

## BECKETT E BION: LE PAROLE TRA LORO

Stefania Resta

### SOMMARIO

Una storia di incontri e di fughe quella tra il giovane Beckett e il suo terapeuta Bion visti a partire dallo sguardo di Anzieu. Cosa li legò, cosa li divise? A partire da queste e altre domande nascono delle ipotesi che guidano alla scoperta del legame tra questi due autori. *Murphy* e *Watt*, i due romanzi di Beckett scritti nel periodo della sua terapia, ci parlano di questo legame e introducono al mondo della sua narrativa.

### ABSTRACT

A story of encounters and escapes, that between a young Beckett and his therapist Bion seen from the eyes of Anzieu. What bonded them and what divided them? These and other questions give rise to hypotheses that guide us through the discovery of the link between the two authors. *Murphy* and *Watt*, two novels Beckett wrote while in therapy, talk to us about this bond and introduce us to the world of his narrative.

«Forse non è escluso che Bion sia diventato un kleiniano anche perché era stato, per un breve periodo, un beckettiano».  
(S. Connor)

L'incontro tra e con Beckett e Bion è stato per me lo spazio *0*, senza dimensione, da cui sono partita un po' per gioco, un po' per desiderio. E poi mi è capitato un qualcosa di simile a quello che esprime Flaubert quando scrive: «à force de regarder un caillou, un animal, un tableau, je me suis senti y enter» (tr. it. 1973, pag. 234); ovvero sono stata trasportata dentro gli scritti di cui a breve vi parlerò. Ma tutto questo è stato possibile anche grazie al generoso supporto dei colleghi della sezione torinese che da subito mi hanno molto incoraggiata a proseguire in questo lavoro e a cui mi sento di rivolgere, con affetto, un ringraziamento per il loro sostegno, per me davvero importante.

Conobbi Beckett narratore per caso, attraverso le emozionanti parole di Didier Anzieu, e ne fui da subito appassionatamente rapita. Non vi parlerò però

del celebre volto dell'autore di quel Godot che tutti conoscono, bensì di un giovane trattenuto nella sua invisibile quanto angusta *retentio* esistenziale. Anche l'altro uomo di cui parlerò, Wilfred Bion, all'epoca non è l'importante nome che è oggi per tutti noi, ma uno specializzando trentasettenne *pre-mature*.

Didier Anzieu, autore di un memorabile saggio sui due, si immedesima molto in questa intricata vicenda transferale, e per farlo "diventa Bion" ovvero inventa degli appunti che lui di fatto non sappiamo se abbia davvero preso. La descrizione, inventata, di Beckett merita una citazione completa. Ci pare proprio di vederlo, di conoscerlo un po' più da vicino, come fosse davvero un appunto di un caso clinico di un collega:

Questo giovane uomo non è soltanto depresso, osceno, mordace, ragionatore; in più, è folle. Oppure lo è stato. E potrebbe ridiventarlo se le circostanze della vita lo costringessero in una situazione che gli appare senza via d'uscita. Per me, una difficoltà supplementare: nega la sua follia, rifiuta di riflettervi (tr. it. 2001, pag. 78).

A partire dall'analisi con Bion nacquero i suoi primi e meno noti romanzi di cui scriverò: *Murphy*, che impegnerà lo scrittore a partire tra il 1935-1938, e *Watt*, finito nel 1945 ma edito solo nel 1953.

Correva l'anno 1934. Dove si incontrarono i due uomini? Al Tavistock Institute di Londra, naturalmente. Centotrentatre sedute interrotte bruscamente per volere di Beckett, all'epoca scrittore sconosciuto, squattrinato, afflitto da marcati sintomi psicosomatici, nonché dall'odio viscerale verso la madre, un'infermiera.

Quale fu il motivo dell'interruzione della terapia? Bion è contrario che Beckett torni dalla madre, dalla quale ha ricevuto, come uomo e come scrittore, uno sguardo carico di disprezzo, rifiuto e chissà quanto altro. Beckett deve scegliere: o lui o la madre. Come quest'ultima non accoglie né vede veramente Samuel, perché occupata dall'intenzionarlo "a essere non altro" da quello che lei vorrebbe, così credo faccia, suo malgrado, Bion, il suo analista.

Forse Samuel, sotto quella ricca coltre di libri e di sintomi, cercava una diversa modalità di relazione o semplicemente di accoglienza. Beckett poté scegliere? Il dottor Bion fu consapevole di che cosa significasse, per entrambi, quella richiesta?

