

Piero BOITANI

Dante, il cocodrillo e l'aragosta: ovvero Joyce e Beckett

Vorrei concentrarmi qui sull'uso che di Dante fanno due scrittori irlandesi: James Joyce e Samuel Beckett. Entrambi si trovano, negli stessi anni Trenta del secolo scorso, in autoimposto «esilio» a Parigi. Joyce è ora al lavoro intorno a quello che chiama *Work in Progress* e che diventerà poi *Finnegans Wake*. Beckett è un giovane promettente appena laureato in Francese e Italiano al Trinity College di Dublino e ora *lecteur d'anglais* all'École Normale.

Joyce ha già pubblicato i *Dubliners*, il *Portrait of an Artist as a Young Man*, e *Ulysses*. E' uno scrittore affermato, un patriarca del Modernismo. Beckett sta tentando di mettere insieme e pubblicare il suo primo romanzo, *Dream of Fair to Middling Women*, che sarà rifiutato dagli editori. I due condividono un'intensa passione per quel Dante che il maggior poeta irlandese dell'epoca, William Butler Yeats (ancor vivo, e assoluto, ingombrante Maestro), aveva chiamato «l'immaginazione principe della Cristianità».¹

Joyce frequenta la *Commedia* da decenni. Il suo primo libro, *Gente di Dublino*, è per esempio incorniciato da allusioni dantesche. Il primo racconto, *Sisters*, si apre con un'eco dell'iscrizione di *Inferno* III: «There was no hope»; e *The Dead*, l'ultimo, termina con una visione dell'Irlanda congelata che è metamorfosi di Cocito. Un disegno dantesco sembra strutturare *Gente di Dublino*: un *Inferno* che va dagli ignavi di *Eveline* ai traditori di *The Dead*. Il fratello di Joyce, Stanislaus, considerava l'organizzazione della raccolta «un ovvio tocco di parodia sulla *Divina Commedia*» e diceva che le tre sezioni della storia *Grace* corrispondono alle tre cantiche del poema dantesco.²

¹ William Butler Yeats, *L'opera poetica*, a cura di A. Marianni, A. Johnson e P. Boitani, Milano, Mondadori, 2005, pp. 514-21.

² S. Joyce, *The Background to Dubliners*, «The Listener», March 25, 1954, pp. 526-7. Il lavoro più comprensivo su Joyce e Dante è M.R. Reynolds, *Joyce and Dante. The Shaping Imagination*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

Sin dall'inizio, dunque, Joyce tenta di appropriarsi della *struttura* della *Commedia* e, in maniera non diversa da quella che Eliot pratica nella *Terra desolata*, di adattarla a una descrizione della vita moderna. In *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane* il tentativo è però inaspettatamente diverso. Il giovane irlandese Stephen Daedalus, intellettuale cattolico, post-romantico, decadente neo-tomista, cresce cercandosi e lottando per divenire poeta: una situazione da *Bildungsroman* che ricorda la *Vita nuova*. E infatti, è proprio questa, insieme agli ultimi canti del *Paradiso*, a incorniciare ora le «epifanie» di Stephen.

Joyce, tuttavia, non è Yeats. Sull'ultima pagina di *Dedalus*, poco prima di partire per Parigi nel nome del «vecchio genitore, vecchio artefice», Dedalo, «per incontrare per la milionesima volta la realtà dell'esperienza e a foggiare nella fucina della [sua] anima la coscienza increata della [sua] razza», Stephen nota nel suo diario di aver nuovamente visto la ragazza delle epifanie a Grafton Street, nel centro di Dublino. La *Vita nuova* viene ora evocata appieno, ma con un'ironia sardonica che ne distrugge completamente «l'amore platonico che nega il corpo».³ Stephen si sente, a un certo punto, dispiaciuto nei confronti di lei, ma subito chiude, come dice, quella «valvola» e apre invece «l'apparato refrigerante spiritual-eroico inventato e brevettato per tutti i paesi da Dante Alighieri».⁴

Stephen è ritornato da Parigi nel libro successivo di Joyce, *l'Ulisse*, con la mente impregnata di Dante. Nella sezione VII, *Eolo*, per esempio, recita *La tua pace...che parlar ti piace...mentreche il vento, come fa, si tace*. Poi, ricordando *Inferno* V, *Paradiso* XXXI, e infine *Purgatorio* XXIX, vede le rime in sequenza di terzina, «tre per tre, ragazze che s'avvicinavano, in verde, in rosa, in marroncino, abbracciate l'una all'altra, *per l'aer perso* in lilla, in viola, *quella pacifica oriafiamma*, in oro d'orifiamma, *di rimirar fé più ardenti*».⁵

Citazioni e mis-citazioni di Dante riempiono *Ulisse*, costituendo una sorta di sottotrama del libro. L'impressione che esso mi ha sempre fatto sin dalla prima volta che l'ho letto più di quarant'anni fa è che Joyce abbia deliberatamente tentato di

³ S. Deane nelle sue note a James Joyce, *Portrait of the Artist s a Young Man*, London, Penguin, 1992, p. 329.

