

Il pessimismo di Proust: un antidoto per Beckett

Ann BANFIELD¹

L'opera di Samuel Beckett è percorsa da un'ossessione: la generazione. “[A] neuralgia rather than a theme”, la definisce lo scrittore irlandese citando Proust (III.260, in *Proust* 22)². È un'ossessione che Beckett eredita dalla tradizione anglo-irlandese invocata da W.B. Yeats nel suo discorso al Senato (1925); “una piccola banda di protestanti” al quale lui, “tipico esponente di quella minoranza,” era “orgoglioso” di appartenere: “We are one of the great stocks of Europe,” “the people of Burke ... of Grattan, ... of Swift, ... of Parnell. We have created the most of the modern literature of this country” (Castle 90).

La “banda” anglo-irlandese di Yeats è composta da vecchi sopravvissuti, mentre “All’s Whiggery now” resiste alla “levelling, rancorous, rational sort of mind” (“The Seven Sages” 252) che il poeta considera come eminentemente cattolica. “That is no country for old men”: così inizia “Sailing to Byzantium” (1927, 204). “The young/In one another’s arms, birds in the trees,/ —Those dying generations—at their song,/The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,/Fish, flesh, or fowl, commend all summer long/Whatever is begotten, born and dies.” “Quel paese,” con le sue *salmon-falls*, è chiaramente l’Irlanda, da cui Yeats era partito alla volta di Ravenna nel 1924, anno della fondazione del Free State. È evidentemente l’Irlanda anche perché se ne avverte la fertilità, nonostante il calo demografico dovuto alla carestia e all’emigrazione (Whelan 59). Nella visione angosciosa di Yeats, la generazione è innanzitutto la marea della vita fertile, ciclica, la maggioranza cattolica, che minaccia di sopraffare la banda di vecchi “massed against the world” (“Under Ben Bulbin” 356): “We Irish, born into that ancient sect/But thrown upon this filthy modern tide/And by its formless, spawning, fury wrecked” (“The Statues” 362). Su questo sfondo, Yeats colloca la storia letteraria irlandese. I vecchi sono spaventapasseri; sterili, esclusi dal flusso democratico della vita, una minoranza fra la maggioranza: “All hated Whiggery.” “Goldsmith and the Dean, Berkeley and Burke /

¹ Il presente contributo è apparso – con alcune variazioni – su “The Romanic Review”, rivista accademica della Columbia University (a. 2009, vol. 100, n. 1-2) in lingua inglese. Per COSMO è stato tradotto in italiano da Sara Sollum e Julia Nelsen.

² Ringrazio Ann Smock e David Lloyd per aver condiviso con me la loro ricca conoscenza del Beckett francese e irlandese. Cito Beckett in francese quando il testo originale era francese o tradotto dallo stesso Beckett, con alcune eccezioni nelle quali la citazione del testo inglese è finalizzata all’argomentazione della mia tesi.

Swift”: è il loro cuore che “had dragged him [Yeats] down into mankind.” Sono tutti: “Cast but dead leaves to mathematical equality” (“Blood and the Moon” 243).

Questo ultimo verso istituisce una relazione tra generazione e popolazione. Una relazione, questa, già esplicitata da Jonathan Swift, il quale in *A Modest Proposal*, offriva con ironia una soluzione alla questione demografica irlandese: “It would greatly lessen the number of Papists, with whom we are yearly over-run, being the principal breeders of the nation,” dice il protestante che è in Swift, utilizzando il pronome esclusivo “we,” simile al “we old men” di Yeats. Le classi inferiori erano da sempre associate alle “classi numerose”. L'*horror pleni* anglo-irlandese esprime il timore che quel primo termine – “anglo” – venga risucchiato – “dragged down” – dal secondo, l'umanità, associata idealmente alla schiatta irlandese cattolica. Oscar Wilde mise a fuoco la questione alcuni mesi dopo il suo rilascio dal carcere: “I am now simply a pauper of a rather low order” e “also a pathological problem in the eyes of German scientists: ... I am tabulated, and come under the law of averages! *Quantum mutates!*”³. Dal punto di vista generazionale, l'individuo è semplicemente un caso isolato, un membro di una classe sociale. La “mathematical equality” di Yeats è definita dalla statistica, scienza che tratta grandi quantità di individui come insiemi di simili. Le classi a cui la disciplina ricorre più di frequente sono le popolazioni. Ma per chi fa un censimento, le “renowned generations” di Yeats (“Three Marching Songs” 360) non costituiscono un'eccezione all'interno della popolazione irlandese.

Anche Beckett discendeva dalla tradizione anglo-irlandese. Come Wilde, frequentò la Portora Royal School e, come Swift, Wilde e Synge, si laureò al Trinity College di Dublino. I grandi protagonisti della sua opera, anche se irlandesi, sono chiaramente protestanti⁴; e sono vecchi: “Bah, j'ai toujours été vieux,” dice l'Innominabile (*L'Innommable* 187). Generati solo a metà, non sono né nati né morti – un tema beckettiano – discendenti degli *Struldbrug* di Swift⁵. La loro sterilità, però, non si accompagna alla fierezza yeatsiana, che compensa quella mancanza con la produttività letteraria. Tuttavia, per quanto Beckett erediti l'ansia di Yeats, o del Gulliver di Swift terrorizzato all'idea di essere un *yaboo*, per quanto coltivi una distanza ironica, un distacco da qualunque cosa irlandese-cattolica, il suo orrore delle masse non fu mai il disprezzo del

³ Vedi Bristow 199. “*Quantum mutates*” è il commento di Ticklepenny, decaduto dal ruolo di poeta a quello di infermiere nel reparto maschile di un ospedale psichiatrico (*Murphy* 67).

⁴ Il narratore di “L'Expulsé” vede chiaramente il cattolico come “the famous other” mentre osserva la processione di un funerale con “un papillotement de mille et mille doigts” e commenta che “si j'en étais réduit à me signer j'aurais à coeur de le faire comme il faut,” e non come “eux” (*Nowvelles* 23-4); utilizza il pronome tipicamente beckettiano e paranoico “they,” il cui segno particolare è di non avere un antecedente. Il presente semplice—“font”—rende ancora più chiaro il fatto che “ils” appartengono a una classe più grande, della quale i personaggi in lutto sono membri. Sicuramente, Watt osserva il signor Spiro, direttore di *Cross*, “the popular Catholic monthly,” con una distanza segnata dalla diversità. I coniugi Rooney vengono identificati come protestanti. Dei maggiori protagonisti beckettiani, solo Moran è cattolico, l'eccezione che conferma la regola.