Nessuno dei due aveva avuto una madre sufficientemente buona, entrambi erano superstiti di una matrice escludente e perciò incapace di con-tenere e incontrare l'alienità insita in ogni figlio, in ogni paziente. Solo in questo senso l'incontro tra B. e B. non fu vero incontro, in quanto mancò del *mit-Dasein*, dell'"essere con" che ti contiene, ti scuote e accompagna nel difficile cammino antropoanalitico. Se non si ha esperienza della benevolenza dello sguardo

materno, dell'essere visti e amati nella propria nascente soggettività, è certo ancora più faticoso il percorso del farsi uomo.

Beckett, suppongo, incontrò la fatica di non trovare uno spazio in cui stare-sostare, né nella sua famiglia né nello spazio psicoterapico. Tutta la sua opera propone infatti in modo inesausto non-luoghi, incompiutezza, e naturalmente incomunicabilità, a volte giocosa, molto più frequentemente dolorosa e muta. Anche Bion parlò di questa fatica nella sua ultima opera, quando era ormai distante da quella griglia che noi tutti ricordiamo, e che probabilmente parlava anche delle sue griglie interne.

Ma al di là di queste supposizioni, ciò che va indagato tra terapeuta e paziente – scrive in un articolo dei suoi ultimi anni (1977) – è la cesura:

(...) non l'analista, non l'analizzando, non l'inconscio, non il conscio; non la sanità, non l'insanità. Ma la cesura, il legame, la sinapsi, il (contro-trans)-fert, l'umore transitivo-intransitivo.

Cosa voleva da lui, e inoltre, quali furono le emozioni provate da Beckett? Un Beckett in quella situazione non collega, non paziente, non amico; e allora chi? Anche quest'incontro fu importante nella vita dello scrittore, che da quel momento intensifica le sue letture psicoanalitiche poi in parte confluite nei romanzi che a breve conosceremo da vicino.

E dopo la conclusione dell'analisi, quali strade presero i due “antagonisti” (Anzieu, op. cit. , pag. 69)?

Bion si è interessato ai disordini del pensiero verbale quando Beckett ha cessato di farne il tema dei suoi romanzi. Beckett ha fatto del gruppo interno delle voci che parlano disordinatamente il tema dei suoi romanzi quando Bion ha elaborato la teoria degli assunti psichici di base dei gruppi umani.

Bion, dicono quelli che lo hanno conosciuto, nei gruppi parlava a se stesso, proprio come il narratore beckettiano (ibidem, pag. 74).

D'ora innanzi Beckett riproporrà nei vari plot il flusso di coscienza nato in analisi. L'intera opera beckettiana sarebbe un emblematico esempio di autoanalisi – forse indirizzata a un psicoanalista assente? Pensando al corpus delle sue opere mi pare sempre più plausibile. Forse oggi possiamo supporre a chi idealmente si rivolga quella diaspora di personaggi (romanzati e teatrali) per lo più orfani di incontri trasformativi, di relazioni, di dimore del poter essere.<sup>1</sup>

*Murphy* e *Watt* sono i figli naturali di questa matrice, dalla quale i personaggi si muovono sulla pagina con un'andatura incerta e dagli intensi colori emotivi che possono far ricordare le tele di Francis Bacon.

---

<sup>1</sup> A. Lampignano, Un contributo per l'integrazione dei concetti di *idem* e *autòs* nella prospettiva del cambiamento, in *Rivista italiana di Gruppoanalisi*, vol. V - N. 2, 1990. .

### *La parola a Beckett*

Murphy è il primo personaggio di tutta la serie di antieroi del demiurgo Beckett. Fin dalle prime battute si coglie che Beckett tiene molto al suo personaggio, in virtù delle attenzioni che gli riserva, per le intrinseche qualità che gli riconosce, per la perizia con la quale descrive gli anfratti dei suoi stati psichici.

Il romanzo prende forma a Londra dalla penna e dalle pene del suo padre letterario tra l'autunno del 1934 e l'estate del 1936, non senza frequenti interruzioni a causa del suo a dir poco instabile equilibrio psichico.

È un periodo davvero difficile per lui: nel 1931 rassegna le dimissioni al Trinity College di Dublino in qualità di lettore di francese. In questo modo, oltre a stroncarsi qualsiasi possibilità di carriera, rimane anche senza lavoro. Nel '33 muore il padre e una cara cugina. I suoi rapporti con le donne sono a dir poco difficili; pessimi quelli con la madre, la quale finanzia anche la terapia con il dottor Bion. Per non parlare degli attacchi di panico, dell'alcolismo, della vita raminga e di altre amenità che lasciamo agli amatori beckettiani.

