

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1-2

ANNO XXII 2014

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1-2

ANNO XXII 2014

ATTI DEL CONVEGNO

In fuga. Temi, percorsi, storie

Milano, 1-2 marzo 2013

A cura di Federico Bellini e Giulio Segato

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXII – 1-2/2014
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-6780-075-9

Direzione

LUISA CAMAIORA
GIOVANNI GOBBER
MARISA VERNA

Comitato scientifico

LUISA CAMAIORA – ARTURO CATTANEO – ENRICA GALAZZI
MARIA CRISTINA GATTI – MARIA TERESA GIRARDI
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – FEDERICA MISSAGLIA
LUCIA MOR – MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA
SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – LAURA BIGNOTTI
ELISA BOLCHI – GIULIA GRATA

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2014 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web:* www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di ottobre 2014
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

IN FUGA SULLA SEDIA A DONDOLO: *MURPHY* DI SAMUEL BECKETT

FEDERICO BELLINI

Forse nessun autore quanto Beckett, nel Novecento, ha ispirato approcci tanto variegati e contraddittori: lo si è letto a turno come un modernista, un *high-modernist*, un post-modernista; un maschilista, un filo-femminista, un lirico, un nichilista, un buddista; un partigiano dell'assurdo, dell'amore, della morte; un maestro del suono e del colore, della forma e dell'informe, della parola e del silenzio, un figlio del suo tempo, un nato postumo, un autore francese, un autore irlandese, un senza patria, un filosofo, un mistico, un critico, uno scrittore di opere tragiche, comiche, tragicomiche, grottesche, concettuali, astratte, minimaliste. E in questo mare di interpretazioni, inevitabilmente e legittimamente ispirate dalle stesse peculiarità del *corpus* beckettiano, un solo faro sembra rimanere immoto e indiscusso, sostanzialmente condiviso da tutti: il fatto che nelle opere di Beckett non ci sia spazio per l'uso dei simboli. Su questo punto, ovvero il fatto che "Beckett has denied the existence of any symbols in his enigmatic work"¹, la quasi totalità di una critica così variegata sembra trovarsi finalmente d'accordo.

In effetti, in diversi momenti Beckett si è espresso contro l'uso del simbolo o delle forme simboliche in generale – primo fra tutti nel celebre "No symbols where none intended" degli *Addenda* di Watt – ma si dovrebbe fare attenzione a prendere in modo troppo letterale le affermazioni di poetica di un autore tanto spesso ambiguo e paradossale.

Negli ultimi tempi sembra inoltre esserci meno imbarazzo nell'ammettere in modo pacato che forse, in un certo senso e in una qualche misura, anche nelle opere di Beckett è possibile rinvenire una qualche dimensione simbolica. John Pilling, per citare uno dei più autorevoli fra i critici beckettiani, in un recente saggio che sviluppa un confronto serrato con alcuni manoscritti inediti, offre una lettura criticamente equilibrata di *Murphy*, e sembra segnare un'apertura in questa direzione. Pur riconoscendo il fatto che in una recensione a Jack Yeats Beckett si sia schierato contro un'idea di arte basata sul *reportage* in quanto "notionally tainted by consorting with 'allegory', 'symbol' and 'satire', and doubtless other horrors too terrible to be named"², il critico riconosce che nella pratica Beckett si comporta diversamente e "nods occasionally in the direction of 'allegory', 'symbol', and 'satire'"³.

¹ L. Bishop, *Romantic Irony in French Literature from Diderot to Beckett*, Vanderbilt University Press, Nashville 1989, p. 185.

² J. Pilling, *A Critique of Aesthetic Judgment*, in *A Companion to Samuel Beckett*, S.E. Gontarski ed., Wiley-Blackwell, Chichester 2010, p. 66.

³ *Ibidem*. Anche P.J. Murphy apre a una parziale interpretazione allegorica di alcuni testi beckettiani in P.J. Murphy, *Reconstructing Beckett: Language for Being in Samuel Beckett's Prose*, University of Toronto Press, Toronto 1990.

Certamente tutto dipende da come si voglia intendere il simbolo, concetto tutt'altro che trasparente e che comprende una tale vastità di fenomeni e di approcci che è impossibile delimitare i limiti del dibattito al riguardo. Tuttavia, appoggiandosi a una concezione del simbolo la più ampia e generica possibile, sembra inevitabile doverne constatare la presenza in molte delle opere beckettiane. In questa luce, esse possono allora venire lette in quanto parte di quel fenomeno più ampio e caratteristico della modernità per cui "l'evaporazione della esperienza e la smaterializzazione della vita favoriscono processi di astrazione simbolica e allegorica"⁴.

