

James Knowlson

Rileggere Giorni felici*

*Apparso per la prima volta nel 2012 nella raccolta Re-reading / La Relecture: Essays in honour of Graham Falconer, il saggio di James Knowlson racconta un esperimento di rilettura di Giorni felici di Samuel Beckett¹ a molti anni di distanza dall'edizione bilingue inglese e francese da lui stesso curata per Faber & Faber nel 1978² e dalla pubblicazione de Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook nel 1985, di cui aveva seguito le prove al Royal Court Theatre di Londra nel 1979³. Per Knowlson, il "curioso" esperimento si dimostra, per sua stessa ammissione, fruttuoso al di là di ogni previsione. Da una parte, con ricchezza di esempi racconta come il ritrovamento, la catalogazione e la pubblicazione di manoscritti e dattiloscritti di Beckett successivi alla sua scomparsa nel 1989 abbiano avviato la proliferazione di un patrimonio di studi e ricerche che continua a informare e riformare non soltanto il lavoro su Giorni felici, ma l'intera ricerca sul corpus beckettiano. Dall'altra parte, il saggio è un resoconto entusiasmante sulla capacità di Beckett di trasformare la fonte originaria in materiale creativo: il suo *modus operandi* riguarda la combinazione di temi letterari e di suggestioni visive e aurali che il biografo di Beckett ha avuto modo di trovare e riconnettere nei fatti e nell'opera dello scrittore irlandese. La "sua" musica, la poesia, le arti visive, la filosofia, la letteratura, i suoi percorsi psicanalitici e le sue relazioni interpersonali si ricombinano sincreticamente in schemi, per i quali Beckett mostra una chiara propensione nei suoi Theatrical Notebooks e informano la scrittura in un*

* Traduzione e cura di Angelo Romagnoli.

¹ Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett's Happy Days Revisited*, in R. Falconer e A. Oliver (a cura di), *Re-reading / La Relecture: Essays in Honour of Graham Falconer*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 111-130.

² S. Beckett, *Happy Days. Ob les beaux jours*, a bilingual edition edited by James Knowlson, Londra-Boston, Faber & Faber, 1978.

³ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, a cura di J. Knowlson, New York, Grove Press, 1985.

gioco di assonanze, di tensioni e di contrasti. Se rileggere è anche ripercorrere, *Giorni felici* è un percorso incerto nella memoria in forma di conversazione a senso unico di una “donna-bambina”⁴ con una figura maschile evanescente. Winnie è incapace di restare concentrata, si mostra sicura e un momento dopo insicura nella partitura gestuale e argomentativa che interrompe continuamente – «an interrupted being», così annota Martha Febensfeld sui quaderni delle prove – e che dunque contiene quel principio generatore della memoria e del discorso che Beckett aveva descritto nel suo saggio giovanile su Proust del 1931 e che si ritrova pienamente già in *Godot*. Tra la sua resistenza alla situazione, la sua consapevolezza intermittente e le sue *défaillances*, Winnie attraversa la vita intonando per come può⁵ temi esistenziali, che Knowlson ci aiuta a rintracciare, come se fossero temi musicali, senza sapere da dove provengano realmente, così come una canzone entra in qualche modo nella testa e vive di vita propria tra i pensieri finché semplicemente scompare. In questa sorta di “musica da camera teatrale”, come il regista americano Alan Schneider definisce il teatro di Beckett, l’inconsequenzialità del pensiero è fenomenologicamente bilanciata dalla consequenzialità della musica e dei rapporti tra le note: nella produzione di *Giorni felici* del 1979 si può così comprendere la decisione di Beckett di dirigere Billie Whitelaw nel ruolo di Winnie in senso musicale, fin dai primi giorni di prove.

Il saggio di Knowlson è un lavoro accademico di straordinaria profondità e suggestione e, data la sua pubblicazione originale in una sede non propriamente beckettiana, ha rischiato di passare inosservato. Da parte nostra siamo lieti di proporlo ai lettori di lingua italiana e di contribuire a renderlo noto, integrando le fonti divenute disponibili dal 2012. [A.R.]

Sono passati ormai quasi trent’anni dall’ultima volta che ho scritto estesamente su *Giorni felici* di Samuel Beckett⁶. Rivisitare l’opera dopo tanto tempo non è soltanto un’esperienza curiosa: è una cosa nuova e sorprendentemente diversa poiché, nel frattempo, molti manoscritti allora sconosciuti e in gran parte inediti sono divenuti consultabili e sono oggi assai rilevanti per la comprensione dell’opera. Per esempio, una mole consistente di appunti tra filosofia e psicologia, che Beckett aveva preso dalle sue letture della metà degli anni Trenta, è riemersa in seguito al ritrovamento, avvenuto dopo la sua morte nel dicembre 1989, di un baule che teneva in cantina. Anche la corrispondenza di Beckett con una folta schiera di amici stretti è divenuta nel frattempo accessibile, gettando nuova luce sulla genesi dell’o-

⁴ S. Beckett, *Proust*, Londra, Chatto & Windus, 1931.

⁵ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, cit., p. 137. Cfr. *infra* nota 59.

⁶ Con l’unica eccezione di S. Beckett, *Happy Days*, Londra, Faber & Faber, 2010. La paginazione si riferisce a questa edizione. Samuel Beckett cominciò a scrivere l’opera nell’autunno 1960 per completarla nei primi mesi del 1961.

pera e rivelandoci le esperienze e le letture al tempo della stesura. Altre informazioni sono emerse negli anni Novanta nel corso delle ricerche per la mia biografia su Beckett. Inoltre, nei trent'anni trascorsi da allora, sono apparsi in ambito accademico diversi volumi contenenti apporti originali all'interpretazione della figura della protagonista Winnie e della sua situazione peculiare, sepolta dalla vita in giù nell'atto primo e poi fino al collo nell'atto secondo. In questo saggio intendo esaminare alcune di queste scoperte e letture alternative ma anche aggiungere alcune mie nuove "rivelazioni", rivedendo l'opera alla luce di alcuni dei più appassionati interessi di Beckett: la musica, la canzone e la poesia, le arti visive e le sue letture nel campo della letteratura, della filosofia e della psicanalisi.

La musica, la canzone e la poesia

Da bambino Beckett prese lezioni di musica a cadenza regolare e crebbe con l'amore per la musica e per il pianoforte. Il consenso sui suoi gusti musicali, principalmente riguardo la musica classica, è unanime. Da ragazzo era solito suonare al pianoforte duetti con suo fratello Frank, un entusiasta del jazz e, almeno da giovane, si era interessato alla musica folk. I suoi lavori non solo contengono frammenti musicali e allusioni a musiche e compositori, ma sono talvolta direttamente ispirati dalla musica: le opere più tarde per la televisione *Trio degli Spiriti* e *Notte e Sogno* e la sua ultima opera per il teatro *Cosa Dove* ne sono esempi calzanti.