⁵ “Solitamente, i personaggi di Beckett... sono vecchi... In Swift gli anziani sono gli *Struldbrugs*; gli *Struldbrugs* di Beckett fanno poco di più” (Ellmann 103).

protestante colto per le masse cattoliche, né tantomeno il riconoscimento di un senso di fratellanza, sebbene con le dovute riserve, nei confronti di quei “Christs that die upon the barricades,” così come si legge nel “Sonnet to Liberty” di Wilde: “God knows it I am with them, in some things.”⁶

Il trattamento beckettiano del ciclo della generazione, ereditato insieme all’eccezionalismo protestante, prese una forma insieme più astratta e più personale. La generazione in Beckett è una formalizzazione del ciclo del concepimento yeatsiano – la nascita e la morte – che si riduce a un processo di generazione di simili. I prodotti sono ciò che Beckett chiama “brotherly likes” (*How It Is* 37), come traduce “mes semblables et frères” in *Comment c’est* (58), con una chiara eco baudelariana. Beckett aveva già utilizzato “like” come sostantivo per tradurre “semblable” in *The Unnamable*: ogni nuovo personaggio sarà “a like for me”, “un semblable, un congénère” (*The Unnamable* 378; *L’Innommable*, 152). L’ultima parola sottolinea il fatto che tali “likes” appartengono alla stessa specie e condividono un’origine riproduttiva.

Il cerchio delle generazioni è la serie potenzialmente infinita di “my father’s and my mother’s and my father’s father’s and my mother’s mother’s [earth]” in *Watt* (46-1). Tali serie sono dovunque nell’opera di Beckett. Sempre in *Watt*, nelle pagine successive, leggiamo del signor Graves: “His father had worked for Mr. Knott, and his father’s father, and so on.” “Here then was another series” (143), recita il commento del testo; e più avanti, “Mr Knott too was serial” (253). L’imperativo di Yeats – ricordare quel sottoinsieme ristretto, le generazioni rinomate – è seguito dall’ammonizione: “Fail and that history turns to rubbish, / All that great past to a trouble of fools” (360). Perché c’è sempre il pericolo che quella piccola banda venga inghiottita dalla schiacciante superiorità numerica, dalla fertilità stessa. La serie beckettiana di “mother’s mother’s” e “father’s father’s” si trasforma in immondizia, e, finalmente, in “An excrement.” Ma la somiglianza è solo parziale: l’immondizia di Beckett viene generata dalla serie stessa e nessun sottoinsieme di privilegiati riesce a salvarsi.

Il bacio della morte giunge per il semplice fatto di avere antenati e discendenti, di essere nato. “Birth was the death of him” (*The Collected Shorter Plays* 265). Un individuo è *sui generis*, sta al di fuori del cerchio delle generazioni come i vecchi di Yeats. Oppure, nella formulazione junghiana adottata da Beckett, non è completamente nato: “Il n’y a que moi d’immortel, que voulez-vous, je ne peux pas naître” (*L’Innommable* 160). Essere nato, teme l’Innominabile, corrisponde a entrare nella serie, a essere duplicato, clonato. La generazione, intesa come riproduzione dei simili è da “tourner en rond” (*Comment c’est* 191), completando il giro “de la spermathèque jusqu’au four crématoire” (*Murphy* 61), dove “the grave sheets serve as swaddlingclothes” (*Proust* 8) per “naître[e] enfin dans un dernier soupir” (*L’Innommable* 93) — “debout le mort, aux fourches spermatozoïde” (*L’Innommable* 153). Perché “The maximum of corruption and the minimum of generation

⁶ “Beckett rispettava Yeats” più di quanto lo facesse Wilde, dato che Yeats “si trasform[ò] da scrittore dell’Ottocento a scrittore del Novecento... Beckett e Yeats si incontrarono solo una volta” nel 1932, quando “Yeats stupì Beckett lodando un brano di ‘Whoroscope’” (Ellmann 109-12).

are identical,” nella formulazione di “Dante... Bruno. Vico... Joyce” (21): “Moi qui suis en route, de paroles plein les voiles, je suis aussi cet impensable ancêtre dont on ne peut rien dire” (*L’Innommable* 110).

La generazione è aritmetica: somma, moltiplica, si duplica come unità numeriche, ripetutamente, *ad infinitum*; perchè la matematica di Beckett consiste nella reiterata applicazione del principio generativo: “J’ai toujours aimé l’arithmétique elle me l’a bien rendu” (*Comment c’est* 57). Contare è il modo beckettiano di categorizzare, classificare, che si tratti della sequenza di generazioni, di Krak, Krek e Krik del coro delle rane (*Watt* 137-8); o della “multitude of looks,” possibili e reali, scambiati dai membri di un comitato (175); o dei Pim, Pam, Prim, Bom, Bem che stramazzano nel fango di *Comment c’est*; o, ancora, della serie di movimenti a gattoni e cadute, di affermazioni e negazioni, di passi accompagnati o meno da “l’ombre de ton père” (*compagnie* 18), una “trotteuse et son ombre dans leur gyration parallèle apparamment sans trêve autour du cadran” di un orologio (82). “Et ainsi sans trêve” (82). Perché i simili, alla fine, non sono solo i vivi ma anche i morti – “Leurs billions de vivants, leurs trillions de mort [sic]” (*L’Innommable* 81) – si spostano “[from] one fleeting generation to the next” (*Watt* 60). La serie generazionale è potenzialmente infinita. “The mortal microcosm cannot forgive the relative immortality of the macrocosm” (*Proust* 10).

Esiste una differenza tra la versione che Yeats dà della legge della generazione e la formulazione beckettiana: non solo Beckett la riduce alla sua essenza aritmetica di base, ma quella stessa generazione, modellata sull’uguaglianza matematica, viene applicata all’attività umana, nello specifico alla storia letteraria, fornendo così un’ironica giustificazione dell’atavica inerzia beckettiana: “[A]yant parcouru depuis tes premiers pas quelque trente mille lieues ... Sans jamais dépasser un rayon d’une seule de ton foyer” (*compagnie* 84), “le chemin [étant] toujours le meme” (50). “Je n’ai jamais été ailleurs qu’ici” (*L’Innommable* 62), cioè, “jamais quitté l’île” (66). Tutta la storia, tutta la scrittura, è ripetizione: l’arte, “las d’accomplir un tantinet mieux la même sempiternelle chose, las de faire quelques petits pas de plus sur une route morne” (*Trois Dialogues* 14), è costretta a riprodurre “les mêmes propos, les memes histoires” (*Nouvelles* 121), a “dire toujours la même chose, génération après generation” (*L’Innommable* 160) —“it’s mathematical,” aggiunge Beckett nella versione inglese (*The Unnamable* 383)⁷.