⁴ *Portrait*, pp. 274-5.

⁵ *Ulisse*, Milano, Mondadori, 1971, p. 190: *Ulysses*, ed. J. Johnson, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 133.

riscrivere l'*Odissea* nella forma, e con l'ampiezza e l'ambizione di una *Divina Commedia*. Molti anni dopo la pubblicazione di *Ulisse*, Joyce dichiarò, a mo' di conferma: «Meraviglioso allora alzarsi la mattina...ed entrare nelle nebbiose regioni della mia epica che prendeva forma, come Dante una volta era entrato nella sua *selva oscura selva selvaggia*. Le parole scoppiettavano nella testa, si affollavano le immagini come le ombre all'ingresso dell'Aldilà quando Ulisse era lì in attesa di Tiresia».⁶

L'architettura dell'*Ulisse* è decisamente omerica, con l'eccezione straordinaria di un abortito ultimo viaggio che proviene dall'Ulisse dantesco nella penultima sezione del romanzo, *Itaca*.⁷ Ma Joyce ha infuso in essa uno spirito enciclopedico certamente dettato dalla *Commedia*: un'immensa infrastruttura di riferimenti coerenti alla storia, alla metafisica, alla scienza, la musica, la teoria estetica, letteraria e linguistica, al mito classico e biblico, alla liturgia, che trasformano questo cosiddetto «romanzo» in un'«opera-mondo».⁸

L'*Ulisse* termina alle Colonne d'Ercole, dove Marion (Molly) Bloom, è nata col cognome di Tweedy, dove ha per la prima volta detto di sì a un pretendente, e dove ritorna nell'ultima sezione del romanzo, *Penelope*. Nello stesso episodio Molly sovrappone a Gibilterra Howth Head, il promontorio che chiude la Baia di Dublino a nord, dove ha accettato la proposta di matrimonio di Leopold Bloom. L'ultima eco dantesca di *Ulisse*, quella della «candida rosa» di *Paradiso XXXI* (31-2), risuona nel culminante monologo interiore di Molly quando ella si domanda: «cosa mi devo mettere porterò una rosa bianca».⁹ Ma nell'ultima pagina di *Ulisse* Molly evoca Gibilterra con la stessa nostalgia che Dante mostra nel ricordare la sua visione beatifica. In un certo senso, il *Sì* conclusivo di Molly, quel monosillabo ripetuto dell'orgasmo, segnala l'accettazione dell'altro, della vita, e dell'universo, nello stesso modo in cui il desiderio e la volontà di Dante sono mossi dall'amor che muove

⁶ Citato da M.R. Reynolds, *Joyce and Dante*, p. 208.

⁷ L'ombra dell'Ulisse di *Inferno XXVI* affiora già in *Eumeo*, sulle labbra di Murphy, il presunto marinaio, rosso di capelli e ubriaco, che racconta a Stephen e a Bloom le avventure più fantastiche; esplode poi in *Itaca* nel viaggio che Bloom immagina per evitare la «senescenza», *Ulisse*, pp. 967-70: *Ulysses*, pp. 597-8.

⁸ F. Moretti, *Opere Mondo*, Torino, Einaudi, 1994.