Il titolo originale inglese *Happy Days* è innanzitutto un brindisi popolare in uso soprattutto in Irlanda; per chiunque appartenesse alla generazione di Beckett, *Happy Days* era invece un richiamo ineludibile al classico *Tin Pan Alley* del 1929, «Happy Days are here again / The sky above is clear again»⁷. Il titolo della canzone, con il suo inequivocabile ottimismo e buonumore, aderisce ironicamente alla situazione di Winnie e dunque Beckett sostituisce il titolo originale sul manoscritto *Female Solo* con *Happy Days*. Cissie Sinclair, zia di Beckett, era solita suonare al pianoforte brani popolari come questo durante le visite alla famiglia a Kassel in Germania dal 1927 al 1932 che Beckett faceva principalmente per incontrare la loro figlia Peggy, con cui aveva una relazione sentimentale. Probabilmente aveva più presente la versione della canzone in inglese, utilizzata nella campagna presidenziale di Francis D. Roosevelt del 1932, ma è assai probabile che l'avesse ascoltata alla radio tedesca cantata dal famosissimo sestetto vocale *Die Comedian Harmonists*⁸. Grazie alla sua propensione per la musica, Beckett assorbiva melodie popolari come queste senza

⁷ *Happy days are here again*, scritta da Jack Yellen (testo) e Milton Alger (musica) e incisa per la prima volta nel novembre del 1929. È il tema musicale del film *Chasing Rainbows* (*Arcobaleno*) del 1930; fu un enorme successo di quegli anni e da allora è stata incisa da molti artisti.

⁸ La canzone venne incisa nel 1930 dai *Die Comedian Harmonists* con il titolo *Wochenend und Sonnenschein* per l'etichetta Electrola record (EG 2033).

sforzo, proprio come, durante la sua frequentazione giovanile della chiesa, aveva imparato a memoria molti inni protestanti che sarebbero poi riecheggiati nei suoi scritti, introdotti quasi inconsciamente come citazioni delle sue letture: *Godot*, *Finale di partita*, *L'ultimo nastro di Krapp* e anche *Giorni felici*, tutti contengono frammenti di canzoni, di canoni e di preghiere.

Ci sono poi altri echi musicali nel tessuto profondo di *Giorni felici* sinora trascurati. Per esempio, fin dalla mia edizione dell'opera del 1978, sono sempre rimasto scontento della nota editoriale su Winnie che parla a sé stessa «in the wilderness»⁹, dove mi sono concentrato unicamente sulle connotazioni bibliche della parola¹⁰. Col senno di poi, in quel punto, avrei dovuto citare la traduzione di *The Rubaiyat of Omar Khayyam* di Edward Fitzgerald – citata da Winnie stessa altrove nel testo, quando dice «Just to know you are there within hearing and conceivably on the semi-alert is... er... Paradise enow»¹¹. Così i versi di Fitzgerald:

*A Book of Verses underneath the Bough,
A Jug of Wine, a Loaf of Bread – and Thou
Beside me singing in the Wilderness –
Oh, Wilderness were Paradise enow!*¹²

La nostra percezione di Winnie come non di chi parla semplicemente a sé stessa ma di chi sorride davanti alle avversità in questo paesaggio «deserto» diventa ancora più chiara leggendo le *Irish Melodies* di Thomas Moore. Beckett conosceva benissimo i poemi e le canzoni di Moore: sua zia Cissie ne suonava alcune a Kassel e il suo amico James Joyce si accompagnava al pianoforte cantando *O ye dead*¹³. Sempre di Moore, Beckett cita «She's far from the land where her young hero [sleeps]» nel racconto breve *L'Expulse*¹⁴ ed è degli ultimi anni della sua vita la rivelazione al suo assistente alla regia Walter Asmus che una delle sue ultime opere, *Cosa Dove*, fosse fortemente ispirata alla canzone/poema di Moore *Oft in the Stilly Night*¹⁵.

⁹ «nel deserto». Si veda S. Beckett, *Teatro completo: drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, a cura di C. Fruttero e P. Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 261. [N.d.T.]

¹⁰ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 137, nota 53.

¹¹ Ivi, p. 18 e Id., *Teatro completo*, cit., pp. 266-267. [N.d.T.]

¹² Il testo qui citato è della Quartina XII della quinta edizione della traduzione di Edward Fitzgerald. C'è un'ironia toccante nel 'Thou' di Winnie dal momento che il suo Willie è la caricatura di un uomo abbruttito, in stato quasi comatoso e che quasi mai risponde, la sua unica lettura è la scritta sullo spazzolino, il suo bicchiere di vino è un cordiale generico e non ha neanche una crosta di pane da mangiare. Winnie, infatti, non mangerà mai durante i due atti dell'opera.

¹³ R. Ellmann, *James Joyce*, new and revised edition, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 244.

¹⁴ S. Beckett, *Collected Shorter Prose 1948-1980*, London, John Calder, 1981, p. 30.

¹⁵ Per un'analisi di questo nesso con Moore, anche se non direttamente legato a *Giorni felici*, cfr.

Nel secondo atto, Winnie parla in modo toccante di «That day. [Pause.] The pink fizz. [Pause.] The last guest gone. [Pause.] The last bumper with the bodies nearly touching»¹⁶. Ma «bumper» indica «un bicchiere o un boccale riempito fino all'orlo, soprattutto per un brindisi»¹⁷ ed è proprio mentre prendevo in considerazione le associazioni della canzone/poema *One bumper at parting* di Thomas Moore che mi sono reso conto di quanto quel poema fosse consonante con la situazione di Winnie. Così recita: «As onward we journey, how pleasant to pause and inhabit a while, / Those few sunny spots, like the present, / That 'mid the dull wilderness smile»¹⁸. Le molteplici associazioni con Moore suggeriscono di considerare questa canzone/poema come un elemento ulteriore nell'invenzione beckettiana dello straordinario spettacolo di una donna incapace di accettare l'ipotesi di parlare a sé stessa «in the wilderness», sebbene «smiling through»: nelle parole di Thomas Gray, citate da Winnie, «laughing wild amidst severest woe»¹⁹.

Altri echi di canzoni e frammenti di musiche restano seminasconditi nel testo. In un passaggio sulle leggi della natura che non sono più quelle di una volta «when I was young ... and foolish and ... (faltering, head down) ... beautiful ... possibly ... lovely ... in a way ... to look at»²⁰, Beckett combina abilmente un frammento della canzone di Jerome Kern *Lovely to look at, delightful to know and heaven to kiss*²¹ del 1934 e un estratto del poema *Down by the Salley Gardens* di W.B. Yeats. «It was down by the Salley Gardens my love and I did meet! She crossed the Salley Gardens with little snow-white feet! She bid me take love easy as the leaves grow on the tree! But I was young and foolish and with her did not agree»²². Beckett conosceva anche una versione musicata del poema di Yeats, del quale esistono più melodie²³. Soltanto due anni prima di scrivere *Giorni felici*, infatti, Suzanne e Beckett erano andati «ad

J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Londra, Bloomsbury Publishing, 1996, pp. 685-686.

¹⁶ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 35.

¹⁷ “bumper, n. 6 and adj”. OED Online. June 2022. Oxford University Press. <https://www.oed.com/view/Entry/24702?rskey=g2eLVm&result=1&isAdvanced=false> (ultima consultazione: 9 aprile 2025). [N.d.T.]

¹⁸ T. Moore, *Irish Melodies*, in A.D. Godley (a cura di), *The Poetical Works of Thomas Moore*, Oxford, Oxford University Press, 1929, p. 202.

¹⁹ La citazione originale dell'ode di Thomas Gray *On a distant prospect of Eton College* recita «and moody Madness laughing wild / Amid severest woe».

²⁰ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 20.

²¹ Cantata da Irene Dunne nel film della R.K.O. del 1935 *Roberta* e da Howard Keel nel remake della Metro Goldwyn Mayer del 1952 dal titolo *Lovely To Look At* (in versione italiana *Modelle di lusso*).

²² W.B. Yeats, *The Wanderings of Oisín and Other Poems*, Londra, Kegan Paul, Trench and Co., 1889, p. 129. Corsivi miei.