Se tale visione è anglo-irlandese, è anche post-Joyce. Perché fra Yeats e Beckett era intervenuto qualcosa che la storia di Yeats non poteva prevedere: il primo scrittore irlandese di fama non anglo-irlandese, ma irlandese-cattolico: James Joyce. Beckett fu il primo grande scrittore anglo-irlandese a confrontarsi con un precursore cattolico ingombrante. Quindi Joyce fu davvero il primo di una serie. Ancora più significativo è il fatto che, nel momento in cui Beckett cercò di entrare nella storia letteraria irlandese, la

⁷ In *The Politics of Aftermath: Beckett, Modernism, and the Irish Free State*, James McNaughton sostiene un punto di vista non dissimile, dichiarando che: “All of Beckett’s work seems locked in some version of the ‘said before.’” Cfr. *Beckett and Ireland: New Perspectives*. Sean Kennedy (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 56-77, 56.

figura di Joyce si stagliò in maniera più imponente di qualsiasi scrittore messo “in classifica” da Yeats. Ciò introduce un elemento di discontinuità nella discendenza nella quale Yeats si inserisce. La rottura avvenne con la nascita del Free State. *Ulysses* era apparso nel 1922, ripercussione nella storia letteraria della lotta nazionalista. Tale cambiamento era destinato a influire sulle alleanze di Beckett. L’incontro con Joyce avrebbe impresso una svolta alla “crisi d’identità” dell’ultimo discendente del popolo di Burke, dell’anglo-irlandese, il quale “apprende di non essere davvero irlandese ancor prima di parlare” e poi “che è tutt’altro che inglese”. Questa, secondo Vivian Mercier, anche lui diplomatico a Portora Royal, è la “la questione che ogni anglo-irlandese deve affrontare, anche se ci mette una vita, come Yeats” (Mercier 26; vedi anche Lloyd).

Tuttavia, pur avendo inaugurato qualcosa di nuovo, Joyce non aveva aperto nuove possibilità per Beckett. Questo perché *Finnegans Wake*, l’opera dalla quale Beckett si sentiva più attirato, rappresenta sì un inizio, ma pone anche una “fine” definitiva a qualche cosa, come osserva Jacques Lacan, giocando sulla parola “Finnegan”: ciò che Joyce tramanda (“lègue”), e che minaccia la continuità della “ancient sect” di Yeats, viene “mis comme un terme” alla storia letteraria, e “met, à l’oeuvre, fin, Finnegan, de ne pouvoir mieux faire” (Lacan 21).

Anche Joyce aveva affrontato il tema della generazione. Il romanzo familiare del *Portrait*, nel quale con la sua “mild proud sovereignty” Stephen si considera soltanto “fosterchild” di Simon Dedalus e ritiene che il suo destino sia quello di trascendere le proprie origini e realizzare la “prophecy of the end he had been born to serve” contenuta in “his strange name” (*Portrait* 105), viene riscritto in *Ulysses*. In quel caso è un’altra figura mitologica a fare da patrigno a Stephen, non un artista elevato sopra gli altri uomini ma un *everyman* contento di rientrare nella serie di simili fraterni; ciò risulta evidente, per esempio, quando Leopold Bloom pensa alla serie di amanti di Molly, riflettendo sul fatto che “each one who enters imagines himself to be the first to enter whereas he is always the last term of a preceding series even if the first term of a succeeding one.” Il fatto che Bloom “imagin[es] himself to be first, last, only and alone, whereas he is neither first nor last nor only nor alone in a series originating in and repeated to infinity” (716) può essere letto come una riflessione di Joyce su sé stesso. La controfigura dell’autore del *Portrait*, Stephen Dedalus, non mette mai in dubbio la propria supremazia, la propria unicità; la controfigura dell’autore di *Ulysses*, Bloom, ben più sereno del giovane Joyce che si crucciava al pensiero degli ex-amanti di Nora, sorride davanti a tale ingenuità⁸. L’osservazione di Alain Badiou – “La gioventù è anche quel frammento d’esistenza in cui ci si ritrova facilmente a considerarsi speciali, nel momento in cui si pensa o si fa ciò che rimarrà come tratto tipico di una generazione” – ricalca la struttura delle riflessioni di Bloom su Stephen, o di quelle dell’anziano Joyce su sé stesso da giovane. Bloom accetta il proprio posto all’interno di una serie infinita ma ciò non toglie a Henry Flower il gusto di corteggiare Martha; allo stesso modo Joyce non abbandona mai il suo instancabile “Work

⁸ Ellmann cita l’amico che “nel 1909 disse che Nora Barnacle, proprio durante il corteggiamento di Joyce, gli aveva concesso i suoi favori” e i problemi di Joyce cinque anni dopo, mentre scriveva *Ulysses*, “che risvegliarono la gelosia violenta d’un tempo” (69).

in Progress”. Riprendendo le parole di Lacan, Joyce pone fine alla serie matematica che potrebbe essere estesa – così, almeno, pensa Bloom – “and so on to no last term,” mettendo paradossalmente in moto un procedimento che genera una serie di variazioni infinite sullo stesso tema. È il suo, non quello di Beckett, sicuramente “l’incroyable désir”⁹.

Tali riflessioni bloomiane sono frequenti in Beckett, ma il loro *humour* ha una violenza aliena a Joyce. Come osserva Richard Ellmann, parlando della tiepida accoglienza da parte di Beckett del motto joyciano “the seim anew”, “in lui la ripetizione non ha lasciato il posto a un senso di tolleranza” (115)¹⁰. I protagonisti di Beckett, a differenza di quelli di Joyce, prendono lo “stare in fila” come una scusa per non muoversi, poiché se “ça fait du bien de changer de merde,” ma “toutes les merdes se ressemblent” (*Molloy* 53). Non ha senso agire, alzarsi dal letto. Ciò si applica *a fortiori* all’atto della scrittura in sé. Le sue stessi fonti sono contaminate dal già detto. Non ha senso mettersi in fila dopo Joyce. Beckett sembra percepire con chiarezza l’impossibilità di produrre qualsiasi cosa nuova nella scia del *Wake*, che, nei suoi procedimenti narrativi, comprende una infinità di opere possibili.