Chi è Murphy? Cosa fa, cosa vuole dal suo lettore? In un inglese colto e ricco di riferimenti psicoanalitici, di citazioni erudite – almeno quanto quelle del suo amato amico-mentore James Joyce – ma anche di giochi verbali dal tono spesso ironico, Beckett non lesina dettagli d'ogni sorta circa la mente e il corpo del suo protagonista. Due unità, mente e corpo, molto presenti in questo romanzo. Due pluriversi, per dirla alla Morin, che spesso non si parlano, non si conoscono, e la cui convivenza è discontinua, marcata da forte disagio.

Le prime parole del romanzo squarciano fin da subito il velo di Maya dell'animo di Murphy:

Splendeva il sole, non avendo alternative, sul niente di nuovo (tr. it. 1997, pag. 7).

È il sole della *nigredo* alchemica, il sole della *Melancholia* di Dürer, quello del nostro Murphy, che se ne sta in un vicolo di un caseggiato dichiarato inagibile, circostanza che lo avrebbe a breve costretto a trovarsi in un ambiente “del tutto estraneo”.

Ecco che Beckett delinea prima di tutto un concetto perno della matrice gruppooanalitica, una *Umwelt* in questo caso popolata di oggetti parziali.

Questa è la sua realtà psichica: un ambiente a cui sente di non appartenere, in cui è solo, al buio, isolato. Questa è la matrice da cui nasce il personaggio e la sua storia.

Una volta descritto l'ambiente, Beckett passa a introdurci la persona e le sue abitudini:

Era nudo sulla sedia a dondolo in tek (...) quella era di sua proprietà, non lo lasciava mai. Era seduto nel cantuccio, sette fasce lo tenevano fermo consentendoli solo i movimenti periferici. Il respiro impercettibile, gli occhi erano freddi e fissi come quelli di un gabbiano, se ne stavano puntati su un'iridescenza sprizzata sullo zoccolo di stucco (...). Sedeva in quel modo perché gli arrecava piacere. Per prima cosa al corpo appagandolo. Poi lo disponeva libero alla mente (ivi).

Murphy, come scopriremo, ama legarsi su quella sedia, ed «è dedito al buio e all'immobilità protratta» (ivi); a volte sperimenta sé stesso in situazioni di abulia vicine al post-mortem. In tutto lo svolgersi del romanzo si respira quest'atmosfera di stasi e frammentazione, unitamente a una fitta oscurità. Quest'oscurità si esprime spesso anche in salti di significato, in presenze-assenze discontinue, in allucinazioni che si dipanano in un universo relazionale molto omogeneo e sintonico con il protagonista.

Si tratta di una gruppalità che può essere guardata come una caleidoscopica *comédie humaine* della psichiatria: Neary, uno "spasmofilo schizoide, un toro ionio"; Wylie, che si sbronzia appena può; Celia, una prostituta; Bom, un sadico; la signorina Counihan, "una matassa di astenia apollinea".

Di questo personaggio conosciamo tutto subito: ogni centimetro del polso, dell'avambraccio, persino del ginocchio. Del suo cuore, anche se l'autore ce ne fornisce una mappa cartesiana, Beckett dice invece: «era così irrazionale che nessun medico era capace di risalire alle cause» (ibidem, pag. 42).

Murphy è un uomo colto, sì, ma soffre di convulsioni; ha l'abitudine di "perdersi nelle tenebre"; non ha un impiego, e nemmeno ne vorrebbe uno; non ha una professione, vive di elemosina; ha però una compagna che lo ama, Celia, e che lo incalza a trovare lavoro.

Nell'ultima parte del romanzo Murphy ne troverà uno: sostituirà Ticklepenny come infermiere della Magione Maddalena della Misericordia Mentale (*MMMM*) – una casa di cura (non un manicomio, tiene a sottolineare come per giustificarsi) – descritta di fatto come fosse una chiesa. Murphy lavora nel reparto maschile del padiglione, che, "caso vuole", si chiama Skinner, "l'arena della *MMMM*".

Qui i degenti sono perseguitati da "terapie tutte libresche", figlie di un concettualismo scientifico scarsamente capace di spiegare la loro fantomatica realtà interna.

Murphy solo qui sente di appartenere a quello che chiama il "piccolo mondo": si riconosce e identifica con ebefrenici, paranoici, schizofrenici definiti "consanguinei"; se ne prende cura con dedizione ottenendo immediato successo, a differenza di colleghi e psichiatri descritti con massima derisione.

