung Jean, *Le roman de la rose* (tome I, ca. 1230; tome II, ca. 1275) dans la version attribué à Clement Marot, publié par Silvio F. Baridon, avec une introduction d'Antonio Viscardi, Istituto Editoriale Cisalpino, Varese-Milano 1957.

Rodis-Lewis Geneviève, *Descartes: His Life and Thought*, Cornell UP, Ithaca (NY) 1999.

de Ronsard Pierre, *Sonnets pour Hélène* (1587), édition critique publiée par Jacques Lavaud, Droz, Paris 1947. Trad. it. e cura di M.L. Spaziani, *Pierre de Ronsard fra gli astri della Pléiade*, Mondadori, Milano 1998.

Shakespeare William, *The Tragedy of King Lear. The Folio Text* (1623), in Id., *The Complete Works. Compact Edition*, general editors Stanley Wells and Gary Taylor, editors Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, William Montgomery, with an introduction by Stanley Wells, Oxford UP, Oxford 1998.

Voltaire, *Candide ou l'optimisme* (1759), in Id., *Romans et contes*, edité par Frédéric Deloffre, Jacques Van Den Heuvel, Gallimard, Paris 1979, pp. 145-233.

INDICE DEI NOMI

- Abele (biblico) 34
 Acheson, James 3, 3n., 124, 124n., 176, 181
 Ackerley, Chris 83, 83n., 119n., 126n., 151n., 166n., 167, 176
 Acutis, Cesare 76n., 185
 Adam, Charles 13, 185
 Adamo (biblico) 18, 34, 35
 Adorno, Gretel 115n., 176
 Adorno, T.W. 115, 115n., 116, 116n., 123-127, 123n., 125n., 127n., 173-174, 176-177, 180
 Alba 41-42
 Alici, Luigi 34n., 185
 Alighieri, Dante 34, 38n., 133, 133n., 174, 185
 Allen, Michael 182
 Alvarez Alfred 177
 Anteros 19
 Argan, G.C. 99, 99n., 185
 Arnauld, Antoine 11
 Arsene (*Watt*) 51, 55
 Arthur, Kateryna 124n., 181
 Auclair-Tamaroff et Barthélémy, Elisabeth 152n., 177

 Bacon, Francis 12, 179
 Bair, Deirdre 17, 17n., 77, 78n., 177
 Baridon, S.F. 36n., 186
 Barrès, Maurice xi, 18
 Beatrice 23-25
 Beckett, Samuel *passim*
 Belacqua (personaggio dantesco) 164

 Belacqua (Shuah) (*More Pricks Than Kicks*) 1, 10, 16, 22-23, 36-46, 47-48, 57, 61-62, 64-65, 74, 83, 97, 141, 166, 169, 173
 Belacqua (*Dream of Fair to Middling Women*) 1, 5, 18, 19, 20-25, 36-44, 47-49, 52, 57, 61-62, 64-65, 74, 82-83, 97, 141, 166, 173
 Belacqua (*Love and Lethe*) 17, 22-23
 Ben-Zvi, Linda 148n., 177, 183
 Berkeley, George 6n., 32, 53, 158, 185
 Bersani, Leo 4
 Bion, Dr. Alfred 94n.
 Bjørnerud, Andreas 177
 Bloom, Harold 177
 Bloom, Leopold (James Joyce, *Ulysses*) 83n.
 Booker, M.K. 183
 Borgia, Lucrezia 36
 Brahma 75
 Brater, Enoch 168n., 171, 171n., 177, 178
 Bridie bbboggs (*More Pricks Than Kicks*) 45
 Brienza, Susan 183
 Brunschvicg, Léon 26
 Bryden, Mary 33, 33n., 177
 Buning, Marius 7n., 177, 181, 183
 Burton, Robert (Democritus Junior) 39n., 185
 Butler, Lance St. John 3, 3n., 184
 Büttner, Gottfried 3, 3n., 184