La paura anglo-irlandese di essere inghiottito dalle masse irlandesi si riduce dunque, nell’opera di Beckett, “in pursuance of the principle of parsimony” (*How It Is* 138; *L’Innommable* 172), al timore di essere inghiottito da un singolo autore – Joyce – di essere condannato solo a ripeterlo. Il suo *horror pleni* si estende alla pagina. Nessun “vide papier que sa blancheur defend” per Beckett; la pagina è già piena: “Les mots se bousculent, comme des fourmis” (*L’Innommable* 133). Ed è proprio tale assorbimento a sancire il suo successo stilistico. “Bon qu’à ça,” Beckett dichiarava notoriamente quando gli veniva chiesto perché scrivesse, ammettendo dunque di avere un talento—era “bon à ça”—verso il quale sentiva anche una certa *méfiance*. Certamente, già nel 1932 il giovane Beckett si preoccupava del fatto che “Sedendo et Quiescendo” “puzza[sse] di Joyce nonostante mi [fossi] sforzato di infondervi il mio odore” (Knowlson 159-60 e fn. 7). Beckett attribuisce ad André Masson “une compétence qui doit lui être des plus pénibles” (*Trois dialogues* 16). Il suo naturale virtuosismo dovette, alla lunga, risultargli intollerabile. Sentiva di essere infettato dagli stessi principi linguistico-generativi presenti in Joyce e di produrre in realtà solo ciò che Joyce avrebbe scritto in una qualche opera, dato che Joyce cercava di assorbire ogni cosa. Joyce, inoltre, si appropriava di tutto su vasta scala; sembra che non abbia mai avvertito una minima *anxiety of influence*. Quindi, dal punto di vista di Beckett, perché continuare a scrivere, se Joyce aveva già detto tutto? Come osserva Lacan, senza con ciò riferirsi in particolare a Beckett, “à suivre ses pas, on s’en trouve à la fin, fatigue” (25). Chiunque segua i passi di Joyce è necessariamente “l’épuisé” del saggio su Beckett di Deleuze; esaurito dalla capacità di esaurire, da ciò che Beckett nel suo *Proust* chiama “the comedy of an exhaustive enumeration” (71), poiché, Deleuze afferma, “tutta l’opera di Beckett sarà percorsa da serie esaustive, ovvero, che esauriscono” (60). Come

⁹ Il sottotitolo del *Beckett* di Badiou.

¹⁰ Ellmann ammette che “Beckett avrebbe potuto sottoscrivere il motto joyciano, ‘the seim anew,’ tanto che *Murphy* inizia con ‘nothing new’ e *Worstword Ho* termina con ‘Nought anew’” (115).

l'Ernest di Wilde, dunque, Beckett rintracciava le proprie origini in una fine. Joyce diventa l'ultimo termine in una serie della quale è anche il primo. Non c'è da stupirsi, quindi, se il giovane Beckett si sentiva già vecchio.

Nella visione yeatsiana del ritorno ciclico, la piccola banda di sopravvissuti di confessione diversa non viene travolta dalla marea livellante soltanto perché composta da uomini vecchi, sterili, meccanici, innaturali. Generare vuol dire produrre simili – la vera riproduzione meccanica è quella della natura. Non produrre una serie di simili fraterni – un'eco del *Whiggery* di Yeats – equivale a rifiutarsi di appartenere al ciclo delle generazioni. Forse è proprio questo il segreto della eccezionale tarda produttività di Yeats, delle sue ispirate revisioni (cfr. Parkinson), che semplicemente perfezionavano una tradizione già al culmine. Yeats, dunque, rappresentava solo un capo della linea. Avvicinandosi a Joyce, nel 1927 per sentito dire, nel 1928 di persona, Beckett si confrontava con la nuova tradizione, un meccanismo generativo applicato alla produttività letteraria, condannandolo a un'altra fine nella ripetizione infinita. Quel frangente poteva portare soltanto a una crisi, una punizione dantesca o come "anxieuse inertie," la frase che John Pilling trova in *Sodome et Gomorrhe* per descrivere la condizione di Beckett, o come ripetizione infinita di ciò che in passato era piacere. Beckett, allora, era giunto a un bivio: doveva scegliere se proseguire la sua attività di critico, intraprendendo la carriera accademica, o seguire la scia di Joyce; scegliere, cioè, tra il saggio "Dante ... Bruno. Vico ... Joyce" e la traduzione di Anna Livia Plurabelle, che Beckett intraprese con Alfred Péron nel 1930, una traduzione che poteva benissimo sembrare pura espressione della scrittura come generazione di simili.

Il libro che Beckett iniziò a scrivere durante quell'estate del 1930 su Marcel Proust viene solitamente considerato l'ultimo atto della sua carriera accademica. Kenner definisce *Proust* un "soliloquio accademico" (42), nel quale Beckett "non sa bene se è uno scrittore comico o inacidito" (35): "Nel *Proust* dorme un clown cartesiano" (42). Ma *Proust* può essere visto, invece, come una via d'uscita privilegiata, una "way out" (*The Complete Short Prose* 137) dal vicolo cieco rappresentato dal crocevia delle "two ways" irlandesi, quella di Yeats e quella di Joyce, una via d'uscita offerta da uno scrittore che Beckett vede spostarsi "back toward Hugo," con una "retrogressive tendency" (*Proust* 61): come leggiamo in *Worstward Ho*, "back is on" (*Nowhow On* 109). Beckett conclude che "for that reason he is a solitary and independent figure" (*Proust* 61) senza "spiritual ancestors" (62): in altre parole, sta fuori dal ciclo delle generazioni. La brevità del testo costrinse il giovane scrittore a distillare ciò che gli sembrava essenziale in Proust. Se si paragona il *Proust* di Beckett con le opere di Léon Pierre-Quint, Arnaud Dandieu, Jacques Benoit-Mechin e Robert Curtius da lui consultate, il trattamento di Beckett appare lungi dall'essere prevedibile, poiché queste opere non contengono nulla di paragonabile alla discussione beckettiana dell'abitudine e della memoria volontaria. Come osserva Pilling, anche se "il saggio in gran parte è 'preso' da Proust," *Proust* "rimane comunque una prova di grande originalità".

Proust, uno dei pochi scrittori di cui abbia mai scritto e l'unico che commentò a fondo, fu colui che permise a Beckett di liberarsi dal pensiero paralizzante per cui nulla cambia. Secondo Kenner, in *Proust* "il quadro dell'esperienza umana fornito da Beckett trasuda una triste dignità": il fatto di non trovare "nulla di meglio da fare se non mettere

un piede davanti all'altro" non è una "dottrina" atta a "nutrire un grande scrittore comico" (45). Tuttavia, quel contare i propri passi con una sensazione di stanchezza è inevitabilmente legato alla "comedy of substitution" nell'amore e alla "comedy of an exhaustive enumeration" in cui Beckett individua l'essenza del *Vaudeville* (Proust 71). Ciò che identificava come "Proust's pessimism" (7) rivelava l'andamento circolare della storia e nutriva ciò che Kenner chiama il "genio comico" di Beckett. Ma il pessimismo di Proust procede per gradi. Se in un primo momento esso permette a Beckett di mantenere una distanza comica dal tema dei simili in infinite permutazioni, in un secondo momento dà luogo al tema che vi si sostituisce, in concomitanza con quella che lui stesso definì "détérioration du sens de l'humour" (*Comment c'est* 27). Entrambe le fasi offrono coppie tematiche a Beckett, il quale si definiva "un giovane con nulla da dire e la smania di fare" (Harvey 305).