L'esperienza di essere fisico e razionale lo obbligava a definire santuario ciò che gli psichiatri chiamavano esilio, e a considerare pazienti non come banditi dal sistema dei benefici, ma come fuggiaschi da un colossale fiasco (ibidem, pag. 126).

Qui Murphy incontra il signor Endon, uno schizofrenico “della più amabile varietà”, perfetto dal suo punto di vista in ogni dettaglio, salvo quei suoi occhi quasi bianchi, con una palpebra rovesciata. Nei suoi confronti prova “profonda fusione mentale” in quel gioco di vita e morte che trova il suo culmine nella memorabile partita a scacchi che non può non far affiorare alla mente un'altra celebre partita, quella tra il Cavaliere e la Morte nel film *Il Settimo sigillo* di Bergman (1956). Con Endon il transfert è immediato, intenso, in una segreta corrispondenza protomentale:

la relazione tra il signor Murphy e il signor Endon non potrebbe essere meglio compendiata nello scorgere se stesso nella vacuità che esime il secondo dal vedere altri che se stesso (...) Il signor Murphy è una pagliuzza nel non visto del signor Endon (ibidem, pag. 177).

Accanto a particolareggiate descrizioni di questo suo *semblable*, Beckett, è proprio il caso di dire, spiega in modo istruttorio la mente della sua creatura. Dopo ciò Murphy esce di scena per un gran numero di pagine. Altri parlano di lui, lo cercano, si preoccupano, in qualche modo.

La sua mente si figurava come una grande sfera cava, chiusa ermeticamente all'universo circostante. Ciò non costituiva un impoverimento dal momento che nulla veniva escluso che non fosse già contenuto in se stessa (...). Essa era costituita di luce che degradava verso l'oscurità e di un sopra e di un sotto, non già di bene e di male. Conteneva forme che avevano i loro paralleli in un altro modo e forme che non ne avevano, ma non forme giuste e forme sbagliate (ivi).

Era scisso, e una parte di lui non lasciava mai quella camera mentale che figurava se stessa come una sfera piena di luce degradante nell'oscurità. Ma muoversi in questo mondo dipendeva da uno stato di quiete in quello esterno (ivi).

Non c'è bene o male dentro la mente, essa non è un congegno ma una zona “ermeticamente chiusa al corpo”. Le due entità di mente e corpo non comunicano, e la prima funziona al contrario della seconda.

Didier Anzieu si domanda come accada che Beckett usi proprio il termine scissione (*splitting*), che sarà così importante per Bion. La descrizione della mente di Murphy anticipa o segue la teoria psicoanalitica? Noi siamo dell'idea che l'anticipi. E in questa scissione radicale Murphy individua tre zone della sua mente: luce, penombra e oscurità. Avrebbe potuto usare questa terminologia se Beckett non avesse letto del conscio-preconscio-inconscio freudiano?

È nella “zona buio” che Murphy trascorre la maggior parte del tempo, una zona che non è costituita da stati né da elementi, bensì da un continuo fluire di

forme che si vanno ad aggregare e disgregare. In questo passaggio, il nostro non descrive forse quello che Bion teorizzerà come “schermo degli elementi beta”?

Murphy, nel tentativo di rifuggire da questo fluire di forme disgreganti, corre a legarsi nella sua soffitta per tranquillizzarsi, nel mentre qualcuno va al gabinetto al piano di sotto e apre il gas. E così Murphy muore asfissiato.

### *Watt*

Sotto i bombardamenti del secondo conflitto mondiale, tra il '41 e il '45, nasce *Watt*, l'ultimo romanzo scritto dal Beckett in inglese, romanzo che nella prima versione lo vide impegnato per ben 945 pagine di cui noi oggi leggiamo una versione estremamente ridotta. È un testo sulla catastrofe psichica, sulla dissoluzione del linguaggio di un personaggio solo con le sue voci.

Nella sua prima descrizione si dischiude in modo esemplare il concetto di “gettatezza” di matrice heideggeriana. Quest'uomo, di cui in un primo momento non si riconoscono nemmeno le fattezze, compare per la prima volta a terra, confuso tra un tappeto, un rotolo di tela e un tubo di scarico.

Da qui si diparte una potente fuga dalla struttura narrativa convenzionale, attraverso un pensiero senza pensatore risucchiato nell'oscurità del mondo interno del suo autore e della cronicità del suo personaggio. Assistiamo a un'inversione ipnotica delle lettere nelle parole, dell'ordine delle parole nella proposizione, e a ripetizioni di parole e proposizioni che per intere pagine mettono a dura prova anche il lettore più benevolo. In tutto questo apparire di personaggi, di non azioni, di non senso, non c'è mai una sosta, un momento di tregua.