 Caino (biblico) 34

- Calder, John 129, 129n., 177
 Calderón de la Barca, Pedro 75, 75n., 93, 185
 Campbell, Julie 148n., 177
 Campbell Fraser, Alexander 185
 Carducci, Giosuè xi, 18
 Casi, Stefano xi, 7, 7n.
 Celia (*Murphy*) 17, 20
 Cenni, Serena 177
 Champigny, Robert 107n., 177
 Chawla, Nishi 4, 4n., 66n., 119n., 170, 170n., 183
 Choderlos de Laclos, Pierre 37
 Christy (*All That Fall*) 134-135, 139
 Clitennestra 36
 Clov (*Endgame*) 115, 123, 123n., 124-125, 125n., 126-128, 154
 Coffey, Brian 26
 Cohen, David 177
 Cohn, Ruby 2, 2n., 7, 7n., 26n., 82n., 115, 115n., 176, 177
 Connor, Steven 7n., 178
 Cornwell, E.F. 28, 28n., 178
 Costantino 39, 39n.
 Cousineau, T.J. 61n., 178
 Cristina di Svevia 14
 Cristo 10-11, 13-14
 Critchley, Simon 178
 Cronin, Anthony 178
 Culik, Hugh 183
 Cunard, Nancy 9, 129n.
- Dancy, Jonathan 6n., 185
 Daphne (Dafne) 19, 55, 61
 Davide (biblico) 14
 Davis, R.J. 7n., 178
 Dawe, Gerald 182
 De Angelis, Edoardo 115n., 123, 123n., 124, 125n., 127n., 176, 177
 De Zordo, Ornella 7, 7n., 181
 Decret, François 34n., 185
 Decroix, Emile 112
 Dedalus, Stephen (James Joyce, *Ulysses*) 83n.
- Deloffre, Frédéric 44n., 186
 Descartes, René (*Whoroscope*) 9-14, 55, 172-173
 Descartes, René 2-3, 9-11, 13, 26-27, 34, 38, 53, 185
 Devine, George 152n.
 Domenichelli, Mario 7
 Draffin, Walter (*More Pricks Than Kicks*) 45
 Driver, Tom 174n., 178
 Duckworth, Colin 119, 119n., 178
- Echo (Eco) 19
 Ehrhard, Peter 183
 Elam, Keir 168n., 178
 Emma (*All Strange Away*) 160
 Emmo (*All Strange Away*) 160
 Endymion (Endimione) 43
 Eros 19
 Esslin, Martin 2n., 9n., 178-179, 183
 Estragon/Gogo (*Waiting for Godot*) 115-116, 116n., 117-122, 126
 Eva (biblico) 34-35, 133
- Federman, Raymond 107n., 124n., 174n., 178-179, 182
 Fehsenfeld, Martha 139n., 180
 Finney, Brian 179
 Fletcher, John 2, 2n., 26n., 82, 82n., 84, 84n., 107n., 112n., 179
 Foster, D.A. 107, 107n., 179
 Francine (*Whoroscope*) 12-13
 Fraser, Graham 183
 Freud, Sigmund 4
 Friedman, A.W. 7n., 179
 Friedman, M.J. 107n., 177
 Friedrich, C.D. 96, 99
 Frost, E.C. 129n., 179
 Fusini, Nadia 179
- Gaber (*Molloy*) 83n., 89-91
 Gainer, Stanton 183
 Galilei, Galileo 173
 Garin, Enzo 13n., 185

- Gasparetti, Antonio 76n., 185
 Gavazzeni, Franco 40n., 186
 Geulincx, Arnold 2-3, 6n., 26-28,
 27n.-28n., 71, 173, 186
 Gidal, Peter 183
 Giovanni Battista 140
 Godot (*Waiting for Godot*) 4, 115,
 118-119, 122, 126, 153
 Gontarski, S.E. 43n., 83, 83n., 119n.,
 126n., 144, 144n., 146n., 151n.,
 152, 152n., 166n.-167n., 176,
 179, 183
 Graver, Lawrence 124n., 174n., 178-
 179, 182
 Gray, Katherine 183
 Gulliver, Lemuel (*Gulliver's trav-
 els*) 106
 Guardamagna, Daniela 7, 7n., 181