⁹ *Ulisse*, p. 1046: *Ulysses*, p. 731.

il sole e l'altre stelle. Molly inizia – se d'inizio si può parlare – celebrando la natura, Dio e la Creazione,¹⁰ cioè guardando sia al volume nel quale tutto è conflato, sia a «ciò che per l'universo si squaderna»; si sposta, poi, a Howth Head e al modo in cui ha spinto Bloom a proporre le nozze. Infine, balza sulla Rocca di Gibilterra, la casa del governatore, le ragazze spagnole, e «i Greci e gli ebrei e gli Arabi e il diavolo chi sa altro da tutte le parti d'Europa», i «bei Mori», Ronda, la notte che hanno perso il battello ad Algeciras. Sono, questi, gli «accidenti e lor costume» di Dante. Ma alla fine arrivano le «sustanze»: sensuali e immanenti, eppure incorniciate da un mare cremisi che ricorda l'orifiamma finale di *Paradiso XXXI*. E' il mare che Ulisse ha attraversato quando ha deciso di navigare «di retro al sol» – è il mare che ora avvolge Molly nel suo alone rossastro, trasfigurandola in Fiore di Montagna e ricollocandola nel tempo in cui per la prima volta ha conosciuto l'amore, l'estasi suprema dell'*Ulisse*:

Oh e il mare il mare qualche volta cremisi come il fuoco e gli splendidi tramonti e i fichi nei giardini dell'Alameda sì e tutte quelle stradine curiose e le case rosa e azzurre e gialle e i roseti e i gelsomini e i gerani e i cactus e Gibilterra da ragazza dov'ero un Fior di montagna sì quando mi misi la rosa nei capelli come facevano le ragazze andaluse o ne porterò una rossa sì e come mi baciò sotto il muro moresco e io pensavo be' lui ne vale un altro e poi gli chiesi con gli occhi di chiedere ancora sì e allora mi chiese se io volevo sì dire di sì mio fior di montagna e per prima cosa gli misi le braccia intorno sì e me lo tirai addosso in modo che mi potesse sentire il petto tutto profumato sì e il suo cuore batteva come impazzito e sì dissi sì voglio Sì.¹¹

¹⁰ *Ulisse e Ulysses, ibid.*

¹¹ *Ulisse*, pp. 1047-48: *Ulysses*, p.732 : «O and the sea the sea crimson sometimes like fire and the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes and all the queer little streets and pink and blue and yellow houses and the rosegardens and the jessamine and geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put

Con *Finnegans Wake* si entra in una dimensione differente. Il 9 febbraio 1938 Joyce scrisse a Ezra Pound a proposito del *Work in Progress*: «Non credo di aver mai lavorato così duramente neppure all'*Ulisse. Galeotto è il libro e chi lo scrive*».¹² L'uso dell'espressione da *Inferno V* è particolarmente interessante. Joyce sapeva benissimo, naturalmente, che quel che Dante aveva voluto dire era che il *Lancelot* e il suo autore avevano avuto nella vicenda di Paolo e Francesca la stessa funzione che Galehaut aveva avuto in quella di Lancillotto e Ginevra. Sta chiaramente dicendo a Pound che scrivere *Work in Progress* è un atto d'intermediazione tra la vita e la letteratura, un atto per il quale la letteratura desta amore e passione, lussuria, nei suoi propri confronti. Ma un altro significato della parola *galeotto* che Joyce conosceva molto bene è quella di prigioniero, di condannato ai lavori forzati. Lo scrittore di *Finnegans Wake* sente che egli e la sua opera sono stati galeotti: egli non ha mai lavorato così duramente, dice, neppure all'*Ulisse*.

La doppiezza di questa dichiarazione è tipica del modo in cui Joyce tratta Dante in *Finnegans Wake*. Più tardi, egli ebbe in fatti a dichiarare: «Possa Padre Dante perdonarmi, ma ho cominciato da questa tecnica di deformazione per attingere un'armonia che sconfigge la nostra intelligenza come la musica».¹³ Metamorfosi e distorsione, dunque. Nella *Veglia* Joyce va oltre l'*Ulisse*. Non imita semplicemente le espressioni, le immagini, le scene di Dante, come facevano alla stessa epoca Pound ed Eliot: rispecchia invece e deforma, come ha mostrato Lucia Boldrini, la poetica e la teoria linguistica del fiorentino.

La lettura (*reading*) di Dante in *Finnegans Wake* è perciò un *raiding*: un raid, un'incursione e rapina il cui modello è Dante stesso. «Il superboglio (Joyce scrive *prouts*, cioè *proud*, superbo, ma la parola contiene anche l'eco di *sprouts*, «germogli») che qui inventa la scrittura», dice, «è in ultima analisi il *poeta*, ancora

my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes».

¹² *Letters of James Joyce*, vol. III, ed. R. Ellmann, New York, Viking, 1966, p. 415.