Molti critici hanno intellettualmente elogiato questo secondo lavoro di Beckett e certo può venir facile unirsi a loro, ma dal punto di vista antropoanalitico mi pongo molte domande su come poteva stare con se stesso il suo autore, se ha scritto quello che ha scritto. Più di novecento pagine, circa metà della *Recherche*, di dolore allo stato puro. La letteratura l'ha sicuramente – e fortunatamente – aiutato a sopravvivere. È stata l'oggetto transizionale che lo ha tenuto in vita.

*Watt* viene scritto molti anni dopo l'interruzione dell'analisi con Bion. Vorrà dire qualcosa questa circostanza? Non lo sapremo mai.

Il nostro nuovo protagonista, omofono della preposizione interrogativa inglese *what*, è un uomo di cui tutti al principio sanno poco, un uomo che non ha un passato né un futuro, e che non ha una dimora. L'unico dato certo su di lui sono le tante voci che egli sente cantare, sussurrare, gridare, e che mettono a dura prova il suo, e il nostro, orientamento spazio-temporale. Gli adoratori del DSM potrebbero trovare in *Watt* un'apoteosi diagnostica: ha disturbi della vista,

dell'udito, dell'olfatto, del gusto, dell'attenzione, dell'equilibrio, della deambulazione, del pensiero logico e della parola (tra i tanti personaggi beckettiani, lui è l'unico a soffrirne). La prima volta che compare sulla scena lo vediamo girovagare, scalzo da un piede solo, proprio come su un piede solo potremmo dire si regga la sua intera ex-sistenza.

In *Murphy* c'era oscurità mentale e scissione della personalità, ma tutto ciò veniva in qualche modo retto da un autore funambolico, capace di tenere insieme un filo logico di parole e azioni in una narrazione leggibile e a tratti affascinante. In *Watt* l'autore non ci spiega la mente del suo protagonista; siamo dentro la sua psiche, stavolta senza mappe e senza bussole. *W* è il rovescio di *M*, in tutti i sensi. E con lui siamo immersi nell'assenza di senso e di significato, mancando la demarcazione tra ciò che è interno ed esterno, sprofondato com'è il personaggio nel suo protomentale.

E Watt non faceva mistero del fatto che molte cose descritte come accadute, nella casa, e naturalmente proprietà, del signor Knott, forse non accaddero mai, o accaddero in un modo del tutto diverso, e che molte cose descritte come inesistenti, perché queste erano le più importanti, forse non esistettero mai, o piuttosto esistettero per tutto il tempo (tr. it. 1994, pag. 130).

La chiusura fisica e mentale è palpabile e respirabile fino all'ignoto capolinea del suo personaggio. Non avremo un vero e proprio finale, in questo romanzo, quanto una dissolvenza. Andrà via come è arrivato, senza un perché, di notte.

Tante sono le pagine in cui non succede nulla o in cui succedono cose marginali, i cui molti personaggi sono ombre, spettri che appaiono e scompaiono. C'è anche molto non detto in questo romanzo di Beckett, molte allusioni accennate e non spiegate.

Leggere quest'opera è un'esperienza di dispersione e incomprendimento che potrei dire assordante, di fronte alla quale il lettore può scappare o resistere come di fronte all'enigma di un terribile dio greco.

Il cuore del romanzo è incentrato sul rapporto servo-padrone, quindi sul rapporto di potere, di dipendenza, di attaccamento che vige nella oscura casa, chiamata anche azienda, del signor Knott. L'atmosfera che si respira trova molti punti di contatto con un'altra celeberrima opera letteraria, il *Castello* di Kafka, in cui andrà a lavorare l'agrimensore K anch'egli alle prese con un padrone enigmatico e con più di una minacciosa presenza.

Diversamente dal *Castello*, questa casa-azienda è un non-luogo in cui è difficile accedere, in cui è difficile comprendere cosa veramente succeda e in cui nello stesso tempo "nulla rimaneva, e nulla veniva o andava, perché tutto era un andare e venire"; un non-luogo in cui nessuno poteva togliere e aggiungere qualcosa. I personaggi che l'abitano o che si trovano a esserne ospiti non si può dire abbiano un loro profilo d'autonomia rispetto a questo enigmatico padrone



di casa. Non potrebbe essere questo un mirabile esempio del condominio interno di cui ci parla Diego Napolitani?