Il trattamento dell'abitudine e della memoria in *Proust* avviene in termini esplicitamente critici rispetto al ciclo yeatsiano delle generazioni o della storia letteraria come una serie di *pastiche*, una formula che poteva applicarsi a Joyce per intero, mentre solo alla fase giovanile nel caso di Proust. In *Proust*, l'abitudine "paralizza" e "droga". Non solo perché secondo "the predominating condition and circumstance [of Proust's world] — Time" (2) "We are not merely more weary because of yesterday, we are other, no longer what we were before" (3), il che nega l'eterno ritorno; la "succession of habits" (8) trasforma la sequenza di mutamenti alienanti in eguaglianza rassicurante. La memoria volontaria e l'abitudine sono esplicitamente presentate da Beckett come riproduzione di simili, come "cycle habituel des naissances, vies et morts" (*Molloy* 68): "Considered as a progression, this endless series of renovations leaves us as indifferent as the heterogeneity of any one of its terms, and the inconsequence of any given one disturbs us as little as the comedy of substitution" (*Proust* 16). Come una sorta di "resurrection of the soul," la memoria volontaria "insists on that most necessary, wholesome and monotonous plagiarism — the plagiarism of oneself. This thoroughgoing democrat makes no distinction between the 'Pensées' of Pascal and a soap advertisement": si realizza così un'uniformazione dell'intera produzione letteraria simile a quella di Bloom/Joyce. Poi segue: "If Habit is the Goddess of Dullness, voluntary memory is Shadwell, and of Irish Extraction" (20)¹¹. *A la Recherche* presenta una versione particolare di "dying generations", "mathematical equality", della storia letteraria come "the same old mutterings", che Deleuze tratta nel capitolo *Série et groupe* (*Proust et les signes* 89). Tuttavia, per Beckett la serie proustiana dei simili non è lo stadio ultimo del pessimismo, ma uno schermo contro un pessimismo ben peggiore¹².

Pierre-Quint (188) rintraccia ne "l'Ecclésiaste" una delle fonti del primo pessimismo proustiano, la stessa suggerita da Clive Bell nel suo *Proust* del 1929. Se Proust "ha grattato via lo sporco e la vernice dalla realtà," se "ha visto la vita da una prospettiva

¹¹ Beckett sembra accettare la fusione di Dryden fra *Irishness* (irlandesità) e noia, nonché la sua insinuazione – non proprio vera – nella satira *Mac Flecknoe*, per cui Shadwell combina entrambe.

¹² Per Pilling "Beckett ammetteva" di "aver esagerato il pessimismo di Proust", ma nota che il manoscritto di *Proust* porta fitte annotazioni a margine "che corroborano l'interpretazione pessimista".

nuova,” sua è anche “la conclusione a cui è giunto il predicatore: “Tutto è vano” (Bell 98-9). Ma se Beckett ha riscoperto in Proust la “saggia massima” per cui “Una generazione se ne va, un’altra viene” (Ecclesiaste 1.4) e “non v’è nulla di nuovo sotto il sole” (1.9), ciò ha acuito anche il suo genio comico portandolo verso l’auto-ironia swiftiana. L’Ecclesiaste avrebbe più tardi fornito l’incipit di *Murphy*: “Le soleil brillait, n’ayant pas d’alternative, sur le rien de neuf” (7). Ma questo stesso “pauvre vieux soleil” non splende altrettanto per lui. Murphy deve pensare a sgomberare l’appartamento/gabbia di West Brompton, “ayant sur d’autres cages de dimensions moyennes exposées au sud-est une vue ininterrompue” nelle quali “il mangeait, buvait, dormait, s’habillait et se déshabillait” e “rappren[ait], dans un cadre tout à étranger, à manger, à boire, à dormir, à s’habiller et à se déshabiller” (*Murphy* 7). È una copia inconfondibile del narratore di Proust, del suo “current habit of living ... incapable of dealing with the mystery of a strange sky or a strange room” (*Proust* 9). Sotto l’egida di Proust, Beckett può presentare le reazioni “marcellesche” di Murphy, la sua “saggezza” deprimente, come un lenitivo per tenere a distanza la novità. L’asserzione “non v’è nulla di nuovo” diventa un mantra. L’abitudine, ci dice Beckett, “dà la dipendenza” (*Proust* 9); è lei la “berceuse” che culla l’uomo-bimbo prematuramente anziano.

La visione proustiana dell’abitudine come agente lenitivo permette a Beckett di liberarsi dalla visione della storia come ripetizione. “La liberté d’indifférence, l’indifférence de liberté” (*Murphy* 79) che Murphy, davanti a una scatola di biscotti assortiti, spera di ottenere è una libertà che Beckett sottopone a un esame autocritico, e non, come conclude Kenner, l’accettazione incondizionata dell’etica cartesiana di Guelincx. Murphy dispone i biscotti “dans l’ordre de ce qu’il tenait pour leur mangeabilité,” collocandoli in ordine di gradimento. Si rende conto che “surmontant son aversion pour l’anonyme” e “vainqu[ant] son engouement pour le pain d’épice,” entrambi dei quali “viol[ai]ent l’essence de l’idée d’assortiment,” cioè l’intercambiabilità di tutti gli oggetti di desiderio, i biscotti diventerebbero “mangeable de cent-vingt façons différentes” (73), anziché solo ventiquattro. Kenner ha ragione nel collegare i calcoli beckettiani a una ripetizione assordante: “La forza narcotizzante della finzione è tale che siamo scivolati senza accorgercene verso il nirvana delle elucubrazioni beckettiane, dove senza sforzo crollano i poteri matematici” (90). Sostituito dalla serie beckettiana di personaggi/nomi, l’“assortimento” diventa un plagio del sé, moltiplicato per “compagnia”: “J’ai manqué me prendre pour l’autre” (*L’Innommable* 48). Anche se “il aurait dû être moi” (*L’Innommable* 186), “the fable must be of another” (*The Unnamable* 398). In “Le Calmant,” il primo calmante è proprio un racconto: “Je vais donc essayer de me raconter encore une histoire, pour essayer de me calmer” (*Nouvelles* 40). La legge statistica della “compagnia” risolve le sostituzioni in maniera formale, portando alla strana “giustizia” di *Comment c’est*, secondo la quale, per una determinata serie “cent mille”, “cinquante mille couples” si accoppiano diversamente nella “comedy of substitution” di Proust (*Proust* 16), in “cinquante mille départs cinquante mille abandonnés” : “À l’instant où je rejoins Pim un autre rejoint Bem nous sommes réglés ainsi notre justice le veut ... c’est mathématique” (174). Il calmante/veleno di Proust è ciò che Badiou celebra come “la scrittura del generico” : “Il y a X, paradigme du genre humain, ... avec joies et peines, peut-être une femme et des enfants, des ascendants certainement” (*Nouvelles* 163).