Spesso, leggendo Beckett, ci si imbatte in oggetti che sembrano essere lì per una ragione che va al di là del loro semplice contribuire a dar forma ai mondi finzionali – del resto in genere piuttosto scarni – di cui fanno parte: a osservarli con attenzione pare che essi siano quasi delle icone nelle quali si condensano i nodi problematici affrontati nell'opera. Fra gli esempi principali possiamo ricordare almeno la bicicletta di *Molloy*, perfetto equivalente della necessità del protagonista di essere sempre in movimento; i genitori nei bidoni di *End Game*, immagine del ritorno di ciò che si vuole gettar via; il registratore e le bobine di *Krapp's Last Tape*, che ingombrano il palco con la presenza tangibile della vita passata di Krapp; o il vaso in cui è 'piantata' una delle incarnazioni dell'Innominabile, personaggio dalla vitalità in effetti poco discosta da quella di un vegetale. Questi oggetti tendono a ripetersi, a ricorrere di opera in opera, talvolta con minime variazioni, ma sistematicamente legati agli stessi temi: si tratta di oggetti simbolici, frammenti di allegorie intorno ai quali si articolano più stratificazioni di senso.

Uno dei più interessanti fra questi oggetti è, a mio avviso, la sedia a dondolo, che appare in varie opere beckettiane, e in modo particolarmente significativo in tre: oltre al romanzo giovanile *Murphy*, di cui ci occuperemo, essa figura nell'esperimento cinematografico *Film*, un cortometraggio diretto da Alan Schneider a metà degli anni '60, e in *Rockaby*, uno degli ultimi *dramaticules*⁵. In queste opere le *rocking chairs* funzionano, sebbene in modi diversi, con la stessa logica: simboleggiano il rinchiuersi dei personaggi nel proprio mondo interiore, in uno spazio di solitudine e passività inattuabile alle altre persone. È questo il primo e principale dei modi nei quali si configura la fuga nelle opere di Beckett: una fuga verso il non-io che muove da una contrazione dell'io stesso, da una sua riduzione ai minimi termini, ovvero a quel nucleo evanescente che ne è l'essenza.

Prenderò qui in esame unicamente il modo in cui il rapporto fra la sedia a dondolo e questo tipo di fuga si struttura in *Murphy*, nel quale entra a far parte di un'impalcatura simbolica estremamente densa e complessa, ma con le dovute differenze il discorso potrebbe includere anche le altre due opere citate. *Murphy* si apre con la rappresentazione del suo

⁴ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Bari 2007, p. 22.

⁵ La sedia a dondolo è anche presente in un'opera inedita e incompiuta, un mimo intitolato *Le mime du rêveur*, e fa un'ulteriore fugace apparizione in *Molloy*: Martha, la domestica di Moran, è estremamente attaccata a una *rocking chair*. "I went down to the kitchen. I did not expect to find Martha there, but I found her there. She was sitting in her rocking-chair, in the chimney-corner, rocking herself moodily. This rocking-chair, she would have you believe, was the only possession to which she clung and she would not have parted with it for an empire. It is interesting to note that she had installed it not in her room, but in the kitchen, in the chimney-corner." (S. Beckett, *Trilogy*, Calder Publication, London 1994, p. 108).

protagonista seduto su una sedia a dondolo, interamente nudo, che a forza di dondolarsi raggiunge una sorta di estasi, di Nirvana. Attraverso questa pratica il protagonista ha imparato ad accedere a quello che chiama il suo piccolo mondo, lo spazio di pura interiorità della mente in cui si distacca dalla realtà esterna e affonda nella propria interiorità. Come il lettore scopre presto, questa strana passione di Murphy – oltre all'ovvio e non troppo velato riferimento onanistico – risponde a quella che è la personale filosofia di vita del protagonista, che consiste nel cercare di ridurre al minimo i rapporti con l'esterno, di evitare ogni contatto con quella che chiama la 'mercantile Gehenna'. Tale ascetico convincimento si declina tuttavia soprattutto in un senso: nel categorico rifiuto di trovarsi un lavoro.

Celia, la fidanzata del protagonista, è al contrario costretta a guadagnarsi da vivere facendo il lavoro più antico del mondo, e si sforza in ogni modo per convincere il protagonista a rinunciare alla sua fissazione e a trovarsi un impiego. Ricattato sentimentalmente, anche il recalcitrante Murphy è alla fine costretto a cedere e riesce a trovare occupazione come infermiere in un ospedale psichiatrico. Qui, dopo essersi confrontato con l'alienazione, altra e ben più tragica forma di fuga dal mondo, muore in un'esplosione causata da una perdita di gas proprio mentre si dondola, per l'ultima volta, sulla sua amatissima sedia.