L'imperscrutabile signor Knott – forse da leggere come *know not* – più che una persona fisica è un'entità “dalla fissità misteriosa”. Con lui, Watt, personaggio dall'astrusa comunicazione e dall'eccentrica sintassi, non intrattiene a ben vedere nessun tipo di conversazione. Si affacciano alla sua mente numerose e diverse ipotesi sulla natura, sulla vera natura del signor Knott, di cui però il suo *servant* rimane per tutto il racconto “particolarmente ignorante”.

La figura di Knott viene lungamente tratteggiata nella sua inavvicinabile, narcisistica onnipotenza, nella sua cieca tirannia nei confronti di tutto e tutti. Egli non parla, bensì emette un monotono canto privo di significato, che però l'orecchio malato di Watt non riesce a percepire che come “un sordo bisbiglio tempestoso e smorzato”.

Oltre alla natura intima di Knott, non meno importante è la sua multiforme fisicità: l'andatura, i gesti, la postura, la pettinatura non sono mai le stesse. Forse, pensava Watt, nel profondo della notte il suo padrone “organizzava” il suo aspetto esteriore del giorno a venire.

In un universo relazionale di esiguità e declino dei sensi l'unico particolare noto riguarda i loro “scambi”, che avvengono in orari prestabiliti, potremmo anche dire rigidi. Il setting quindi è l'unico dato non fluttuante nel romanzo come nella mente del servitore. L'unico punto fermo.

Durante il primo anno i due non si incontrano. La distanza è massima: il lavoro di Watt consiste nel servire al pianoterra portando il fiero pasto – preparato da chi, non è dato sapere – in una ciotola da lasciare sul tavolo. Un'ora più tardi Watt ha il compito di portare via il tutto, dando l'eventuale avanzo a un ingordo cane. Tutto qui.

Durante il secondo anno il rapporto muta. Ora Watt si occupa della sua camera, aiuta il signor Knott a uscire dal letto e a togliersi la camicia da notte. Le sue abitudini in merito sono diverse da quelle dei più: va a letto con gli abiti da notte sopra quelli da giorno, e ovviamente, si alza con quelli del giorno sotto quelli della notte. Questa abitudine è avvolta da un mistero totale, come ogni cosa che lo riguarda.

Ora Watt serve al primo piano. Ha la responsabilità di gestire un altro recipiente, questa volta da bagno. Il passaggio dall'oralità all'analità è evidente. Un recipiente o un contenitore, dirà, come sappiamo, Bion.

Tutto conduceva a questo, a questa penombra dove un uomo di mezza età siede masturbandosi il grugno, aspettando che spunti la prima alba (...). Per la prima volta da quando con angoscia e disgusto alleggeriva del latte sua madre, gli vengono affidati dei compiti (...) egli arriva a capire che sta lavorando non semplicemente per la figura del signor Knott, ma anche e soprattutto, per se stesso (ibidem, pag. 43).

Dunque in questo romanzo è fondamentale, ancor più che in *Murphy*, il tema del rapporto particolare del protagonista con un'altra persona: non però un simile, come il signor Eldon per Murphy, ma un padrone, che a malapena vede-intravede l'altro, e che risiede su piano diverso dal suo. Watt dunque non è libero di muoversi, di scegliere, di provare vicinanza o somiglianza con un altro da sé, come poteva fare Murphy. Qui l'alter ego beckettiano è solo, in un setting misterioso, che sì lo contiene, ma del quale nello stesso tempo conosce ben poco.

Watt non ha affetti, accanto a lui non ci sono presenze vive, a eccezione del padrone con il quale intrattiene un rapporto asimmetrico, retto su "nozioni fluttuanti", in una casa in cui il telefono non squilla mai e in cui ci sono rari visitatori. Si tratta di vecchi, ciechi, muti, storpi, che Knott mai incontrerà di persona. L'unico dato "certo" è che questo misterioso proprietario non lascia mai la sua residenza. Lui quindi c'è, ha delle pretese come tutti i padroni, ma nessuno entra in relazione con lui, così come del resto succede anche a Watt. I passati servitori sono tutti sofferenti, cenciosi, con le gambe a  $x$  o a  $o$ , il naso rosso, i denti guasti. Sono stati licenziati, come lo saranno quelli futuri. È inevitabile. Il tempo di soggiorno di Watt è forse il tempo dell'analisi, che prima o poi per tutti finisce.