¹³ **Citato da** L. Boldrini, *Joyce, Dante and the Poetics of Literary Relations*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 3. **Il libro della Boldrini è il lavoro migliore sui rapporti tra *Finnegans Wake* e Dante.**

più dotto, che vi ha originariamente scoperto il *raiding*».¹⁴ Questo spiega perché Dante appaia in tante pagine dell'opera con nomi diversi, tutti filtrati attraverso l'ironia, la parodia, la distorsione. E', in primo luogo, una delle tre persone in un'unica Trinità che a Joyce piacerebbe trasformare in Croce includendo se stesso, e che è formata da Dante, Shakespeare e Goethe. Sono costretto a dare l'inglese, e tentare una traduzione italiana servendomi dello Schenoni e integrandolo: «Which goathey and sheepskeer they damnty well know»: «che quell'occhiodicapa (Goethe) e quel cercatore di pecore (Shakespeare) conoscono dantanamente bene»; «that primed favourite continental poet, Daunty, Gouty, and Shopkeeper»: quel primigenio poeta continentale, Dante/l'Intimidatore, Goethe/il Gottoso, Shakespeare/il negoziante.¹⁵ E' anche, però, una moltitudine di persone e opere poetiche che incarnano l'ossessiva passione di Joyce per il poeta fiorentino: «Seudodanto»; «And daunt you loch if his vineshanky's schwemmy» («e non dauntatevi a lochridere se il dilui vinsschenko è uno schemmo!»); «Aleguerre comme alaguerre» («alèguero come alaguerre», Alighieri); «So as to be very dainty, if an isaspell, and so as to be verily dandy-dainty, if an ishibilley» («in modo da essere molto eledanti, se si tratta di un isaspello, ed essere molto dandy-eledanti, se si tratta di un isabelloso»); «Daintytrees, go dutch!» («suoli dedanti, siate diffidenti!»); «turning up and fingering over the most dantellising peaches in the lingerous longerous book of the dark. Look at this passage about Galilleotto! («Compare e palpa tutte le raganze più dantellemente stuzzicanti nel libro dei poeti più lingeroso e longeroso. Guardate questo brano su Galilleotto», II i, 251 bis); «Undante umoroso» («Andante amoroso», ma anche «non-dante umoroso»); «a daintical pair of accomplasses» («e ci rende una coppia dentice di complasse»); «Donn Teague and Hurleg»; «Smirky Dainty» («Smercioso Dainte»); «Skim over *Through Hell with the Papes* (mostly boys) by the divine comic Denti Alligator», sfiorare *Attraverso*

¹⁴ James Joyce, *Finnegans Wake*, London, Faber, 1964³, 482: 31-2. Le traduzioni sono mie ove non altrimenti indicato.

¹⁵ *Finnegans Wake* 344: 5 (trad. L. Schenoni, *Finnegans Wake*, Libro Secondo, III-IV, Milano, Mondadori, 2011, p. 344bis, che però rende «damnty» con «dammatamente») e 539: 5.

l'Inferno con i Pèpi (soprattutto ragazzi) del divin comico Dente Alligatore; «the tail, so mastrodantic, as you tell it»: la coda, così mastrodantica, come la dici.¹⁶

Si tratta in un certo senso della (quasi) inevitabile conclusione in *calembour* linguistico dell'«apparato spiritual-eroico refrigerante inventato e brevettato per tutti i paesi da Dante Alighieri» che abbiamo trovato alla fine di *Dedalus*. Ci offre un'immagine di Dante come «divin comico», come il supremo Coccodrillo dalla coda mastodontica e mastrodantica che tiene le mascelle spalancate per divorare il mondo intero con i suoi denti/danti. Tuttavia, ho l'impressione che James Joyce si identifichi proprio con questo Dente Alligatore. L'ampiezza della sua ambizione personale viene rivelata appieno, o almeno tanto quanto un libro del tutto ermetico lo permette. Il riferimento obliquo, nel passo che ora citerò, è al «sesto tra cotanto senno» col quale Dante, in *Inferno* IV, si parifica ai grandi poeti classici Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio e Lucano:

what I (the person whomin I now am) did not do, how he to say essied
anding how he was making errand andanding how he all locutey sunt,
why did you, *my sixth best friend*, blabber always you would be so
delated to back me, then *ersed irredent*, toppling Humphrey hugging
Nephew, old beggelaut, designing such post sitting his night office?¹⁷