Ebbene, la sedia a dondolo funziona nel romanzo come una vera e propria macchina per la fuga verso il mondo altro dell'interiorità e della passività, diventa un'allegoria del desiderio solipsistico del soggetto di astrarsi. Simbolicamente parlando, in primo luogo la *rocking-chair* può essere accostata in quest'ottica alla culla del neonato che, con il suo ritmico oscillare, conduce al sonno e all'oblio di sé. Ma questa non è che la scorza della simbologia beckettiana, che si sviluppa sempre su vari livelli, in un complicarsi che ha sempre e allo stesso tempo qualcosa di ossessivo e molto di ironico.

Il primo di questi aspetti è il peculiare tipo di moto proprio della sedia a dondolo. In modo quasi paradossale, essa coniuga il movimento frenetico e imperterrito con l'impossibilità di un reale spostamento, generando un'ideale comunione fra moto e stasi, paralisi e slancio: si tratta di un movimento che non porta ad alcun dove e una stasi abitata da un dinamismo sterile. Questo paradossale tipo di moto della sedia a dondolo viene sottolineato ripetutamente dal narratore del romanzo, che nota per esempio come la sedia, allo stesso modo del pendolo, accelera le proprie oscillazioni proprio quando è più vicina a fermarsi: "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"⁶.

Idealmente, la sedia a dondolo mostra così l'impossibile sogno di una velocità infinitamente grande in uno spazio infinitamente piccolo, un'idea che coincide con il sogno paradossale di una stasi satura di energia, somigliante a quella di una trottola che solo al massimo della velocità sembra immobile. "Maximal speed is a state of rest"⁷ ricorda altrove

⁶ S. Beckett, *The Grove Centenary Editions of Samuel Beckett*, vol. 1, Grove Press, New York 2006, p. 4.

⁷ S. Beckett, *The Grove*, vol. IV, p. 497. Cfr. anche la fonte beckettiana J.L. McIntyre, *Giordano Bruno*, MacMillan and Co., London 1903, p. 177: "So minimal warmth and minimal cold are the same. The movement towards cold takes its beginning from the limit of greatest heat [...], thus not only do the two maxima sometimes concur in resistance, the two minima in concordance, but even the maximum and the minimum concur through the succession of transmutations. [...] so also the 'principle' of corruption and of generation is one and

lo stesso Beckett, riferendosi alla filosofia di Giordano Bruno, e in questo nodo antinomico si delinea la fuga che appartiene al nostro eroe: è una fuga sul posto, intensiva e non estensiva, una fuga verso l'interno, che procede allontanando da sé il mondo in ogni direzione. La sedia a dondolo è il mezzo, la macchina, che rende questa fuga possibile spingendo alla massima velocità il non movimento.

Questa proprietà peculiare del moto della sedia, tuttavia, deriva direttamente della sua forma e può essere compresa solo alla luce di essa, consentendo così di dare un nuovo giro di vite al discorso e aprire a un nuovo piano del significato simbolico di questo oggetto. Ridotta alla sua struttura minima, una sedia a dondolo è costituita da una coppia di archi poggianti su un piano. Di conseguenza, la persona che siede su di essa si trova idealmente, pensandolo nei termini di una proiezione bidimensionale, al centro di un cerchio che ruota su una linea e che condivide con essa solo un infinitesimale punto di contatto.

Negli anni in cui era al lavoro su *Murphy* – ma si tratta di un interesse che lo accompagnerà per tutta la vita – Beckett era profondamente affascinato da geometria e matematica, che studiava con la passione del dilettante, alla ricerca di spunti di ispirazione per le sue opere. In effetti, i riferimenti di questo tipo sono numerosissimi, e *Murphy* in particolare è attraversato da cima a fondo di richiami alla geometria e di simbologie numeriche. In particolare i riferimenti si concentrano su un tema che era quasi un'ossessione di Beckett: i numeri irrazionali. Questi appaiono più volte nel corso dell'opera, in modo diretto o indiretto: Murphy è membro di una scuola pitagorica e viene più volte avvicinato a Ippaso, un membro della setta di Pitagora che fu, secondo la tradizione, ucciso da questi per aver svelato al mondo l'esistenza dei numeri irrazionali; allo stesso modo è pitagorica la teoria dell'*Apmonia*, (ironicamente derivata dall'*ἀρμονία* con il *rho* erroneamente letto come 'p'); la radice di due è a sua volta richiamata in vari punti, come nella descrizione della stanzetta prismatica di Murphy; il protagonista stesso è in due occasioni definito esplicitamente un "surd"⁸, termine tecnico per il numero irrazionale. Un altro esempio particolarmente trasparente: parlando del cuore di Murphy il narratore dice: "[he had] such an *irrational* heart that no physician could get to the *root* of it"⁹.