La coppia Watt-Knott, come evidenziato da Anzieu, non può non rimandare a quella analitica, quella evidentemente vissuta da Beckett con Knott-Bion. Il loro reciproco intenzionamento è quello del femminile, del non essere Altro, come scrive Diego Napolitani (2004):

l'altro non ha per il soggetto una rilevanza per la sua singolare alterità, ma ne ha perché è un elemento costitutivo di un insieme a cui il soggetto intende appartenere: nell'intenzionare l'insieme come un universo che fonda la propria identità, i singoli componenti di questo universo "devono" scomparire in quanto minacce per l'indifferenziata compattezza dell'appartenenza come un fondamento identitario" (pag. 14-15).

Per altro verso, nelle vesti del padrone possiamo intravedere la parodia dello psicoanalista freudiano classico: freddo, distante, incomprensibile, onnisciente. Diversamente possiamo fantasticare possa essere una sua gruppalità "padrona", sorda, inviccinabile e tutto sommato poco conosciuta, in un condominio di presenze deformi e abbrutite.

Questo romanzo, con il suo farsi, ci conduce in modo assolutamente originale, non solo per l'epoca, a traguardare verso questo particolare tipo di relazione quale è quella analitica. O, se vogliamo, ci dà una delle più vivide rappresentazioni di un possibile ambiente psichico che Watt poco conosce, a cui non sente di appartenere, ma dal quale nel contempo è dispoticamente dominato.

Anzieu aggiunge: mentre Watt si trova dal signor Knott, le parole perdono il loro senso, le consegne date sono arbitrarie, il signor Knott risulta

incomprensibile, Watt si confonde in logiche assurde. Tuttavia quei giochi di seriazione sfasati rispetto alla realtà, quegli esercizi intellettuali deliranti hanno una funzione autoterapeutica; rassicurano Beckett circa la presenza e la persistenza in lui di un nucleo di coerenza del pensiero.

Inoltre Beckett rovescia lo scopo della psicoanalisi: non è l'analista a porsi al servizio del paziente, ma viceversa. L'avvicinamento tra i due sarà graduale, prima si tratterà di nutrimento, poi di visceralità (urine, sperma); dalla cucina si passerà alla stanza più intima dell'anima del personaggio, il quale, proprio come il suo servitore, non ha evoluzione, non lo vedrà mai ridere, parlare, piangere.

Dunque la presenza-assenza della sua *imago* occupa tutto lo svolgersi del racconto, che termina con il licenziamento ingiustificato e senza spiegazioni che porterà Watt a un capolinea sconosciuto, abbandonato in una terra di nessuno. Murphy muore per un accidente, Watt viene cacciato e si avvia a un futuro perlomeno incerto: entrambe queste gruppalità dell'autore condividono un destino di espulsione, morte, incomunicabilità.

### *Il posto delle fragole*

Lasciati alle spalle i romanzi di Beckett, pensiamo-ripensiamo ora a Bion. A quale dei tanti Bion? Senza esitazione: a quello di *Memoria del futuro* (1980), l'opera più psichedelica della psicoanalisi, l'ultimo Bion, come si suol dire, scritta, lo ricordiamo, tra il 1975 e il 1979.

Un'opera con cui è particolarmente arduo confrontarsi, un'opera eideticamente vicina ai testi e alla sensibilità di Beckett. Per questo ne accenniamo in questa sede. Oltre alla sua prodigiosa difficoltà, la sorpresa ha a che fare col ritrovarsi di fronte a un Bion sconosciuto, alla scoperta-conoscenza a dir poco spaesante delle sue molte gruppalità (i personaggi sono circa un centinaio). L'unica opera in qualche modo avvicinabile, lo sappiamo, è l'*Autobiografia* di Bion, in cui abbiamo iniziato a scoprire altri aspetti della sua persona che vanno ben oltre il "gergo satanico".

Me stesso: Dato che non posso, pur con tutta la mia esperienza, analitica e non analitica, dire chi sono, so ora che è molto improbabile che in futuro saprò qualcosa di più. È impossibile credere che chiunque non sia io sappia qualcosa di più (tr. it. 2007, vol. II, pag. 78).

Se è vero quello che scrive il nostro, è anche vero che i tre volumi dell'*itinerarium mentis in veritas* sono un'opera di liberazione di molte sue parti non nate, chissà se non volute o fino ad allora sottaciute, come scrive solo all'altezza dell'emozionante penultima pagina del suo ultimo volume.