²³ Nel 1894, Alfred Perceval Graves incluse *Down by the Salley Gardens*, già pubblicata nel 1889, nella sua raccolta *Irish Song Book* sull'aria *The Maids of Mourne Shore* e, nel 1897, Alfred Moffat su un'altra aria: *Far beyond the mountains*. Soprattutto, Benjamin Britten musicò la composizio-

ascoltare la ottantaduenne Maria Freund nel suo *cours d'interprétation* alla Sala Debussy di fronte a un numero sparuto di studentesse... e una ragazza americana cantò proprio *The Salley Gardens*! Nonostante la voce fievole, Maria Freund ne rimase molto contenta»²⁴. Esiste un'altra canzone popolare assai conosciuta dal titolo *Young and Foolish*²⁵ ma, vista la natura degli interessi culturali di Beckett, è molto più probabile che la sua fonte sia stata proprio il poema di Yeats.

La canzone è continuamente accennata da Winnie come un modo di ravvivare la giornata e di condurla a un lieto fine. «How often have I said, in evil hours, Sing now, Winnie, sing your song, there is nothing else for it, and did not. (*Pause.*) Could not.»²⁶ Winnie usa la canzone nello stesso modo in cui usa gli oggetti, le citazioni letterarie e le frasi quotidiane di conforto come «Great Mercies», «tender mercies»²⁷; «Oh, this is a happy day, this will have been another happy day!»²⁸ e così via. L'esperienza la porta però a riconoscere che «(the) song must come from the heart»²⁹ e che non la si può costringere a tenere a bada il silenzio e il vuoto. La musica e la canzone resistono a queste catene della ragione, forse perché in parte mantengono la loro forma ideale e in parte perché, per Beckett, si avvicinano al mistero dello spirito più che a ogni altro aspetto dell'esistenza.

Credo che l'intera opera può essere compresa in termini musicali: Winnie passa, con poche eccezioni, da un'allegria voce soprano irriducibilmente ottimista nell'atto primo, alla voce da contralto più scura e più profonda nell'atto secondo. La sua voce si trasforma in molte altre: è un'abile ventriloqua che grida con Willie, che dice tra sé e sé con toni acuti «On, Winnie», che si sdilinquisce su «night of the moon [having] so many hundred hours»³⁰, che adotta una voce narrante per raccontare della coppia che passa, Shower oppure Cooker e la sua fidanzata, e poi una voce da bambina per lo sconcertante racconto dell'asilo. Di tanto in tanto, Willie interviene con il suo poco melodico *basso profondo*. L'opera è anche una complessa coreografia, con Winnie che compie elaborati gesti con le mani, a complemento o a interruzione delle sue tirate vocali, dei suoi trilli e delle sue arie più lunghe. Nel suo *Lettres à un jeune danseur* l'acclamato coreografo e danzatore francese Mauri-

ne di Grave in *Folk Song Arrangements, I, British Isles*, Londra, 1945, no. 1 ed esistono almeno altri venti arrangiamenti per il poema.

²⁴ Samuel Beckett, lettera a Thomas MacGreevy, 18 febbraio 1958, in J. Knowlson, *Damned to Fame*, cit., p. 453.

²⁵ *Young and foolish*, musica di Albert Hague e testo di Arnold B. Horwitt, pubblicata nel 1954.

²⁶ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 23.

²⁷ Ivi, p. 20. Beckett aveva pensato di usare il titolo *Tender Mercies*.

²⁸ Ivi, p. 37.

²⁹ Ivi, p. 23.

³⁰ Ivi, p. 11. Compare *Malone Dies*, «Dead world, airless, waterless. That's it, reminisce. Here and there, in the bed of a crater, the shadow of a withered lichen. And nights of three hundred hours. Dearest of lights, wan, pitted, least fatuous of lights. That's it, babble», in S. Beckett, *Three Novels*, New York, Grove Press, 2009, p. 195.

ce Béjart scrive di avere imparato a danzare semplicemente guardando l'attrice francese Madeleine Renaud interpretare Winnie, sebbene questa si limitasse a muovere soltanto la testa, le braccia e, in particolare, le mani³¹. Già da studente al Trinity College di Dublino, Beckett si diceva colpito dalla ripetitività del gesto a teatro, parlando in modo estasiato della gestualità espressiva di Michael Dolan, attore dell'Abbey Theatre di Dublino³². Oltre trent'anni più tardi e a dispetto dei vincoli imposti a Winnie, *Giorni felici* rappresenta il suo tentativo più ambizioso di creare una complessa coreografia di gesti ripetuti e di movimenti minimali.

Le arti visive

All'apertura del sipario, lo spettatore di *Giorni felici* subisce uno shock di fronte all'immagine sconcertante di una donna che, nelle parole di uno dei personaggi delle sue storie, si trova «stuck up to her diddies in the bleeding ground»³³. Eppure Winnie si comporta come se fosse la cosa più naturale del mondo, azzardando soltanto di tanto in tanto il commento che «all seems strange... and more and more strange»³⁴. Altre situazioni inusuali, ma a questa correlate, balzano alla mente: lo spettacolo terrificante di un essere umano sepolto vivo nella sabbia (si dice che la Legione Straniera Francese punisse così i disertori, esponendoli al calore feroce del sole): «burial in a dying earth, exposure under a ruthless sun», scrive Ruby Cohn dell'opera di Beckett, «a new stage metaphor for the old human condition»³⁵. Allo stesso modo, si può immaginare un essere umano inghiottito da pericolose sabbie mobili.

La Winnie semisepolta non sarebbe mai esistita senza che Beckett conoscesse potenti immagini nell'arte. Già da studente, la Divina Commedia era una delle sue opere preferite dell'intera letteratura europea. Nelle sue magnifiche illustrazioni dell'*Inferno*, Gustave Doré dipinge in modo indelebile i dannati di Dante con la testa o con le gambe che spuntano dal lago ghiacciato o dalla «pietra livida» e ci sono indizi nell'opera che una tanto forte evocazione dell'inferno abbia giocato un ruolo importante nell'ispirare Beckett. Vi sono poi riferimenti a immagini dell'inferno di altri scrittori: per esempio, Winnie apre il secondo atto con le parole sferzanti di Milton «Hail, holy light» dal Libro III del *Paradise Lost*, dopo aver citato

³¹ M. Béjart, *Lettres à un jeune danseur*, Paris, Éditions du Sud, 2001.

³² Bill Cunningham, amico e compagno di golf di Samuel Beckett, parla di questo suo interesse per il gesto drammatico in un programma della Raidió Teilifís Éireann trasmesso per la prima volta nell'aprile 1976.

³³ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 25.

³⁴ Ivi, p. 26.

³⁵ R. Cohn, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1962, p. 257.

una versione parziale del suo «O fleeting joys / Of Paradise, dear bought with lasting woe» dal Libro X³⁶.

Di recente sono emerse prove che rivelano la familiarità di Beckett con le figure distorte, frammentate, decapitate, delle opere del Surrealismo, del Cubismo e dell'Espressionismo. Suo zio William Sinclair, collezionista e mercante d'arte, possedeva una piccola collezione d'arte moderna tedesca e italiana (comprendente importanti opere di Boccioni, Campendonk e Feininger) che Beckett vide nelle sue visite a Kassel alla fine degli anni Venti³⁷. Più tardi, durante un pellegrinaggio di sei mesi per le gallerie d'arte tedesche a cavallo tra il 1936 e il 1937, si era ripromesso di scovare dipinti dell'Espressionismo tedesco in un momento in cui le autorità naziste erano attive nel censurarle in quanto "decadenti". Aveva anche fatto la conoscenza di molti pittori tedeschi, Edouard Bargheer, Karl Ballmer, Willem Grimm e Karl Kluth tra gli altri, e aveva visto il lavoro di molti altri artisti contemporanei in collezioni pubbliche e private tra cui la famosa collezione Ida Bienert di Dresda. Uno dei suoi pittori preferiti era Ernst Ludwig Kirchner, le cui immagini crude e violente ebbero un impatto duraturo su Beckett³⁸.