In questo contesto risulta quindi abbastanza evidente come la forma della sedia a dondolo possa fungere a sua volta da richiamo indiretto alla problematica della 'quadratura del cerchio' e al *pi greco*¹⁰. Questa viene richiamata esplicitamente anche in altre opere di Beckett in riferimento a Giordano Bruno e all'idea della lettura (derivata da Cusano) della retta come cerchio di raggio infinito. Nel suo saggio giovanile sul *Finnegans Wake* di James Joyce, allora ancora intitolato *Work in Progress*, Beckett ricordava che "there is no differ-

the same. The end of decay is the beginning of generation; corruption is nothing but a generation, generation a corruption".

⁸ S. Beckett, *The Grove*, vol. I, 49.

⁹ S. Beckett, *The Grove*, vol. I, 4 (corsivi miei).

¹⁰ Nella tradizione pitagorica, così come in quella esoterica che in parte ne deriva e alla quale appartiene Bruno, il problema della quadratura del cerchio fu letto come il tentativo di trovare una conciliazione fra mondo spirituale e mondo fisico.

ence, says Bruno, between the smallest possible chord and the smallest possible arch, no difference between the infinite circle and the straight line”¹¹.



Si guadagna così un'ulteriore stratificazione di significato per la sedia a dondolo: l'irrazionalità matematica del rapporto fra cerchio e raggio è simmetrica all'impossibilità di dialogo, di proporzione, fra il mondo interno dell'io di Murphy e il mondo esterno della "Mercantile Gehanna". Chiuso nel centro del cerchio della sua mente, Murphy non può entrare in rapporto con la realtà concreta e condivisa perché gli è strutturalmente impedito di farlo, non esistendo una *ratio*, una proporzione, una misura comune fra i due. La sua fuga si deve muovere verso l'interno, dunque, per il semplice fatto che, anche volendo, da questo interno Murphy non potrebbe uscire: se anche cercasse di fuggire in un qualunque altro luogo resterebbe esiliato nel chiuso della propria irriducibile differenza.

Tornando ora alla struttura base della sedia a dondolo: a partire dalle considerazioni fino a qui condottesi, si può muovere un ulteriore passo in direzione dell'interpretazione simbolica della *rocking chair*, mettendola in relazione con un altro degli oggetti ricorrenti e significativi di cui parlavo in principio. Immaginiamo, allora, di traslare i due cerchi paralleli che costituiscono la forma base della sedia a dondolo fino a renderli complanari, e di ricollocare poi il sedile fra di loro. Con questo semplice movimento abbiamo ricostruito la struttura fondamentale di un altro degli oggetti fondamentali di Beckett, anch'esso sistematicamente impregnato di valori allegorici: la bicicletta. Le biciclette sono ovunque nel *corpus* beckettiano – *Molloy*, *Malone Dies*, *Mercier and Camier*, *More Pricks than Kicks*, etc. – e funzionano sempre come simboli di un movimento inquieto che non si ferma mai: la prima proprietà della bicicletta, almeno nel mondo beckettiano, è infatti che essa, una volta messa in moto, non può più fermarsi se non sbilanciandosi e cadendo. I ciclisti beckettiani sono personaggi in continuo movimento come il Belacqua di *More Pricks than Kicks*: questo è rappresentato, soprattutto nel primo dei racconti che costituiscono la raccolta, mentre rimbalza da una parte all'altra di Dublino senza posa perché "the best thing he had to do was to move constantly from place to place"¹². Un altro esempio trasparente è la prima parte della storia di Molloy, che si muove con sempre maggior fatica lungo una spirale ogni volta più stretta, avvicinandosi asintoticamente al suo centro irraggiungibile, come già aveva messo in luce il critico Richard Coe¹³. I ciclisti di Beckett sono esseri in movimento costante, ma questo movimento sembra il più delle volte mirare alla semplice conservazio-

¹¹ S. Beckett, *The Grove*, vol. IV, p. 497.

¹² S. Beckett, *The Grove*, vol. I, p. 31.

¹³ R.N. Coe, *Beckett*, Oliver and Boyd, Edinburgh 1967.

ne di se stesso, o meglio al proprio esaurimento – deleuzianamente alla propria esaurizione –, indipendentemente dalla traiettoria percorsa. Fermarsi equivale a cadere, a dover fare i conti con la solidità del mondo, che questi personaggi cercano di annientare scivolandoci, rotolandoci sopra, riducendo al minimo i punti di contatto con la realtà.