Provo a tradurre l'espressione chiave, *ersed irredent*. Un fottuto irredentista, ma anche un culo irredento, un irlandese non salvato, un «culoso irredanto», e infine un «Dante irlandese». E' questo il titolo che Joyce adesso reclama per se stesso. Forse l'ultima pagina di *Finnegans Wake* lo prova, quando nel suo monologo finale Anna Livia Plurabelle (il cui modello, si sa, fu la moglie di Italo Svevo) evoca le foglie che si sono allontanate da lei, alla deriva: pallida ombra della sentenza di Sibilla persa nelle foglie levi nel canto XXXIII del *Paradiso*.¹⁸

¹⁶ *Finnegans Wake*, 47: 19, 229: 4 (trad. Schenoni, II I, Milano, Mondadori, 2004, p. 229bis), 233: 30 (trad. Schenoni, 2004, p. 233bis), 238: 2-4 (Schenoni modificato), 244: 2 (Schenoni modificato), 251: 23-24 (Schenoni); 269: L1, 295: 27 (Schenoni), 337: 30, 360: 8 (Schenoni), 440: 5-7, 510: 3.

¹⁷ *Finnegans Wake*, 484: 5-10, corsivo mio.

¹⁸ *Finnegans Wake*, 628: 6.

Vengo ora all'aragosta. Fonti apocriefe ma degne di fiducia tramandano una frase pronunciata in gioventù da Samuel Beckett: «Tutto quel che vorrei fare è sedere sul culo e scoreggiare e pensare a Dante». Non so quanto Beckett abbia perseguito le prime due occupazioni, ma certo, dopo quella che chiamava la «rivelazione Dante», avvenuta quando aveva vent'anni, egli è stato costantemente impegnato nella terza sino alla morte.¹⁹

Negli anni Trenta, Beckett era a Parigi e lavorava per Joyce. Conosceva già Dante, naturalmente, ma l'ossessione di Joyce deve aver avuto un'influenza su di lui. Una poesia del 1931 intitolata *Text* lo mostra chiaramente. Gli ultimi quindici versi sono una riscrittura di *Inferno* III, in una composizione dove i due personaggi centrali, Giobbe e Tiresia, pronunciano un *miserere* per la punizione che soffrono. Il Tiresia di Beckett viene da *Inferno* XX, e un verso al termine di *Text*, «pity is quick with death», contiene l'inequivocabile eco di «qui vive la pietà quand'è ben morta».²⁰ Inoltre, Dante compare nella lirica dapprima come «Alligator», poi come un pavone,

¹⁹ La lettera di Beckett a Roger Little nella quale egli menziona la «Dante revelation» è ora depositata nella biblioteca del Trinity College a Dublino. I lavori migliori sul rapporto Beckett-Dante sono J.-P. Ferrini, *Dante et Beckett*, Paris, Hermann, 2003; D. Caselli, *Beckett's Dantes. Intertextuality in the fiction and criticism*, Manchester, Manchester University Press, 2005; J. Fletcher, *Beckett's Debt to Dante*, «Nottingham French Studies», IV. 1 (1965), pp. 41-52; M. Robinson, *From Purgatory to Inferno: Beckett and Dante revisited*, «Journal of Beckett Studies», 5 (1979), pp. 69-82; W. Fowlie, *Dante and Beckett*, in S. Y. McDougal, *Dante among the Moderns*, Chapel Hill and London, University of North Carolina Press, 1985, pp. 128-52; G. Frasca, *Dante in Beckett*, nel suo *Cascando. Tre studi su Samuel Beckett*, Napoli, Liguori, 1988, pp. 11-39; M. Bryden, *No Stars Without Stripes: Beckett and Dante*, «The Romanic Review», 87 (1996), 4, 541-56; C.S. Lonergan, 'E quindi uscimmo a riveder le stelle' – *But There Are No Stars. Dante in Beckett's Endgame*, «Journal of Anglo-Italian Studies», 5 (1997), pp. 277-91; E. Di Rocco, *Beckett e Dante*, «Strumenti critici», 3 (2005), pp. 403-22.

²⁰ Testo in L. Harvey, *Samuel Beckett Poet & Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

la figura nella quale era apparso alla madre secondo il *Trattatello* del Boccaccio.²¹ Beckett combina l'ispirazione joyciana con la propria conoscenza della letteratura italiana. In una recensione del 1934 al *Dante* di Papini, Beckett scrisse, con buona dose d'umorismo: «E chi vuole amare Dante? Noi vogliamo LEGGERE Dante – per esempio, il suo riferimento imperituro (episodio di Paolo e Francesca) all'incompatibilità delle due operazioni».²² Con o senza Joyce, Beckett pensava al pavone toscano tutto il tempo.