Parlando del lavoro di Bargheer e Kluth da una parte e di Ballmer e Grimm dall'altra (tutti incontrati ad Amburgo nel novembre del 1936), Beckett scrive che esistono pittori violenti e pittori calmi, chiosando che sarebbe meglio che ci fossero pittori al contempo violenti e calmi³⁹. Quest'ultimo commento anticipa la futura relazione tra il mondo teatrale di Beckett e alcune immagini da lui scoperte nella pittura tedesca del tempo con un sentimento di rivelazione. *Finale di partita*, *Non Io* e *Passi* mostrano un'inquietudine, a volte addirittura una violenza, che ha molto in comune con i lavori di Munch, Kirchner o persino di Dix. Si pensi alle figure che sputano veleno dalle urne funerarie in *Commedia* o alla frase «Fuck life» inserita in modo apparentemente casuale in quella che è una specie di ninna nanna in *Dondolo* e che, fino a quel punto, sembra condurre l'attrice dolcemente verso la morte. In *Giorni felici*, la storia di Mildred e il topo raccontata da Winnie contiene un forte elemento di violenza che porta alle grida ripetute di Winnie con cui la storia stessa si conclude. Eppure, c'è una tendenza opposta nelle opere di Beckett affine a quell'immobilità che riconosceva nei dipinti di Ballmer e Grimm. Un impulso vi-

³⁶ Winnie trasforma i versi di Milton in «Oh fleeting joys... oh something lasting woe», S. Beckett, *Happy Days*, cit., pp. 8-9.

³⁷ Per ulteriori dettagli su Beckett e l'Espressionismo tedesco, si veda J. Knowlson, *Beckett's first encounters with modern German (and Irish) art*, in F. Croke e R. Coulter (a cura di), *Samuel Beckett A Passion for Paintings*, Dublino, National Gallery of Ireland, 2006, pp. 60-74.

³⁸ Cfr. M. Nixon, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, Londra-New York, Continuum, 2011, pp. 132-161.

³⁹ L'incontro di Beckett con diversi pittori tedeschi contemporanei ad Amburgo viene descritto nel secondo di sei quaderni manoscritti dei *German Diaries*, in edizione bilingue per i tipi di Suhrkamp Verlag.

tale del suo lavoro sta nell'integrazione della "straordinaria immobilità" e del "non detto" con la violenza de *L'urlo* di Edward Munch. Questi diversi e persino contrastanti elementi sono fondamentali nel suo sforzo di scrittore che esprime le complessità dell'essere.

Tuttavia può esserci una ancor più specifica e per certi versi sorprendente ispirazione visiva dietro alla scelta di Beckett di imprigionare Winnie nel suo monticello. Esistono tre ritratti teatrali, di maniera surrealista, realizzati dal fotografo britannico Angus McBean, che contengono una somiglianza veramente inquietante con la condizione di Winnie. Frances Day apparve nella rivista *The Fleet's Lit Up* del 1938 con uno scatto che McBean le fece su un set fotografico per il settimanale *The Sketch*⁴⁰. Le affinità con il testo di Beckett sono sorprendenti: la sepoltura in un monticello di terra, sebbene in una cesta nella fotografia, Frances Day che tiene in mano un boccolo di capelli, proprio come Winnie, un cannocchiale in mano come quello di Winnie, anche se nella fotografia è in realtà la mano di qualcun altro a tenerlo. Nello stesso anno, McBean fotografa l'attrice Flora Robson con il busto che, ancora una volta, spunta dalla terra⁴¹. Poi, nel 1951 [ma 1950, *N.d.T.*], la *monella* Audrey Hepburn viene fotografata semisepolta nella sabbia, con a fianco due colonne classiche⁴². Un altro dipinto "sospetto" si mostra nelle figure del caleidoscopio ritratto del 1957 di Max Ernst a Mae West e W.C. Fields, the *Projet pour un monument à W. C. Fields*⁴³. Quello di cui possiamo essere piuttosto sicuri è che Beckett conosceva le sequenze finali del film surrealista del 1929 *Un Chien Andalou* di Salvator Dalì e Luis Buñuel, particolarmente noto tra gli intellettuali avanguardisti, in cui due donne vengono sepolte fino alla vita sulla spiaggia.

La questione che colpisce di più della condizione di Winnie è che, a differenza dei condannati al tormento eterno nell'*Inferno* di Dante e di Milton per i peccati commessi in vita, non c'è alcuna spiegazione per il suo progressivo interrimento e per la situazione di isolamento in cui si trova con suo marito Willie. Sopravvivono, come Robinson Crusoe, su, o meglio, in un monticello di erba secca in un paesaggio deserto e sotto un sole violento, lontani dai propri simili e da ogni forma di civiltà. Nelle mani dei diversi registi e scenografi, il monticello, che è fin dal principio la

⁴⁰ National Portrait Gallery, Frances Day by Angus McBean, 1938. Cfr. T. Pepper (a cura di), *Angus McBean Portraits*, Londra, National Gallery Publications, 2006, p. 46 [*N.d.T.*].

⁴¹ National Portrait Gallery, Flora Robson by Angus McBean, 1938 [*N.d.T.*]. Cfr. *The Surrealisation of Flora Robson*, in «The Sketch», 23 marzo 1938, p. 37.

⁴² National Portrait Gallery, Audrey Hepburn by Angus McBean, 1950. Cfr. *Angus McBean Portraits*, cit., p. 88 [*N.d.T.*].

⁴³ Proveniente da una collezione privata, l'opera di Ernst si trova adesso al nuovo Bechtler Museum of Modern Art di Charlotte, North Carolina. La questione richiede troppe prove a supporto per essere analizzata in questa sede; per l'analisi di questa affermazione (fatta da me) si rimanda a una mia nota apparsa nell'uscita autunnale del 2011 del *The Beckett Circle*. Si veda anche <https://www.theguardian.com/stage/2014/jan/21/samuel-beckett-happy-days-half-buried-woman> (ultima consultazione: 9 aprile 2025) [*N.d.T.*].

trappola di Winnie e poi presumibilmente la tomba, ha preso forme diverse come ad esempio una costruzione di terracotta con dei ciuffi d'erba (nella produzione diretta da Beckett nel 1979 con Billie Whitelaw nella parte di Winnie), di arenaria rossa al Gate Theatre di Dublino nella produzione di Rosaleen Lineman, poi trasposta (disastrosamente a mio avviso) su una spiaggia battuta dai venti per la versione di *Beckett on Film*, di macerie post-olocausto nucleare (come nella produzione di Deborah Warner con Fiona Shaw al National Theatre di Londra del 2007). In questo modo, diversi scenografi hanno mantenuto viva l'ispirazione dei dipinti surrealisti di paesaggi deserti, senza dubbio spinti dall'indicazione di Beckett che lo sfondo doveva essere un «Very pompier trompe-l'oeil backcloth to represent unbroken plain and sky receding to meet in far distance»⁴⁴.

Vita vissuta e Letteratura

Eppure, a dispetto della straordinaria natura della sua situazione, Winnie è un essere profondamente umano, una donna assolutamente ordinaria e una creatura abitudinaria *par excellence* che riempie la vita con compiti di poco conto e che ciancia allegramente per luoghi comuni. Nonostante tutto, in qualche occasione si sorprende con illuminazioni sulla sua reale condizione e sono le sue stesse parole a portarla (quasi inavvertitamente) a sondare nuove profondità e a condurla sull'orlo dell'abisso. Il fatto che Beckett abbia iniziato a scrivere un'opera dal titolo *Female Solo* in un momento preciso della sua vita è dipeso dalla congiunzione di diverse esperienze letterarie e di vita vissuta che sono rimaste sinora in larga parte inesplorate.