Il calmante di Murphy, “this endless series of renovations” (*Proust* 16), è una difesa contro “a greater terror” del “the thought of separation,” la paura per cui “to the pain of separation will succeed indifference” (*Proust* 13-4), la “self-immersed indifference” di Murphy (*Murphy* 168). Beckett non è esattamente Murphy. L’abitudine protegge dalla nuda realtà del particolare assoluto (irripetibile, perdibile), che si tratti di sé o di un’altra persona, le cui differenze non sono considerate dal generico, che cerca invece di fornire prove della propria sostituibilità. In questo l’interpretazione che Beckett dà di Proust diverge dalla lettura deleuziana, forse ispirata da Beckett – entrambi si concentrano sugli stessi temi, ma li ordinano diversamente, giungendo a conclusioni differenti. “Neghiamo di ripetere, e crediamo sempre a qualcosa di nuovo,” spiega Deleuze (*Proust et les signes* 83). Neghiamo che vi sia qualcosa di nuovo e crediamo di non fare altro che ripetere, controbatte Beckett, il quale ammette l’esistenza di una “comica della ripetizione,” e una conseguente “gioia per la comprensione della ripetizione” (Deleuze 89), che tuttavia non è che l’ennesima forma di pessimismo comico. Deleuze scrive che “in campo amoroso l’essenza non si separa da un tipo di generalità propriamente seriale. Ogni sofferenza è individuale..in quanto prodotta da quell’essere. Ma perché le sofferenze si riproducano ..., l’intelligenza dà forma a qualcosa di generale, che è allo stesso modo una gioia” (89). Per contrasto, proprio a partire dalla commedia di una sostituzione generica, andando al di là dell’appartenenza a una determinata classe sociale, l’immaginazione di Beckett “si entachée de raison” (*Compagnie* 48), diventa un altro calmante. L’abitudine non è mai fonte di gioia, ma di noia. Abbandonando la fede rassicurante nei sostituti, almeno momentaneamente, il soggetto si confronta con una realtà che è insieme peggiore e, stranamente, migliore della “legge della serie” (Deleuze 89), la “best bad worse of all” (*Worstward Ho* 108). L’esposizione rischia l’e/o della “crudeltà” o dell’“incantesimo” (*Proust* 11) esercitato dalla capacità di non ripetersi del particolare.

Rotto il circolo vizioso dell’abitudine, le ripetizioni si rivelano pallidi sostituti di “a succession of losses” (9). “The disintegrating effect of loss ... breaks the chrysalis and hastens the metamorphosis of an atavistic embryo whose maturation is slow ... without the stimulus of grief” (25). Non essendo stati esposti alle perdite del tempo, l’embrione o l’“abortion” non hanno potuto conoscere i territori sconosciuti del dolore e non sono mai realmente entrati nel movimento del tempo, il quale è lineare, non circolare: “Les douleurs de l’abandon auraient alors été les terres que nous n’aurions jamais connues, et dont la découverte, si pénible qu’elle soit à l’homme, devient précieuse pour l’artiste” (Proust, Pléiade, III.901). Per esemplificare il “patto” che l’abitudine stabilisce tra soggetto e ambiente circostante, “to spare his victim the spectacle of reality” (*Proust* 10), un patto improvvisamente “waived in the interests of the narrator’s *via dolorosa*” (12), Beckett isola/identifica una scena che i critici a lui noti avevano ignorato (ma che Bell cita spesso). Si tratta del momento in cui il narratore, sentendo per la prima volta al telefono la “strange real voice” di sua nonna, “symbol” della loro “separation” (15), ritorna in fretta e furia a Parigi e la trova assorta nella lettura. Avendo sospeso la sua consueta tenerezza nei suoi confronti, “he realizes with horror that his grandmother is dead, that the cherished familiar” crea “by the solicitude of voluntary memory” è adesso una “mad old woman”, “a stranger whom he has never seen” (15). Questa cruda realtà pone fine alla “endless series of renovations” (16), la quale fa sì che restiamo indifferenti a ognuna di loro. Conferisce alla sconosciuta una diversità che il familiare non possiede; essa appare “as

particular and unique and not merely the member of a family,” e solo allora “a source of enchantment” (11). L’iniziale “terror at the thought of separation” ritorna, Beckett suggerisce, con questa differenza: la prima è “the caricature furnished by direct perception” (4). Perché il narratore di Proust, Beckett osserva, è simile a Françoise, per la quale “pain could only be focused at a distance” (30).

La differenza, in Beckett, è che nei suoi personaggi sofferenti l’inabilità a concentrarsi sul presente si estende al piacere: anche questo, infatti, può essere messo a fuoco soltanto quando è passato, perso. Per sfuggire alla serie infinita, per svegliarsi dall’ansioso letargo di Belacqua, essi devono desiderare qualcosa di impossibile da possedere: un oggetto rimpianto restituito come un’immagine colta solo a posteriori, adocchiata attraverso il cannocchiale proustiano, tenuto lontano da chi lo desidera dal tempo e dall’oblio: “Première image un quidam quelconque je le regardais à ma manière de loin en dessous dans un miroir” (*Comment c’est* 12). L’immagine beckettiana, che per Kenner è un rara spia del fatto che Beckett “seguisse” Proust (45-6), appare per la prima volta in “L’Image”, l’origine di *Comment c’est*. In *Comment c’est*, sopra la serie di Pim, Bom e Pam giacenti nel fango, appaiono “quelques images par instants dans la boue” (11). Le immagini che punteggiano il testo – versioni di memoria involontaria – riconducono a quella nella serie infinita dei brandelli del passato: “L’image du moment” (7), “la belle époque” (3), apparizioni fugaci della “vie dans la lumière” (*Comment c’est* 12) sopra il fango. Nonostante siano “toujours les memes” (64), non sono surrogati seriali per ciò che è perso, ma segni preziosi di ciò che non può ritornare. Prima ancora di una sequenza di opere strutturate dalla memoria, *Comment c’est* racconta un passato: “Comment c’était ça manqué avant Pim avec Pim tout perdu” (61); “j’ai fait le voyage trouvé Pim perdu Pim” (30). Gli echi proustiani sono inconfondibili nell’affermazione che “Pim est fini” (35), “Pim disparu” (1). Negano l’illusione che “cher Pim” (14) “reviendra un autre reviendra mieux que Pim” (35). No, “quelle infinie perte sans profit” (*Comment c’est* 173). I borbottii dell’Innominabile cercavano di stornare la paura che membri particolari della serie andassero perduti per sempre: “Je ne le verrai plus, si, maintenant il est là, avec les autres ... il reviendra, me tenir compagnie, seuls les méchants sont seuls, je le reverrai, ... ou il ne reviendra pas, de deux choses l’une, tous ne reviennent pas, je veux dire qu’il doit y en avoir que je n’ai vu qu’une seule fois” (*L’Innominable* 186).