Beckett assegnò a Joyce la dimensione del Purgatorio in un articolo del 1929, *Dante...Bruno.Vico...Joyce*.²³ Essa prefigura la sua: non soltanto nell'«assoluta assenza dell'Assoluto», ma anche in quello che egli chiamava «flusso» – «progressione o retrogressione, e apparente consumazione» – e il movimento, «non-direzionale» o «multi-direzionale», nel quale «un passo in avanti è per definizione un passo indietro». «Su questa terra che è Purgatorio», scrive Beckett, il Purgatorio appare come «la corrente di movimento e vitalità rilasciata dalla congiunzione di questi due elementi»: «la statica assenza di vita nella malvagità senza sollievo che è l'Inferno», e «la statica assenza di vita dell'immacolatezza senza sollievo che è il Paradiso».²⁴

Il correlativo oggettivo di Beckett per tutto questo, il personaggio della *Commedia* che ossessivamente incarna non tanto la «corrente di movimento» quanto la «statica assenza di vita», è Belacqua. La sua postura, la sua negligenza e pigrizia, il suo atteggiamento scettico verso l'ascesa dantesca del Purgatorio,²⁵ ricorrono in quasi

²¹ Giovanni Boccaccio, *Opere in versi, Corbaccio, Trattatello*, a cura di P.G. Ricci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, p. 572.

²² Samuel Beckett, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. R. Cohn, New York, Grove Press, 1984, p. 81.

²³ In *Disjecta*, pp. 19-33. Il ritmo dei punti nel titolo è significativo quanto il saggio stesso. La critica ha rilevato nel «purgatorio» di Beckett una decisa tonalità «infernale». Il problema è naturalmente se in ultimo ci sia una qualche speranza nel suo mondo. Ho l'impressione che il suo nichilismo sia incerto quanto tutto il resto.

²⁴ *Disjecta*, p. 33.

²⁵ *Purgatorio* IV, 106-8: «E un di lor, che mi semiava lasso, / sedeva e abbracciava le ginocchia, / tenendo 'l viso giù tra esse basso»; IV, 127: «O frate, andar in su che porta?».

tutte le opere in prosa di Beckett e persino in quel mito moderno, o postmoderno, che è *En attendant Godot*.²⁶ Nel modo più memorabile, e più indiretto, in *Dream of Fair to Middling Women* e in *Dante and the Lobster – Dante, appunto, e l'aragosta* – il primo racconto di *More Pricks than Kicks*,²⁷ nel quale Belacqua si reincarna nelle vesti di Belacqua Shuah, uno studente dublinese di italiano e di Dante che medita su *Paradiso II*:

Era mattino e Belacqua era bloccato nel primo dei canti della luna. Era così impantanato che non poteva andare né avanti né indietro. Lì c'era la beata Beatrice, e anche Dante, e lei gli spiegava le macchie lunari. Gli mostrava in primo luogo dove sbagliava, quindi gli forniva la propria spiegazione. Gliela aveva data Dio, perciò poteva esser certo che fosse accurata in ogni particolare. Tutto ciò che lui doveva fare era seguirla passo passo. La prima parte, la refutazione, scorreva liscia come l'olio. Beatrice esponeva l'argomento in modo chiaro, diceva quello che aveva da dire senza fare tante storie o perdere tempo. Ma la seconda parte, la dimostrazione, era così complessa che Belacqua non riusciva a trovarne né capo né coda. La confutazione, l'obiezione, queste erano evidenti. Ma poi veniva la dimostrazione, un rapido sunto dei fatti reali, e Belacqua era davvero impantanato. Ed anche annoiato, impaziente di proseguire verso Piccarda.²⁸

²⁶ Da *Dream of Fair to Middling Women* (1932) a *More Pricks than Kicks* (1934), da *Murphy* (1938) a *Molloy* (1951), *Malone Dies* (1951), e *The Unnamable* (1953), sino a *Le Dépeupleur (The Lost Ones, 1970-2)* e *Company* (1980). Cfr. Ferrini, *Dante et Beckett*, «Inventaire des principaux emprunts de Beckett à Dante», pp. 177-221. *En attendant Godot* (l'edizione francese del 1948 precede quella inglese), Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 98 (l'allusione è alla postura Belacqua).