Prima di iniziare a scrivere *Giorni felici* alla fine del settembre 1960, Beckett era immerso nella composizione di una densa prosa in francese, *Comment c'est* (*How It Is*). Per lungo tempo si è riferito a questo testo come "Pim", il nome di una creatura con cui il narratore coesiste nel buio e nel fango nella seconda parte del libro. La scrittura gli ha richiesto più di un anno e la revisione altri sei mesi. Il testo è cupo e profondamente introspettivo ed è probabilmente la cosa più distante dal mondo reale che ha scritto dai tempi de *L'Innominabile*. Con *Giorni felici*, a dispetto dell'apparente stranezza del mondo di Winnie e della chiara distanza da ogni realismo, Beckett ritorna a un più normale livello di rapporto col mondo di tutti i giorni, anche se l'ambientazione lo trascina dal buio verso una luce altrettanto infernale e lancinante. Parte della forza dell'opera deriva proprio dal contrasto stridente tra la spaventosa situazione di Winnie e la natura banale e quotidiana dei suoi ricordi del passato. È in questi ricordi che le più recenti esperienze di vita di Beckett trovano espressione diretta.

Verso la fine degli anni Cinquanta, Beckett passa molto tempo nel sud dell'Inghilterra. Nel 1958 e nel 1959 (e specialmente nei primi mesi del 1961 mentre ri-

⁴⁴ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 5.

scrive *Giorni felici*), si reca più volte nel Surrey in visita allo Sweetwater Cottage di sua cugina Sheila (Roe da nubile) e del marito di lei Donald Page, col suo lago e il suo bellissimo giardino. Queste visite ripetute, alla guida della sua minuscola Citroën Due Cavalli (spedita per via aerea dalla Francia con Le Touquet-Lydd air-ferry) tra il Surrey e il Kent, riecheggiano sia in *Giorni felici* che in *Commedia* dell'anno successivo. Forse è significativo che Beckett scriva spesso nelle lettere alla cugina dei «giorni felici» spesi allo Sweetwater Cottage. Gli incontri con Molly Roe, sorella di Sheila, e con alcuni dei vicini della stessa Sheila (Madge e Mike Bendon, per esempio, che aveva incontrato in diverse occasioni) gli hanno forse restituito l'idea di un mondo borghese convenzionale di cui aveva ormai scarsissima consuetudine.

L'ambientazione della vita di Winnie è l'Inghilterra semi-rurale, con i ricordi del «the back garden at Borough Green under the horse-beech»⁴⁵ e dei baci rubati alle feste da ballo di campagna. L'intera opera trasuda di una sonnolenta atmosfera middle-class inglese con il capanno nel giardino, il vescovo di campagna, il cappello adorno di Winnie, l'immane fila di perle e il parasole. Winnie stessa è una figura troppo universale e troppo complessa per farne una caricatura, nonostante possieda qualcosa della volubile irlandese espatriata nella campagna intorno a Londra⁴⁶. Willie con il suo «boater, club ribbon» e poi, alla fine dello spettacolo, con il suo «top hat, morning coat, striped trousers» e «very long bushy white Battle of Britain moustache»⁴⁷ è prossimo alla parodia dell'inglese aristocratico di qualche generazione precedente, magari di quella con il gusto per le cartoline pornografiche e con simpatie di sinistra manifestate nella scelta del *The Reynolds News* come giornale della domenica. È semplicemente impossibile stabilire dopo tanto tempo l'esistenza di una «musa» per il personaggio di Winnie tra le amicizie femminili più strette o tra le relazioni di Beckett. Di sicuro non c'è carenza di modelli potenziali ma una ricerca comparativa è probabilmente destinata a fallire. Winnie, infatti, quasi certamente è un'amalgama di donne e caratteristiche diverse che, prese da principio nella vita reale, si trasformano in elementi di finzione.

Giorni felici probabilmente deve più alla letteratura che alla vita. Alcuni di questi debiti sono stati esplorati in maniera approfondita, altri invece più superficialmente. Quello con l'*Inferno* di Dante, ad esempio, è sotto i nostri occhi per tutta l'opera e lo si vede, come già accennato, nella condizione di Winnie, sepolta nella terra come i dannati nell'*Inferno* e il «dolce stil novo» di Dante riecheggia nei frequenti riferimenti al passato con lo «sweet old style». Quello che sfugge più spesso ai

⁴⁵ Ivi, p. 9. Borough Green è una cittadina del Kent. Nel secondo dattiloscritto, i dintorni di Sevenoaks sono un luogo alternativo per i ricordi lontani di Winnie.

⁴⁶ Nei dattiloscritti della Ohio State University Library ci sono diversi cenni all'Irlanda: per esempio, nel dattiloscritto uno, Willie legge di un missile anomalo che colpisce l'Eire e dove sopravvivono 83 preti.

⁴⁷ «boater», S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 9; «morning coat» e «moustache», ivi, p. 36.

commenti, come per i vagabondi in *Aspettando Godot*, è che, nell'attesa di Winnie di novità o addirittura di cambiamenti radicali, riecheggia qualcosa del *Purgatorio* dantesco. Collegamenti simili a modelli letterari preesistenti dell'*Inferno* e del *Purgatorio* forniscono, con le loro divergenze, profondità a un quasi-monologo che altrimenti suonerebbe vuoto e trito.

Un'altra modalità con cui il parlare di Winnie guadagna profondità è l'uso storpiato di citazioni letterarie prese da un arsenale di "classici": Shakespeare (molte volte), John Milton, John Keats, Robert Browning, Thomas Gray, Charles Wolfe, Robert Herrick, Edward Fitzgerald, W.B. Yeats e Samuel Johnson. Le citazioni sono state indicate dallo stesso Beckett nelle sue note di regia e in seguito analizzate da S.E. Gontarski e da me⁴⁸. Principalmente, esse ci guidano nelle meditazioni e nelle 'pene' di Winnie – di cui lei stessa è all'oscuro – e nella transitorietà delle cose mondane, così come restituiscono, in una serie di occasioni, un chiaro *memento mori*. Questo saggio contribuisce all'elenco ponendo l'attenzione su alcune delle citazioni più nascoste che fanno parte del tessuto denso e a tratti poetico del soliloquio. Oggi, grazie ad alcune lettere del periodo che precede *Giorni felici*, è possibile aggiungere alla lista alcune influenze letterarie che hanno contribuito alla composizione dell'opera.

Da giovane docente al Trinity College di Dublino, Beckett aveva tenuto un corso su *Andromaque*, *Phèdre* e *Bérénice* di Racine. Diverse raccolte di appunti degli studenti del corso sono state conservate e recentemente rese accessibili⁴⁹. Venticinque anni più tardi Beckett avrebbe detto al suo amico Thomas MacGreevy che stava rileggendo *Andromaque* con più cognizione di causa «e maggiore comprensione delle possibilità del teatro oggi». Da quel momento in avanti, sembra poi avere riletto l'intero teatro di Racine. Nelle sue lezioni al Trinity College, Beckett definisce il dialogo in Racine come «in realtà un monologo – l'espressione di una coscienza frammentata»⁵⁰. Sembra probabile che questa nuova immersione in Racine lo abbia incoraggiato a sperimentare con le diverse possibilità del monologo in molte sue opere per il teatro e la televisione da *L'ultimo nastro di Krapp* in avanti⁵¹.