Per tutta la vita sono stato imprigionato, frustrato, costretto dal senso comune, la ragione, i ricordi, i desideri e – maggior spauracchio tra tutti – comprendere me stesso. Questo è il tentativo di esprimere tutta la mia ribellione, di dire addio a tutto ciò. È un mio desiderio, realizzo solo ora destinato a fallire, scrivere un libro non viziato da alcuna traccia di senso comune, ragione, ecc. (op. cit. , vol. III, pag. 145).

Un “folle volo”, quello che ci sfida Bion a compiere per leggere queste pagine non sempre intelligibili, non sempre coerenti, in stretta fratellanza di spirito con i due romanzi di Beckett. Un’opera drammaturgica, è stato scritto, ma forse anche un’opera che è summa di generi diversi, dalla saggistica alla poesia alla matematica.

Certo nella *Memoria del futuro* c’è tutto quello che si può immaginare, e molto molto di più, una sorta di borgesiano giardino dei sentieri che si biforcano, incrociano, smarriscono e confondono. In essi troviamo la cospicua presenza della psicoanalisi, criticata, irrisa e difesa con un godibile humour degno di Wilde, ma anche la guerra, che spesso affiora con tratti di persecuzione e angoscia lungo un tempo della mente perennemente sospeso tra *praesentatio* e *retentio*.

Il linguaggio è incredibilmente colto, non meno di quello del suo famoso paziente, e anche in questo lo ricorda enormemente. Bion inoltre recupera e inserisce nella psicoanalisi il dialogo platonico arricchendolo di tutta la complessità novecentesca. Tale dialogo avviene tra i diversi *autos* e i diversi *idem* dai nomi più disparati – Im-maturo, Me stesso, Bion, PA, Prete, Diavolo e via dicendo – ma anche tra tante parti dello scibile, umanistico e scientifico. Il tutto con uno stile molto beckettiano, forse vicino allo stile di Thomas Pynchon. In questo testo tutto è in conflitto con tutto, tutto è in relazione con tutto, in una fitta matrice di appartenenze e disappartenenze.

Creazione è inevitabilmente distruzione, ha scritto Napolitani, e quest’opera dal mio punto di vista lo dimostra con forza e ardore.

La scrittura di Bion rispecchia la stanchezza e l’impossibilità di abitare il “mondo come volontà e rappresentazione” e in diversi momenti si fa fortemente scurrile, blasfema, irriverente verso tutto e tutti.

Per me, la lettura di *Memoria del futuro*, avvenuta subito dopo quella di *Murphy* e *Watt*, rappresenta una sorta di “posto delle fragole” di bergmaniana memoria. Come il protagonista del noto film segue un percorso diverso da quello fino ad allora intrapreso, e grazie a questo accede a ricordi e ri-accordi di paure e di parti non nate, così ac-cade in qualche modo al Bion della Trilogia. Ed è in questo ideale posto delle fragole, il posto della memoria del futuro, che noi lettori possiamo forse ritrovare ombre, frammenti, echi delle “parole tra loro”.

## BIBLIOGRAFIA

- Anzieu D. , *Beckett*, Marietti, Genova, 2001.  
Beckett S. , *Murphy*, Einaudi, Torino, 1997.  
Beckett S. , *Watt*, Sugarco Edizioni, Milano, 1994.  
Bion W. R. , (1980), *Memoria del futuro*, Raffaello Cortina, Milano, 2007.  
Bion W. R. , (1987), *Cesura*, in *Seminari clinici*, Raffaello Cortina, Milano 2007.  
Flaubert G. , *Correspondance I*, Ed. Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1973.  
Lampignano A. , Un contributo per l'integrazione dei concetti di idem e autòs nella prospettiva del cambiamento, in *Rivista italiana di Gruppoanalisi* – Vol. V – n. 2, 1990.  
Napolitani, D. , La psicoanalisi ha compiuto il tempo della sua vita, in *Rivista Italiana di Gruppoanalisi*, vol. XIV, n. 1, 2000.  
Napolitani D. , La bipolarità della mente relazionale. Il maschile e il femminile nei processi cognitivi. Parte prima e Parte seconda, in *Rivista Italiana di Gruppoanalisi*, vol. XVIII, n. 1-2, (2004a).  
Napolitani D. , *Individualità e gruppaltà*, IPOC, Milano, 2006.  
Nissim Momigliano, L. , *L'ascolto rispettoso*, Raffaello Cortina, Milano, 2001.  
Nissim Momigliano, L. , *L'esperienza condivisa*, Raffaello Cortina, Milano, 2001.

## SITOGRAFIA

[www.samuelbeckett.com](http://www.samuelbeckett.com)

Stefania Resta  
Via Galvani, 25  
10144 Torino  
s. resta06@gmail.com