²⁷ Originariamente pubblicato in «This Quarter», V, 2, dicembre 1932, pp. 222-36; estrapolato dall'allora non pubblicato *Dream*. In italiano, il titolo della raccolta è *Più pene che pane*, Milano, SugarCo, 1996, ma il racconto si trova anche in *Racconti e prose brevi*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2010.

²⁸ *Dante e l'aragosta*, in Samuel Beckett, *Racconti e prose brevi*, pp. 8-22, qui a p. 8: *More Pricks than Kicks*, London, Calder, 1993, p. 9: «It was morning and Belacqua was stuck in the first of the canti in the moon. He was so bogged that he could move

La conoscenza che Beckett ha di Dante è più particolareggiata e forse più avanzata di quella di Joyce.²⁹ Come Joyce, tuttavia, Beckett is metamorfotizza Dante. Il suo Belacqua non è soltanto un personaggio pigro e rilassato, ma anche una versione moderna a più facce di quello dantesco, allo stesso modo in cui il Prufrock di Eliot è una reincarnazione polimorfa di Amleto. Sul piano esistenziale e su quello metafisico, Belacqua rappresenta l'accidia, la malinconia, la chiusura in se stessi, l'attesa indefinita, la continua procrastinazione. In *Dante e l'aragosta*, per esempio, egli non riesce a buttare l'animale vivo nella pentola, ma si limita a pensare: «Beh, è una morte rapida, che Dio ci aiuti tutti». Al che o lui o il narratore aggiungono l'agghiacciante conclusione di tre meri monosillabi: «Non lo è».³⁰

Nell'immaginazione di Beckett, tutti gli altri personaggi danteschi – Virgilio, Beatrice, Sordello, Tiresia – soccombono a Belacqua. Nell'ultima storia di *More Pricks than Kicks, Draff*, la «postura Belacqua», come la critica ormai la chiama,

neither backward nor forward. Blissful Beatrice was there, Dante also, and she explained the spots on the moon to him. She shewed him in the first place where he was at fault, then she put up her own explanation. She had it from God, therefore he could rely on its being accurate in every particular. All he had to do was to follow her step by step. Part one, the refutation, was plain sailing. She made her point clearly, she said what she had to say without fuss or loss of time. But part two, the demonstration, was so dense that Belacqua could not make head or tail of it. The disproof, the reproof, that was patent. But then came the proof, a rapid shorthand of the real facts, and Belacqua was bogged indeed. Bored also, impatient to get on to Piccarda».

²⁹ In *Dream of Fair to Middling Women*, per esempio, egli echeggia i commenti sia di Benvenuto sia dell'Anonimo Fiorentino's su *Purgatorio* IV citati da Paget Toynbee nel suo *Dictionary*: cfr. *Dream*, ed. E. O'Brien and E. Fournier, London, Calder, 1993, p. 122; e v. Ferrini, pp. 192-3.

³⁰ Beckett disse a B. MacGovern che la conclusione «sarebbe apparsa più dantesca...se fosse stata la seguente»: «Well, thought Belacqua, it's a quick death, God help us all. Like hell it is» («Beh, pensò Belacqua, è una morte rapida, che Dio ci aiuti tutti: all'inferno che lo è»): citato da C. Ricks, *Beckett's Dying Words*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. 31.

vince anche l'«incrociatore» nero di Ulisse.³¹ L'Ulisse di Dante è infatti per Beckett, insieme a Dante personaggio, il costante antagonista di Belacqua. In *Molloy* egli compare in una col filosofo olandese del Seicento, Arnold Geulinx, uno dei maggiori esponenti dell'Occasionalismo: «Io che avevo amato l'immagine del vecchio Geulinx, morto giovane, che mi lasciò libero sulla nave nera di Ulisse, a strisciare verso l'Oriente, sul ponte...E dalla poppa, guardando fisso l'onda, schiavo tristemente gioioso, seguo con gli occhi l'onda orgogliosa e futile. Che non mi trasporta lontano da nessuna patria, e allo stesso modo non mi porta a nessun naufragio».³²

La feroce ironia di questo brano – che inverte verso l'est il forte movimento geografico verso ovest di *Inferno* XXVI e nega sia la fuga da casa sia il naufragio – fa esplodere la storia dell'Ulisse dantesco. In *The Unnamable* la stessa operazione è compiuta da Belacqua in persona, che compare per primo nella narrazione con la sua postura.³³ Non c'è nulla che Ulisse possa fare contro questo, e la sua è pura pazzia gnoseologica (non, si noti, folle ardire etico):

«Io». Chi sarà? L'uomo delle galee, diretto alle Colonne d'Ercole, che lascia cadere lo scandaglio sotto la copertura della notte e striscia tra gli ostacoli, verso il sol levante, non visto dalla guardia, implorando la tempesta? Eccetto che ho smesso di pregare per alcunché. (No, no, sono ancora un supplice. Lo supererò, tra ora e l'ultimo viaggio, su questo mare plumbeo. E' come l'altra follia, il folle desiderio di conoscere, di

³¹ *More Pricks than Kicks*, p. 198.