⁴⁸ Cfr. S.E. Gontarski, *Beckett's Happy Days. A Manuscript Study*, Columbus, Columbia University Libraries, 1977, pp. 59-73 e J. Knowlson, *Beckett's 'Bits of Pipe'* in M. Beja, S.E. Gontarski e P. Astier (a cura di), *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 16-25.

⁴⁹ Gli appunti di Grace West McKinley sulle lezioni di Beckett su Racine sono pubblicati in J. e E. Knowlson, *Beckett Remembering. Remembering Beckett. A Centenary Celebration*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2006, pp. 306-313. Per un approfondimento sugli appunti di un altro studente del corso, Rachel Burrows, cfr. B. Le Juez, *Beckett avant la lettre*, Parigi, Bernard Grasset, 2007, *passim*.

⁵⁰ J. e E. Knowlson, *Beckett Remembering*, cit., p. 308.

⁵¹ In *Commedia* e *Quella Volta*, per esempio, Beckett frammenta il monologo o affianca, alternandoli, diversi frammenti di monologo.

Nei suoi primi anni di docenza Beckett, impressionato dalla capacità del drammaturgo francese di provocare ‘un precipitare verso la stasi’, sceglie di mettere a fuoco il movimento verso una stasi fisica e mentale sia in *Giorni felici* che nel precedente *Finale di partita* e in diverse altre opere. Inoltre, appare chiaramente dalle lettere a Barbara Bray, ora consultabili presso il Trinity College di Dublino, che Willie in *Giorni felici* serve da dispositivo per l’attenzione sulle parole, sui pensieri e sui sentimenti di Winnie con maggiore precisione rispetto alla figura del *confident* di Racine. In una lettera a Bray datata 4 ottobre 1960, Beckett racconta come, guidando per Parigi in un giorno di pioggia, avesse così risolto il problema che Winnie sembrasse coinvolta in una strana conversazione con sé stessa, con il pubblico o con qualche figura puramente immaginaria⁵². La soluzione implica l’introduzione di questo laconico interlocutore al quale lei si rivolge. Questo pare essere assai distante dal ruolo del *confident* in Racine. Ne è, in ogni caso, un naturale sviluppo.

Immediatamente prima di scrivere *Giorni felici*, Beckett ritorna a un suo primo amore: gli scritti del romanziere tedesco Theodor Fontane. Da tempo, nutriva una profonda ammirazione per il suo romanzo più noto, *Effi Briest*, la cui lettura aveva tanto commosso Krapp ne *L’ultimo nastro di Krapp*: «Scalded the eyes out of me reading Effie again. A page a day, with tears again, Effie»⁵³ (Beckett corregge la grafia del nome in ‘Effi’ nelle sue note di regia per rendere l’allusione più chiara). Verso la fine del settembre 1960, mentre iniziava a scrivere la sua nuova opera per il teatro, Beckett legge in tedesco un romanzo antecedente di Fontane dal titolo *Irrungen Wrrungen* (in inglese *Entanglements*)⁵⁴. Il libro, scrive Beckett, non è all’altezza di Effi Briest, sebbene contenga cose meravigliose⁵⁵. Suggesto che il romanzo di Fontane possa essere filtrato nella coscienza creativa di Beckett: ad esempio, la sottile descrizione di Lene (Magdalene Nimpstsch) che si legge in Fontane potrebbe averlo aiutato nell’esplorazione dell’affascinante compresenza in Winnie di una chiara felicità nel momento presente e di un sentimento soggiacente e più profondo di dolore legato all’incertezza e alla transitorietà della vita. Scrive

⁵² Trinity College Dublin, Mss. 10948/1/114, edita in G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, D. Gunn e L. More Overbeck (a cura di), *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 362-363.

⁵³ S. Beckett, *Krapp’s Last Tape and other shorter plays*, London, Faber & Faber, 2009, p. 11. In una lettera del 26 maggio 1956 al suo editore americano, Barney Rosset, Beckett scrive che aveva letto *Effi Briest* per la quarta volta.

⁵⁴ Alcune informazioni sulla lettura e l’ammirazione di Beckett per *Irrungen Wrrungen* si trovano in una lettera a Barbara Bray, 1° ottobre 1960. La traduzione inglese del libro è T. Fontane, *Entanglements*, translated with an afterword by Derek Bowman, Bampton, Three Rivers Books, 1986. Una recente edizione italiana dal titolo *Smarrimenti, disordini* si trova in T. Fontane, *Romanzi*, a cura di G. Baioni, trad. it. di S. Bortoli, Milano, Mondadori, 2003, pp. 829-999 [N.d.T.].

⁵⁵ Lettera a Barbara Bray, 1° ottobre 1960, Trinity College Dublin Mss., 10948/1/112, edita in *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, cit., pp. 359-360 [N.d.T.].

Fontane: «Thus all meditations upon suffering and care that were, for all Lene's efforts, in the habit of weighing down her spirit, vanished and all she felt was pride, joy, gratitude»⁵⁶. Anche le «many mercies» di Winnie sono precedute dalla gioia esistenziale di Lene alla vista della sguattera che lava pentole e padelle sul molo: «she's kneeling there for me» dice «I distinctly feel it's a sign to me, a stroke of Providence»⁵⁷. Questa felicità è trafitta però da una tristezza che porta Lene alle lacrime davanti a quello spettacolo, fino a quando recupera una compostezza e ritorna alla sua allegria abituale. Ma l'estrema garrulità dell'«eroina» di Beckett si deve di più a Käthe, la rivale di Lene, la donna che ha sposato il Barone Rienäcker, l'uomo che aveva amato al punto da sfinire addirittura il suo stesso marito di chiacchiere infantili e senza senso. Ispirazioni di questo genere sono sempre difficili da circoscrivere e avvalorare, anche se in questo caso abbiamo almeno le prove dell'ammirazione di Beckett per le sottili sfumature con cui Fontane disegna le complessità dell'animo umano.

Filosofia

Le opere per il teatro di Beckett sono spesso costruite (anche se mai troppo palesemente) su una struttura di idee e immagini contrapposte. In *Aspettando Godot*, per esempio, Estragon, basso, pesante e statico, è legato alla pietra e alla terra mentre Vladimir, alto, leggero e agile, è legato all'albero e al cielo. *L'ultimo nastro di Krapp* è costruito invece intorno a una serie di immagini gnostiche di luce e oscurità: nel suo allestimento, nei suoi elementi scenici e nel testo, si muove tra i due estremi cercando una sintesi che non si realizza mai. In *Giorni felici*, il contrasto tra gli elementi riguarda la terra e il cielo, il fuoco e l'acqua (o piuttosto l'assenza d'acqua). Winnie è una creatura d'aria che aspira ad alzarsi in volo sulla terra tramite l'esercizio della volontà e con la forza dell'ottimismo («she is like a bird... like a bird with oil on its feathers», così Beckett a Billie Whitelaw alle prove al Royal Court Theatre di Londra nel 1979)⁵⁸. Lei è, secondo Beckett, «[a] weightless being»⁵⁹. Il suo sogno è «simply float up into the blue... And that perhaps some day the earth will yield and let me go, the pull is so great, yes, crack all round me and let me out»⁶⁰. La terra invece serra la presa su di lei sempre di più e le immagini di aspirazione, elevazione e di potenziale liberazione sono negate da un impulso do-

⁵⁶ T. Fontane, *Entanglements*, cit., p. 76. «E così, tutte le considerazioni dolorose e tristi che di solito, a dispetto di sé stessa, le opprimevano il cuore scomparvero e quello che provò fu fierezza, gioia, gratitudine». Cfr. Id., *Romanzi*, cit., pp. 905-906 [N.d.T.].