 Hamilton, Alice 34-35, 34n.-35n., 179
 Hamilton, Kenneth 34-35, 34n.-
 35n., 179
 Hamm (*Endgame*) 115, 120n., 123-
 128, 125n., 150, 152, 155, 174
 Hardy, Barbara 179
 Harmon, Maurice 129n., 150n., 179
 Harper, Howard 34n., 181
 Harvey, L.E. 3, 3n., 179
 Harvey, William 13
 Hegel, G.W.F. 3
 Heidegger, Martin 3
 Hesla D.H. 179
 Hill, Leslie 183
 Hobson, Harold 6n., 179
 Hoenselaars, Ton 7, 181
 Holt, Matthew 180
 Hübscher, Angelika 5n., 184-185

 Inglese, Andrea 180

 Jacobsen, Josephine 3, 3n., 180
 Jacques (*Molloy*) 83-84, 88-89
 Joe (*Eh Joe*) 167
 Joyce, James 174

 Kalaga, W.H. 183
 Katz, Daniel 145n., 180
 Keaton, Buster 166
 Kellman, S.G. 180
 Kenner, Hugh 26n., 82, 82n., 107n.,
 125, 125n., 126, 180
 Knowlson, James 9n., 18n., 26n.-
 28n., 33n.-35n., 94n., 115n.,
 129n., 139n.-140n., 141, 141n.-
 143n., 145n., 148n., 151n.-152n.,
 159n.-161n., 176, 180
 Krap, Victor (*Eleutheria*) 17
 Krapp (*Krapp's Last Tape*) 22, 140-
 142, 142n., 143-145, 143n.-145n.,
 146-147
 Kroll, J.L. 43, 43n.-44n., 183

 Lambert, Edmund (*Malone Dies*) 103
 Lambert famiglia (*Malone Dies*) 97,
 100, 101
 Lambert, Louis (*Malone Dies*)
 102-103
 Lamonte, Rosette 148
 Lavaud, Jacques 41n., 186
 Lawley, Paul 157n.
 Lemuel (*Malone Dies*) 106-107,
 107n.
 Lemuel (biblico) 106-107, 107n.
 Leopardi, Giacomo 17, 40, 40n.,
 75n., 186
 Levy, E.P. 180
 Locatelli, Carla 180
 Lombardi, M.M. 40n., 186
 Longley, Edna 182
 Lonsdale, Michaël 152
 de Lorris, Guillaume 36n., 186
 Lousse (*Molloy*) 59-60, 61n., 65, 67,
 70-71, 74, 77, 146n.
 Lovat, Matteo 90
 Lowe, N.F. 183
 Lowenfels, Walter 17
 Lucky (*Waiting for Godot*) 119,
 119n., 122
 Lucy (*More Pricks Than Kicks*) 44-45