Beckett scopre che l’autobiografica “première personne du singulier” (*compagnie*, 20) – “L’Innominable. Toute dernière personne. Je.” (*compagnie* 31) – è anche un particolare, un russelliano “particolare ego-centrico” e non un universale, come il trattamento hegeliano degli indessicali o l’affermazione di Badiou per cui l’Innominabile “arriva all’umanità generica” (*Beckett*, 22). Perché se è “inutile ... de parler de moi, alors qu’il y a X” (*Nouvelles* 163), se *io* “sait m’effacer derrière ma créature” (*Comment c’est* 82), dietro la serie di personaggi/nomi, perché “j’aurai voulu me perdre” (*L’Innominable* 175), il narratore innominabile scopre che “je n’arrête pas” (88). (L’*io* di Proust è con una sola eccezione altrettanto innominabile, dato che l’autore esternalizza alcune parti di sé in certi nomi del romanzo.) Essendo una variabile aleatoria, a differenza della variabile x, la quale incarna “the plagiarism of oneself,” il sé rompe il ciclo della generazione, dei riproducibili Pim, Bem, Bom. E l’*io* che parla non può essere paragonato al sé passato, scorto di sfuggita in un’immagine: “I see me”, in *How It Is* (8) è tradotto “me vois” (13) senza

riflessivo, per mettere in risalto la distanza telescopica proustiana. “Je suis celui qu’on n’aura pas, qui ne sera pas délivré,” dice l’Innominabile, “nous serions cent qu’il nous faudrait être cent et un. Je nous manquerai toujours” (*L’Innommable* 87). Tale conclusione colpisce il lettore, essendo in netto contrasto con la “giustizia” che mette sullo stesso piano vittime e carnefici in *Comment c’est*, perché “the affirmation of equality involves only an approximate identification” (*Proust* 52):

ni dix millions ni vingt millions ni aucun nombre fini pair ou impair si élevé fût-il à cause de notre justice qui veut que personne fussions-nous vingt millions que pas un seul d’entre nous ne soit défavorisé [. . .] pas un seul privé de bourreau comme le serait le numéro 1 pas un seul de victime comme le serait le numéro 20 000 000 en supposant ce dernier à la tête de la procession . . . d’ouest en est. (191-2)

La memoria proustiana è dunque “[the] clinical laboratory stocked with poison and remedy, stimulant and sedative” (*Proust* 22), l’antitesi “respect[ing] the dual significance of every condition and circumstance of life” (52). “From the victory over Time” Proust “passes to the victory of Time, from the negation of Death to its affirmation” (52). Il tempo, “an endless series of parallels,” permette al viaggiatore di essere improvvisamente “switched over to another line” (*Proust* 26). Una linea porta avanti la verità di una serie infinita, come nel fango di *Comment c’est*, un’altra la annulla trasformandola in immagini, oscillando tra “boredom” e “suffering” (*Proust* 8) senza dimenticare però che per Proust la prima è un antidoto contro la seconda.

In Proust, la versione pessimista di ciò che è stato – per cui viaggiare all’indietro nel tempo equivale a muoversi verso il peggio, “d’ouest en est,” *d’Irlande en France* – ci offre dunque un antidoto tematico all’essere chiusi nel cerchio yeatsiano. Questa versione pone fine, inoltre, alla paralisi indotta dall’influenza di Joyce, alla paura di pagine già compiute come quelle di *Dream of Fair to Middling Women*, ma con ciò non nega l’influenza del modello stilistico di Proust. Se l’eredità di Joyce, come afferma Lacan, è “de ne pouvoir mieux faire” di Joyce, non c’è alternativa se non di fare peggio, “[to] fail better” (*Worward Ho* 89). E dato che Joyce è al suo meglio quando dice di più, con l’obiettivo di dire tutto, Beckett sceglie di dire meno, di dire non-tutto. Ecclesiaste 5.2 risuona come un ammonimento: “Le tue parole siano poche.”¹³ La scoperta di un linguaggio – di una sintassi, per la precisione – che non contenga già tutto quello che poteva essere detto tramite la generazione infinita, avviene anche attraverso un’esperienza di perdita, quella di un linguaggio che ritorna soltanto come “quelques mauvaises bribes pour Kram qui écoute Krim qui note . . . témoin et scribe . . . penché sur moi jusqu’à la limite d’âge puis son fils son petit-fils ainsi de suite” (*Comment C’est* 201). “Happen[ing],” come il signor Rooney, “to overhear what I am saying,” “struggling” come Maddy Rooney, di trasmettere ciò che sembra dunque essere “a dead language” simile a “our own poor dear Gaelic”¹⁴: Beckett fa tutto questo e ammette così che anche il linguaggio è soggetto al

¹³ “Trop de paroles/sottises” è la traduzione ‘miltonadesca’ di Marie Borel, Jean l’Hour e Jacques Roubaud (99).

¹⁴ “Une langue morte,” “elle finira bien par mourir, tout comme notre pauvre vieux gaélique” (*Tous ceux qui tombent* 64).

tempo, a differenza del belare dell'agnello, simbolo ricorrente in Beckett, che cattura la tendenza del linguaggio a ripetere i soliti borbottii, “not changed, since Arcady” (*The Collected Shorter Plays* 34)¹⁵. “Si je disais plutôt babababa, en attendant de connaître le véritable emploi de cette vénérable organe?” chiede l’Innominabile (*L’Innommable* 36). Anziché un linguaggio, come il *Wakese*, contenente tutti i linguaggi, quello di Beckett è un linguaggio particolare, riacquisito viaggiando all’indietro e verso il peggio. Come il narratore di Proust, la cui nonna assume in modo crudele le sembianze di una sconosciuta, Beckett ritorna all’inglese non in quanto sua lingua madre ma come una lingua fra molte, lontane nel tempo, divenuta ora straniera, e non destinata a lui. Scivolando progressivamente verso il peggio, verso le “tattered syntaxes” (*The Complete Short Prose* 1) delle ultime opere, Beckett crede di scorgere in “quelques vieux mots” (*Comment c’est* 162) non il solito linguaggio ma una preziosa “voix ancienne en moi pas la mienne” (9) che accompagna “quelques vieilles images” (64) di un passato irrecuperabile.

Quel Proust che trovò nel generico una fonte di gioia, consolazione della filosofia, non è lo stesso Proust che liberò Beckett dalla storia ciclica di Yeats. La sua tetra visione trova una collocazione all’interno della sua opera, nella serie dei simili. Contare le serie – “chers chiffres” (*Comment c’est* 73) – è un divertimento, perché serve da calmante, ma non certo l’“enchantment” – termine, questo, così poco beckettiano, eppure preso a prestito da Proust – che per Beckett si dà solo nell’interruzione della serie. È anzi quel Proust che, davanti ad argomenti contrari, poteva pur sempre nutrire la vana speranza di recuperare la particolarità di quegli individui ora divenuti soltanto nomi dimenticati, il Proust che poteva scrivere:

s’il est un moyen pour nous d’apprendre à comprendre ces mots oubliés, ce moyen ne devons-nous pas l’employer . . . cette loi du changement qui nous a rendu ces mots inintelligibles, si nous parvenons à l’expliquer, notre infirmité ne devient-elle une force nouvelle? (Proust, *Pléiade*, III.903)