⁵⁷ Id., *Entanglements*, cit., p. 78. «[...] è inginocchiata per me, e sento con chiarezza che si tratta di un presagio e di un segno del destino». Cfr. Id., *Romanzi*, cit., p. 907 [N.d.T.].

⁵⁸ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, cit., p. 137.

⁵⁹ Citato nell'introduzione. Ivi, p. 16 [N.d.T.].

⁶⁰ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 19.

minante che spinge Winnie verso il basso man mano che affonda risucchiata dalla terra.

Immagini di luce intensa, fuoco e calore abbondano, specialmente nel primo atto, e Winnie guarda avanti a sé, tra la paura e la speranza, verso un punto in cui il calore violento del sole potrebbe plausibilmente porre fine alla sua condizione. «Shall I myself not melt perhaps in the end, or burn, oh I do not mean necessarily burst into flames, no, just little by little be charred to a black cinder, all this... visible flesh»⁶¹. Per contrasto, nell'opera l'acqua è quasi completamente assente. Per esempio, il rituale dello spazzolino in apertura avviene senz'acqua – e persino la sudorazione, che potrebbe offrire una forma di sollievo dal grande calore, non è più quella di una volta visto che il palmo delle mani di Winnie trattiene appena un po' di umidità. L'acqua ricorre, infatti, soltanto in una memoria incerta del passato, «That day... the lake... the reeds»⁶², o immagini di aspirazione, elevazione e di liberazione possibile «simply float up into the blue», «yes love, up into the blue like gossamer», «eyes float up that seem to close in peace»⁶³ e in verbi che esprimono sollevamento *come se* fosse immersa nell'acqua, come ad esempio «bob[s] up», «bubbles up», «drift[s] up», «sucked up»⁶⁴.

Una simile analisi dell'opera suggerisce una familiarità dell'autore con idee sulla natura e sulle relazioni tra gli elementi nella filosofia antica. Trent'anni fa non c'erano prove per questa asserzione⁶⁵. Oggi sono emerse sue importanti note su diversi filosofi e filosofie classiche risalenti alla metà degli anni Trenta. Il suo interesse è stato particolarmente intenso nei suoi tardi vent'anni, quando ha dedicato centinaia di pagine di appunti alla questione. Nei miei scritti precedenti su *Giorni felici*, l'enfasi era prevalentemente sull'influenza di Cartesio e della tradizione razionalista. Negli anni intercorsi fino ad oggi, è avvenuta una specie di cambiamento di paradigma⁶⁶ ed è diventato chiaro che l'impatto del pensiero dei filosofi presocratici su Beckett fosse assai più forte di quanto creduto in precedenza. L'argomento, naturalmente, è molto vasto e qui ho spazio soltanto per toccare alcuni concetti filosofici di particolare rilievo per *Giorni felici*.

Assai pertinenti al contrasto tra gli elementi che formano le immagini dell'opera

⁶¹ Ivi, p. 22.

⁶² Ivi, p. 31.

⁶³ Ivi, pp. 19-20, 30.

⁶⁴ Ivi, pp. 7, 33, 25 e 19.

⁶⁵ Meritano una menzione d'onore due libri meno recenti su Beckett e la filosofia, che si rifanno ai soli testi senza manoscritti a supporto: D. Hesla, *The Shape of Chaos. An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971 e K. e A. Hamilton, *Condemned to Life. The World of Samuel Beckett*, Grand Rapids, W.B. Eerdmans, 1976.

⁶⁶ Sebbene non consideri *Giorni felici* nel contesto della sua riflessione, per uno studio recente e di grandissimo valore sugli appunti di Beckett cfr. M. Feldman, *Beckett's Books: A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*, London-New York, Continuum, 2006.

sono gli appunti di Beckett su Talete (cui si riferisce in un poema giovanile, *Serena I*), Anassimene, Anassimandro, Eraclito e Parmenide. Per Talete, la sostanza primaria è l'acqua, sulla quale la terra galleggia come un "pesce morto", un concetto anche espresso in *Serena I*: «Water as in part rarifying to form air and fire and in part condensing to form earth and stone», scrive John Burnet nel suo libro *Greek Philosophy*⁶⁷. Al contrario, per Anassimene la sostanza primaria è l'aria, sulla quale la terra «[is] borne aloft like a leaf or a bird»⁶⁸, un linguaggio che ricorda i commenti di Beckett su Winnie durante le prove.

In maniera simile, le idee di Eraclito, "il filosofo che piange" (in contrapposizione con Democrito, "il filosofo che ride"), sono riflesse nel chiacchiericcio di Winnie alle volte in modo diretto, alle volte in modo obliquo. Negli appunti di Beckett sul libro di Burnet, per esempio, troviamo il riassunto di una delle idee fondamentali di Eraclito: «Upward convergence of all things to fire and life, downward divergence of all things from fire water, earth and death»⁶⁹. Questo compendio, ancora più delle idee opposte di Talete e Anassimene, racchiude sia le paure che le aspirazioni di Winnie oltre le realtà dominanti degli elementi che si trova ad affrontare. Beckett ha già citato Eraclito in altri scritti. In *Aspettando Godot*, per esempio, Estragon riformula il noto adagio "All things flow. For him it is not possible to step down twice into the same stream" come «Everything oozes... It's never the same pus from one second to the next». Winnie sembra esprimere lo stesso concetto sul primato del flusso sulla personalità umana e del danno provocato dagli effetti del tempo quando medita: «Then... now... What difficulties here, for the mind. [Pause.] To have been always what I am – and so changed from what I was. [Pause.] I am the one, I say the one, then the other. [Pause.] Now the one, then the other. [Pause.] There is so little one can say, one says it all. [Pause.] All one can. [Pause.] And no truth in it anywhere. [Pause.] My arms? [Pause.] My breasts? [Pause.] What arms? [Pause.] What breasts?»⁷⁰. Frammentazione e discontinuità sono continuamente espresse sia in modo visivo che verbale tramite il costante atto di auto-interruzione di Winnie. «One of the clues of the play is interruption», così Beckett alle prove, «Something begins; something else begins... She's constantly being interrupted or interrupting herself. She's an interrupted being»⁷¹. E così Winnie, o almeno il suo creatore Be-

⁶⁷ Le citazioni sono tratte da *Greek Philosophy Part I Thales to Plato* di John Burnet un testo da cui Beckett copia lunghi estratti nei suoi appunti, spesso con fedeltà testuale.

⁶⁸ Si veda M. Engelberts, E. Frost, J. Maxwell, *Notes diverse holo: Catalogues of Beckett's reading notes and other manuscripts at Trinity College Dublin, with supporting essays*, vol. XVI, Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 67-91 [N.d.T.].

⁶⁹ Gli appunti di Beckett sulla Filosofia Antica sono custoditi nella biblioteca del Trinity College di Dublino, con copie presso la Beckett International Foundation, Università di Reading.

⁷⁰ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 30.

⁷¹ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, cit., p. 16.

ckett, non sta semplicemente rispecchiando Eraclito poiché il pensiero del filosofo greco non riflette quel senso fragile di sé che sembra sussistere, frammentato ma reale, in Winnie, come avvenuto precedentemente per Krapp ne *L'ultimo nastro di Krapp*. Beckett, infatti, ha anche assorbito gli argomenti di Parmenide su Essere e Non-Essere e dunque non si libera del nocciolo dell'identità del sé di cui i suoi personaggi fanno esperienza.