- Lulu/Anna (*First Love*) 15-17, 22-23, 41
 Luscher-Morata, Diane 184
- M (*Play*) 153-158
 Macaskill, Brian 180
 MacGreevy, Tom 17-18, 18n., 26, 26n., 28, 28n., 115, 115n.
 Macmann (*Malone Dies*) 93-94, 98, 102-107, 107n., 144, 164
 Madonna (Maria, Vergine Maria) 12-14
 Madonna Lucrezia del Fede 38
 Mahood (*The Unnamable*) 112-113, 153
 Malkin, J.R. 180
 Malone (*Malone Dies*) 82n., 91-102, 104, 107-109, 109n., 110-112, 117, 143, 145, 150, 156, 166
 Malraux, André 26
 Mancini, Italo 6n., 27n.-28n., 186
 Mandarinino (*Dream of Fair to Middling Women*) 23, 44, 49
 Mani (fondatore del Manicheismo) 33-34
 Marengo, Franco 182
 Marot, Clément 36n., 186
 Martha (*Molloy*) 89
 Mary (*Watt*) 48
 McMillan, Dougald 34n., 139n., 180-181
 Mercier, Vivian 152, 152n., 181
 Meredith, George 40
 de Meung, Jean 36n., 186
 Minnie (*All That Fall*) 134
 Miss Fitt (*All That Fall*) 130, 135-137
 Moll (*Malone Dies*) 102-107, 164
 Molloy (*Molloy*) 57, 58-61, 61n., 62-65, 66, 66n., 67-69, 70-73, 74, 75-76, 77-78, 79-80, 81-83, 82n.-83n., 85n., 85, 87-88, 91, 96, 103-104, 106, 107-109, 109n., 112, 131, 135n., 145, 146n., 156, 164, 166, 171, 173
 Montalto, Sandro 181
- Moran, Jacques (*Molloy*) 82-83, 82n.-83n., 84-87, 87n., 88-91, 106-108, 110, 143, 146n., 150, 156, 161, 164
 Morot-Sir, Édouard 34, 34n., 140n., 181
 Morrison, Kristin 148n., 184
 Morse, J.M. 181
 Mr Barrell (*All That Fall*) 129, 131
 Mr Endon (*Murphy*) 29-32, 53-55, 64, 71-72, 87, 172
 Mr Hackett (*Watt*) 135
 Mr Johnston (*Happy Days*) 149
 Mr Knott (*Watt*) 51-55, 70
 Mr Rooney/Dan (*All That Fall*) 129, 132-133, 137-138, 167
 Mr Slocum (*All That Fall*) 130-132, 134, 138
 Mr Spiro (*Watt*) 50
 Mr Tyler (*All That Fall*) 132-134, 136
 Mrs Rooney/Maddy (*All That Fall*) 129-132, 134-139, 168
 Mueller, W.R. 3, 3n., 180
 Murphy (*Murphy*) 19-21, 25-33, 49, 52-55, 57, 61-62, 64, 67, 70-72, 87, 87n., 92, 109n., 126, 147, 166, 171-172
 Murray, Christopher 181
- Nagg (*Endgame*) 1, 124, 128, 147
 Narcissus 19, 31
 Näützsche, Hermione (*More Pricks Than Kicks*) 46
 Nell (*Endgame*) 1, 124, 128, 147
 Night 19
- Octave de Malivert (Stendhal, *Armance*) 37, 43
 O'Hara, J.D. 4, 4n., 184
 O'Kelly, Aideen 148-149, 149n.
 Otto Olaf bbboggs (*More Pricks Than Kicks*) 45
 Olivier, Sir Laurence 152n.
 Oppenheim, Lois 129n., 177, 179, 183