Sedia a dondolo e bicicletta possono quindi essere pensati, all'interno dell'opera di Beckett, come una coppia di simboli complementari che esprimono la medesima idea di stabilità precaria, legata al fatto che entrambi gli oggetti si reggono su due soli punti di appoggio (come del resto, sia detto fra parentesi, è su due soli punti di appoggio che si regge l'uomo, escludendo il primo e il terzo stadio dell'enigma della Sfinge). Da questo deriva il modo allo stesso tempo simile e opposto in cui entrambi mettono simbolicamente in gioco il rapporto fra equilibrio e movimento: se nel caso della bicicletta è necessario essere costantemente in moto per non cadere, con la sedia a dondolo ci si deve sbilanciare costantemente, cadere avanti e indietro, per continuare a muoversi.

Questi due oggetti simbolici corrispondono allora alle due modalità che la fuga dal mondo assume in Beckett: da un lato lo sterile girare a vuoto della sedia a dondolo, dall'altro l'inarrestabile procedere del ciclista. Alla fuga sul posto che abbiamo tratteggiato prima, dunque, si affianca il muoversi imperterrito che mira solo all'esaurimento delle forze, al collasso definitivo. Due forme opposte di fuga: da un lato la contrazione in un unico punto, in cui spegnersi e accedere a una dimensione alternativa; dall'altro lo scorrere rapido sulla superficie del mondo nella speranza, prima o poi, di prendere il volo o potere definitivamente crollare.

La corrispondenza fra questi due simboli dà conferma in primo luogo della puntigliosità quasi ossessiva con la quale Beckett costruiva le sue opere anche nei minimi dettagli così come della assoluta coerenza che caratterizza il suo *corpus*. A partire da questa considerazione, tuttavia, si può anche pensare di costruire una tipologia dei personaggi beckettiani modellata sui due tipi di fuga che li caratterizzano e sul corrispondente oggetto simbolico a essa correlato: da un lato i personaggi-*rocking chair*, i rinchiusi, i vecchi-bambini, gli abitanti del piccolo mondo, desiderosi di sigillarsi in uno spazio di quiete dentro di sé; dall'altro i personaggi-bicicletta, gli iperattivi, gli erranti, gli esausti infaticabili, alla ricerca di uno sfinimento oltre la fine¹⁴. Della prima categoria fanno parte i vari Murphy, Malone, The Unnamable, Krapp, il protagonista di *Company*, Ham di *End Game*¹⁵; della seconda Belacqua, Molloy, Moran, l'uomo con le stampelle di *The Unnamable*, i cercatori di *The Lost One* e così via.

Comune a questi due tipi di fuga è l'aspetto propriamente macchinico che li caratterizza, ovvero il fatto che la loro efficacia si misuri non tanto in un'evoluzione, in un effettivo

¹⁴ Questa tipologia non ha pretese di originalità, essendo tale distinzione un luogo comune della critica beckettiana (Cfr. per es. Y. Mével, *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, Rodopi, Amsterdam et al. 2008, p. 306: "Du personnage Beckettien sont emblématique deux images qui paraissent d'abord antagonistes: celle du claustré, celle de l'errant").

¹⁵ La sedia a rotelle di Ham può essere vista come una trasformazione della sedia a dondolo, e l'ossessione del personaggio a essere collocato al centro della stanza come il corrispettivo della volontà di essere al centro del cerchio della sedia.

cambiamento, quanto piuttosto per mezzo dell'indice del loro più o meno fluido funzionamento. Lo stesso vale del resto per i personaggi beckettiani in generale, che non crescono, non evolvono, ma si muovono come i dati di un teorema da dimostrare. Per questo i simboli ideali delle fughe beckettiane sono le macchine semplici, come la sedia a dondolo o la bicicletta, che strutturalmente corrispondono alla densa schematicità dei personaggi. Conseguente alla meccanicità di queste fughe, però, è anche il fatto che, non avendo un luogo in cui attraccare, sono destinate a chiudersi in modo tragico: la bicicletta cade a pezzi e la sedia a dondolo, dopo l'ultima brevissima oscillazione, si ferma. Non è nella fuga in sé, tuttavia, ma nella linea di fuga che si tratteggia, che i personaggi beckettiani svelano il loro senso e il loro valore, aprendo sull'umano inedite prospettive.

Keywords

Beckett Samuel, Rocking Chair, Bicycle.