È questo l’obiettivo che si pone il gruppo dei romanzi proustiani – *compagnie*, *Mal vu mal dit*, *Worstward Ho* – con le sue “Recherches” minimaliste, cioè non-joyciane. In esse, madre e padre appaiono unici, non membri di una serie infinita. La “vielle si mourante” di *Mal vu mal dit* (24) viene ridotta a un punto di vista, “style” come “vision” (*Proust* 67) — “De sa couche elle voit se lever Venus” (*Mal vu mal dit* 7) — e l’io a un occhio che la osserva così come il narratore proustiano osserva la nonna, “present at his own absence” (*Proust* 15). Solo alla fine Beckett riuscì, attraverso l’“inverted Calvary” di Proust (*Proust* 44), a raggiungere il punto di non ritorno descritto da Yeats negli ultimi sette versi di “The Tower,” invocati in “. . . que nuages . . .” – quel punto oltre “wreck of body” “or what worse evil come”. È il punto in cui la storia delle perdite irreparabili, e non dei simili infiniti, registrata non come qualcosa di generico, bensì di assolutamente particolare, trova conferma in uno scivolamento verso il peggio. Solo allora si poteva abbandonare “the idea that his suffering will cease . . . more unbearable than that suffering itself” (*Proust* 42), per trovare la calma, e non un calmante, ma riduzione della perdita a “but the clouds of

¹⁵ “La leur n’a pas changé, depuis l’Arcadie” (65).

the sky/When the horizon fades” (Yeats, “The Tower’ 200), “cette onction de lumière tamisée sans soleil” che per Celia in *Murphy* “était restée son seul souvenir de l’Irlande” (200). La sua essenza è una macchia azzurra rivelata dalle nuvole che si aprono alla fine di una giornata coperta, un cumulo dal quale scende, brevemente, la pioggia ed emerge, troppo tardi, il cielo azzurro: “Pleuvra sur lui comme au temps béni de bleu la nuée passagère” (“Sans” 70 & 74). Così come le immagini vengono dal cielo, come una pioggia irlandese che annuncia una tarda luce, così l’occhio che le riflette – poiché “bleus les yeux” (*Comment c’est* 130) – fa cadere in ritardo il suo scroscio improvviso: “Avant que l’oeil en ait le temps voilà que l’image s’embue” (*Mal vu mal dit* 40). La memoria involontaria ritorna al passato per rivelare che è finito, un dolore che diventa antidoto benedetto alla droga di una serie infinita di simili.

BIBLIOGRAFIA

- Badiou, Alain. *Beckett: l’Inceivable Désir*. Paris: Hachette, 1995
- Beckett, Samuel. *Comment c’est*. Paris: Minuit, 1961
- . *The Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1984
- . *compagnie*. Paris: Minuit, 1980
- . *The Complete Short Prose: 1929—1989*. Ed. S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995
- . “Dante ... Bruno. Vico ... Joyce”. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Ed. Ruby Cohn. New York: Grove Press, 1984: 19-33
- . *How It Is*. New York: Grove Press, 1964
- . *L’Image*. Paris: Minuit, 1988
- . *L’Innommable*. Paris: Minuit, 1953
- . *Mal vu mal dit*. Paris: Minuit, 1981
- . *Molloy*. Paris: Minuit, 1951
- . *Murphy*. New York: Grove Press, 1957
- . *Murphy*. Paris: Minuit, 1965
- . *Worstward Ho. Nobow On*. New York: Grove Press, 1980: 89-116
- . *Nouvelles et Textes pour Rien*. Paris: Minuit, 1958 Nothing
- . *Proust*. 1931. New York: Grove Press, 1957
- . “Sans”. *Tête-mortes*. Paris: Minuit, 1972: 69-77
- . *Trois Dialogues*. Paris: Minuit, 1998; “Three Dialogues with Georges Duthuit” in *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London: John Calder, 1979 (1949), (103).
- . *The Unnamable. Three Novels*. New York: Grove Press, 1955
- . *Watt*. New York: Grove Press, 1953
- Bell, Clive. *Proust*. New York: Harcourt Brace and Company, 1929
- Benoit-Méchin, Jacques. *La Musique et l’Immortalité dans l’oeuvre de Marcel Proust*. Paris: Simon Kra, 1926
- Bristow, Joseph. “‘A complex multiform creature’: Wilde’s Sexual Identities”. *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Ed. Peter Raby. Cambridge: Cambridge University Press, 1997: 195-218
- Castle, Gregory. *Modernism and the Celtic Revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- Cronin, Anthony. *Samuel Beckett: the Last Modernist*. New York: Harper Collins, 1997.
- Curtius, Robert. *Marcel Proust. La Revue Nouvelle*, Paris, 1928
- Dandieu, Arnaud. *Marcel Proust: sa revelation psychologique*. Paris: Firman-Didot, 1930

- Deleuze, Gilles. "L'Épuisé". In Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris: les Éditions de Minuit, 1992: 57-106
- . *Proust et les signes*. Paris: PUF, 1971
- Ellmann, Richard. *Four Dubliners: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett*. New York: George Braziller, 1988
- Harvey, Lawrence. *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Ed. Seamus Deane. New York: Penguin, 2003
- . *Ulysses*. New York, 1934
- Kenner, Hugh. *Samuel Beckett: a Critical Study*. Berkeley, CA: University of California Press, 1961 [1968].
- Knowlson, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996
- Lacan, Jacques. "Joyce le symptôme I". *Joyce avec Lacan*. Sous la direction de Jacques Aubert. Paris, Navarin Éditeur, 1987: 21-9
- Lloyd, David. "Frames of Reference: Samuel Beckett as an Irish Question". *Beckett and Ireland*. Ed. Seán Kennedy. Cambridge: Cambridge University Press, 2010: 31-55
- Mercier, Vivian. "Beckett and the Search for Self," *New Republic* 133 (19 September 1955), 20, cited in Mercier, 26. check
- Mercier, Vivian. *Beckett/Beckett*. Oxford: Oxford University Press, 1977
- Parkinson, Thomas. *W. B. Yeats Self-Critic: a Study of his Early Verse and the Later Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1971
- Pierre-Quint, Léon. *Marcel Proust: sa vie, son oeuvre*. 1925. Paris: Editions du Sagittaire, 1946.
- Pilling, John. "Beckett's 'Proust'". <http://www.english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Pilling.htm>
- Proust, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu*. Paris : Pléiade, III
- . *Sodom et Gomorrhe* 2, i, 107 check (cited in Piling).
- Roubaud, Jacques. *Sous le soleil: Vanité des vanités*. Paris: Bayard, 2004
- Whelan, Kevin. "The Memories of 'The Dead'". *The Yale Journal of Criticism* 15: 1(2002): 59-97
- Yeats, William Butler. 1933. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. London: Macmillan, 1961