- Palanga, Nicola 21n.-22n., 22, 79n., 80-81, 85, 97-98, 98n., 99-100, 118, 122, 125, 185
- Pierre de la Bretaillère (*Whoroscope*) 12
- Phoebus 19
- Pieretti, Antonio 34n., 185
- Pilling, John 3, 3n., 148n., 151n., 157n., 158-159, 159n.-161n., 161, 172n., 178, 180-181, 184
- Piouk, Dr. André (*Eleutheria*) 16
- Plutus 38
- Pothast, Ulrich 3, 6, 6n., 184
- Pozzo (*Waiting for Godot*) 118-119, 122
- Proust, Marcel xi, 3, 7, 17
- Rabinovitz, Rubin 124n., 181
- Rahab (biblico) 14
- Rank, Otto 4
- Renton, Andrew 159n., 172, 172n., 181
- Restivo, Giuseppina 181
- Rodis-Lewis, Geneviève 186
- de Ronsard, Pierre 41n., 186
- Roof, Judith 184
- Rosen, S.J. 3, 3n., 184
- Ross, Ciaran 83, 83n., 181
- Rosset, Barney 129, 129n.
- Rossmann, Charles 7n., 179
- Ruby (*More Pricks Than Kicks*) 17, 41
- Ruth/Edith (*Molloy*) 76-82, 103-104, 131
- Sant'Agostino (Aurelius Augustinus) 4, 6n., 34, 185
- Sapoccat (*Malone Dies*) 98, 100-101
- Sartre, J.P. 3
- Satana (biblico) 34-35, 133
- Scheiner, Corinne 7n., 181
- Schneider, Alan 129n., 150, 150n.
- Schopenhauer, Arthur xi-xii, 1-5, 5n., 17-19, 21n., 21-22, 26, 53, 65, 68, 73-75, 77, 79, 81, 85, 97-100, 104, 117, 120n., 121, 124, 138, 140, 173, 184
- Schubert, Franz 138
- Scilla 37
- Sebellin, Rossana 7, 7n., 181
- Semiramide 36
- Serpieri, Alessandro 182
- Sfinge 37
- Shainberg, Lawrence 72n., 182
- Shakespeare, William 186
- Sherzer, Diana 7n., 179
- Skyrm, James (*More Pricks Than Kicks*) 46
- Smeraldina (*Dream of Fair to Middling Women*) 17, 19, 24-25, 36-39, 41-42, 44, 47, 82-83, 135, 141
- Smeraldina (*More Pricks Than Kicks*) 40, 42-43
- Sordello da Goito 38, 38n.
- Spaziani, M.L. 41n., 185
- Stein, W.B. 10, 10n., 13-14, 13n.-14n., 182
- Stendhal 37, 43
- Stewart, Bruce 176, 182
- Stewart, Paul 4, 5n., 184
- Swift, Jonathan 106
- Syra-Cusa (*Dream of Fair to Middling Women*) 17, 36-37, 41-43
- Tagliaferri, Aldo 182
- Tajiri, Yoshiki 184
- Tannery, Paul 13, 185
- Teddy (cagnolino in *Molloy*) 59-60, 63
- Thelma (*More Pricks Than Kicks*) 17, 25, 43-45
- Tiedemann, Rolf 115n., 176
- Tommy (*All That Fall*) 131, 134
- Tynan, Kenneth 124, 124n., 152n., 182
- Ulysses 71
- Valbuena Briones, A.J. 75, 185
- Valmont (Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*) 37, 43
- Van Den Heuvel, Jacques 44, 186
- Vattimo, Gianni 185

- Vigliani, Ada 21n., 68, 74-75, 75n.,
77, 185
- Viscardi, Antonio 36n., 186
- Visconti, Laura 182
- Vladimir/Didi (*Waiting for Godot*)
115-123, 116n., 126
- Voltaire 44, 44n., 186
- W1 (*Play*) 153-158
- W2 (*Play*) 153-158
- Walton, S.J. 182
- Warger, T.A. 182
- Watson, David 182
- Watt (*Watt*) 22, 49-57, 59, 61-62, 69-
71, 101, 135, 173
- Webb, Eugene 182
- Weiss, Katherine 184
- Weller, Shane 182
- Weulles, Johan Van (*Whoroscope*) 14
- Whitelaw, Billie 152n.
- Willie (*Happy Days*) 148-152, 149n.,
151n.
- Wilson, Sue 139n., 182
- Winnie (*Happy Days*) 1, 115, 128,
147-152, 151n.
- Wulf, Catharina 182
- Youdi (*Molloy*) 83n., 89-91
- Zenone di Elea 126n., 154

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparate
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)

Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (edited by), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro. Essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)

Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)

Valentina Vannucci, *Lecture anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)

Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)

Riviste

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