È opportuno stabilire due punti di ampio respiro sull'uso di Beckett di concetti filosofici: primo, Beckett non cerca di raggiungere conclusioni definitive. I concetti servono piuttosto a fornirgli immagini contrastanti che lui si diverte a tessere in intricati disegni drammaturgici; secondo, Winnie stessa è un essere umano, non una semplice enunciatrice di concetti. Lei possiede, secondo Beckett, «a kind of profound frivolity. She's scatterbrained, she babbles»⁷². Eppure, per quanto insignificante il suo 'farfugliare' possa sembrare all'inizio, Winnie sfiora tanti dei problemi fondamentali che hanno caratterizzato la filosofia occidentale dal tempo dei Greci: la relazione corpo/mente, l'esistenza autonoma delle cose o la loro dipendenza dalla coscienza umana, il mutamento o la sua assenza, il potere e i limiti della volontà umana, l'assenza o l'indifferenza di qualche divino Creatore, lo statuto delle esperienze passate e la relazione di queste con il tempo presente. Ma Winnie scala queste altezze da capogiro, come lei le chiama, in modo intuitivo⁷³, percepisce queste idee come enigmi sconcertanti e non come problemi solubili e così le sue speculazioni filosofiche sorgono naturalmente dalla sua condizione specifica e si esprimono tramite parole e azioni umane vive ed elaborate con cura.

Vediamo, ad esempio, la questione del mutamento e della sua assenza ed esaminiamo come Beckett ne fa uso nell'opera: l'ombrello di Winnie prende fuoco; ma, dice Winnie, «it will be there again tomorrow, beside me on this mound, to help me through the day». Winnie rompe lo specchio; ma di nuovo «it will be in the bag again tomorrow, without a scratch, to help me through the day»⁷⁴. La differenza fondamentale è che, per quanto apparentemente immutabile e senza fine l'esistenza di Winnie possa apparire, il mutamento è comunque presente nella realtà del rallentamento, del declino e della degenerazione. Winnie è infatti vittima di un lento e quasi impercettibile processo di decadimento. Tutto rischia di esaurirsi, incluse le parole. La borsa («there will always be the bag», dice Winnie con certezza)⁷⁵ è ancora lì nel secondo atto. Ma non è più in grado di raggiungerla e non può dunque usare gli oggetti contenuti per aiutarla a passare la giornata. Lentamente, la terra priva Winnie delle sue forze e delle sue risorse.

⁷² Ivi, p. 17.

⁷³ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 32.

⁷⁴ Ivi, pp. 22-23.

⁷⁵ Ivi, p. 16.

Psicologia e Psicanalisi

Una delle principali rivelazioni degli appunti di Beckett degli anni Trenta riguarda la mole delle sue letture in campo psicologico e psicanalitico, in un momento in cui era lui stesso in un percorso psicoterapeutico e sotto la guida, anche nelle sue letture nella disciplina, del (non ancora noto) terapeuta britannico Wilfred Rupert Bion. Questa competenza psicologica trova spazio in *Giorni felici*. La maggior parte delle memorie più care e più dolorose di Winnie è di natura profondamente sessuale e queste memorie fluttuano nella coscienza come quelle di un paziente sul lettino dello psicanalista. Il passaggio che inizia con «oh the happy memories» è pieno di allusioni sessuali: «My first ball! (*Long pause.*) My second ball! (*Long pause. Closes eyes.*) My first kiss!... A Mr Johnston, or Johnstone or perhaps I should say Johnstone. Very bushy moustache, very tawny. (*Reverently.*) Almost ginger! Within a toolshed, though whose I cannot conceive. We had no toolshed and he most certainly had no toolshed. [*Closes eyes.*] I see the piles of pots. [*Pause.*] The tangles of bast. [*Pause.*] The shadows deepening among the rafters»⁷⁶. In un dattiloscritto precedente, la natura sessuale delle sue memorie risulta ancora più esplicita⁷⁷ con lo scopo primario di ottenere un effetto comico.

Winnie è molto abile e assai umana nell'accettare, assimilare e poi trasformare gli elementi delle esperienze ripugnanti e dolorose. Tuttavia, la storia di Mildred e del topo resta una degli episodi più forti e terribili nell'intera opera beckettiana. «Suddenly a mouse... [*Pause.*] Suddenly a mouse ran up her little thigh and Mildred, dropping Dolly in her fright, began to scream – [*Winnie gives a sudden piercing scream*] – and screamed and screamed – [*Winnie screams twice*]... Too late. [*Pause.*] Too late»⁷⁸. Si tratta forse della memoria repressa di un trauma infantile alla quale dà voce, da principio, nella forma di una narrazione biografica leggermente distaccata e che diventa, nel racconto, un'esperienza vivida e dolorosa nel momento in cui la narrazione la porta a identificarsi con la bambina Mildred quando dice: «Too late... too late»? È una fantasia sessuale ricorrente? È stato di recente suggerito (plausibilmente) che la storia del topo derivi direttamente dalla storia di Rita in apertura del libro di Melanie Klein *The Psychoanalysis of Children* in cui è presentata come una espressione di paura per la castrazione femminile⁷⁹. Non esistono note di Beckett su Melanie Klein (sebbene ne faccia menzione in una lettera a

⁷⁶ Ivi, p. 10.

⁷⁷ I dattiloscritti di *Happy Days* sono conservati presso la Ohio State University Library di Columbus. Nel dattiloscritto uno, Winnie ricorda che l'uomo che l'ha baciata da adolescente (vecchio abbastanza da esserne il padre o addirittura il nonno) insisteva nel metterle la lingua in bocca.

⁷⁸ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 10.

⁷⁹ R. Kim, *Women and Ireland as Beckett's Lost Others: Beyond Mourning and Melancholia*, Londra, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 124-131.

Nuala Costello nel 1935). Però *ha* lasciato una serie di appunti su *Psychoanalysis and Medicine. The Wish to Fall Ill* di Karin Stephens, in cui l'autrice aderisce fedelmente all'approccio di Klein. Non ne consegue naturalmente che, anche se Beckett avesse trovato nel libro di Klein il punto di partenza per la storia del topo, gli usi che ne fanno i due autori coincidano. Nel contesto dell'opera, la frequente lettura della storia come un racconto indiretto di un abuso sessuale, invece che la paura della castrazione, può essere valida ed è forse quella corretta.

È poco sorprendente che Beckett, nel cercare di disegnare la psiche di Winnie per il primo grande ruolo femminile da lui mai scritto, sia andato a scavare tra le memorie delle sue sessioni di psicoterapia e negli appunti sui libri di psicanalisi da lui studiati, in particolare quelli di Alfred Adler, Ernest Jones, Otto Rank, Wilhelm Stekel, oltre a Karin Stephens. La battuta di Winnie «A long life... Beginning in the womb, where life used to begin, Mildred has memories, she will have memories, of the womb, before she dies, the mother's womb»⁸⁰ richiama le memorie dell'utero di Beckett contenute nel suo romanzo *Watt* che, come lui stesso mi assicurò nel suo ultimo anno di vita, erano del tutto veritiere e niente affatto immaginarie.

Giorni felici sembra assai diverso oggi rispetto a trent'anni fa. L'immagine principale, per esempio, risulta meno sorprendente e meno sconcertante adesso che nel 1962, in parte per la nostra diversa familiarità con l'opera e in parte perché, nel frattempo, le immagini dell'arte contemporanea sono più facilmente accettate. Credo, guardando indietro alle scoperte qui enunciate, che, più di ogni altra cosa, saranno le rivelazioni sulla sua profonda conoscenza della filosofia antica e delle teorie psicanalitiche ad offrire i contributi più significativi alla futura ricerca su Beckett.

⁸⁰ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 32.