³² *Molloy, Malone Dies, and The Unnamable in The Beckett Trilogy*, London, Pan, 1979, p. 48.

³³ *The Unnamable, Beckett Trilogy*, p. 279: « I, of whom I know nothing. I know my eyes are open, because of the tears that pour from them unceasingly. 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.)».

ricordare, le proprie trasgressioni). Non mi lascerò intrappolare di nuovo da questo, lo lascerò ai dannati di quest'anno».³⁴

Molloy è nella scia di Leopold Bloom, ma per così dire nello spirito di Belacqua, di rimandare le cose: «supererà» l'impresa di Ulisse, tra adesso e l'ultimo viaggio che è la morte. Talvolta, leggere Beckett è straziante: un passo avanti porta sempre a un passo indietro, come egli diceva del movimento purgatoriale di Joyce. In *Textes pour rien*, per esempio, ci troviamo dinanzi alla postura Belacqua nella prima parte.³⁵ Poi, molto più tardi, nella sezione nona, troviamo un passo che ci sorprende:

Et je suis tranquille, j'y irais, à l'issue, tôt ou tard, si je la disais là, quelque part, les autres mots me viendraient, tôt ou tard, et de quoi pouvoir y aller, et y aller, et passer à travers, et voir les belles choses que porte le ciel, et revoir les étoiles.³⁶

Non c'è dubbio che, nonostante l'incertezza della quale è carica, la frase contiene, come indica la citazione dagli ultimi versi dell' *Inferno*, una qualche forma di speranza, dato che si vedono ora le «cose belle che porta 'l ciel» e le «stelle». Dobbiamo però ricordare che il tondo portoghese attraverso il quale Dante contempla di nuovo il cielo notturno lo conduce al Purgatorio: dove, con Joyce e Beckett, siamo sempre stati.

La sequenza è esattamente la stessa più di dieci anni dopo in *Le Dépeupleur*, che s'apre col riso di Dante su Belacqua e poi evoca addirittura l'ultimo verso della *Commedia*: «Les autres rêvent d'une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles».³⁷ Ma la botola che dovrebbe dare accesso a un sentiero alla fine del quale

³⁴ *The Unnamable, Beckett Trilogy*, p. 309: «“I”. Who might that be? The galley-man, bound for the Pillars of Hercules, who drops his sweep under cover of night and crawls between the thwarts, towards the rising sun, unseen by the guard, praying for storm? Except that I've stopped praying for anything. (No, no, I'm still a suppliant. I'll get over it, between now and the last voyage, on this leaden sea. It's like the other madness, the mad wish to know, to remember, one's transgressions.) I won't be caught at that again, I'll leave it to this year's damned».

³⁵ *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1974, p. 122.

³⁶ *Nouvelles et Textes pour rien*, p. 181.

³⁷ *Le Dépeupleur*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 17.

splendrebbero il sole e l'altre stelle è mero sogno. E poi, come, come ha notato Corinna Lonergan a proposito di *Finale di partita*, «non c'è nessuna stella».³⁸ O forse, come direbbe Molloy, «E non venite a parlarmi di stelle, a me sembrano tutte uguali, sì, non riesco a leggere le stelle nonostante i miei studi di astronomia».³⁹

Non si può buttare l'aragosta viva in pentola. Il viaggio di Ulisse lo si sogna, ma non lo si può compiere. Le stelle si intravedono, ma o non ci sono veramente o non si riesce a leggerle. Ci si domanda perché Samuel Beckett tenesse una copia di Dante accanto al letto d'ospedale dove è morto.

³⁸ C.S. Lonergan, *'E quindi uscimmo a riveder le stelle'*, p. 291.

³⁹ *Molloy, Beckett Trilogy*, p. 56: «And don't come talking at me of the stars, they look all the same to me, yes, I cannot read the stars, in spite of my astronomical studies».