



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 1 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Melancholy

Edited by Valentina Serio

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa), Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen), Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway), William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University), Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio Fossa (Università di Pisa), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"), Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa, journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



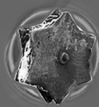
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume Editor: Valentina Serio



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. IV Num. 1 2018

ISSN 2465-1060
[online]

Melancholy

Edited by Valentina Serio

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

La melancolia messa in scena

Finale di partita di Beckett e le tesi sul tragico di Benjamin

Danilo Manca

Abstract

In this article my aim is to compare the treatment of melancholy in Beckett's *Endgame* with Benjamin's theses on the nature of the tragic. This allows me to evaluate to what extent *Endgame* can be seen as an allegory, to depict the emergence of melancholy in a tragic context, and to discuss the role that the laughter linked to the figure of Democritus plays in the modern drama.

Introduzione

Questo articolo si occuperà del modo in cui la melancolia è rappresentata in *Finale di partita*¹ di

¹ D'ora in poi si citerà il testo di *Finale di partita* dalla pregevole traduzione di C. Fruttero basata sulla prima edizione francese del 1957. Dove necessario si ricorrerà tuttavia all'edizione inglese e ai manoscritti dell'edizione digitale nelle loro abbreviazioni standard anticipata dall'indicazione: Beckett 2018, che rimanda appunto al sito Samuel Beckett Digital Manuscript Project (<http://www.beckettarchive.org/>) dove sono consultabili previa iscrizione. In generale, nell'articolo saranno fornite le pagine delle traduzioni italiane dei testi citati,

Beckett. Il tema non è nuovo. Gli studi pionieristici di Giuseppina Restivo (1991, 1997, 2001) hanno portato all'attenzione del pubblico internazionale il riferimento alla melancolia nella *pièce* di Beckett e ulteriori studi ne hanno poi ricostruito l'interesse di Beckett². Questo mio contributo vuole tornare sulla questione con un taglio differente da quello dell'indagine storico-filologica di un testo. L'ipotesi che lo innerva è che *Finale di partita* potrebbe esemplificare le tesi di Benjamin sulla natura del dramma moderno³ e rappresentare così un singolare emblema della melancolia in una delle sue specifiche metamorfosi, quella della melancolia gioviale legata alla figura di Democrito. Una delle sue caratteristiche è di permettere che la melancolia affiori in un contesto tragico.

Suddividerò il testo in tre sezioni, che per facilità di lettura saranno a loro volta suddivise in due paragrafi ciascuna. Considerando le situazioni e gli elementi inseriti sulla scena che evocano *Melancolia I* di Dürer, nella prima sezione cercherò di dimostrare che è possibile interpretare *Finale di partita* come un'allegoria. Nella seconda parte, proverò a individuare i nessi e i punti di frattura che intercorrono

ove disponibile; nei casi in cui si rimanda all'originale in lingua straniera tutte le traduzioni sono da considerarsi mie.

² Mi riferisco in particolare a Mével (2008), che ha ricostruito la presenza del tema della melancolia nell'intera produzione di Beckett, suggerendo, a mio avviso in modo convincente, che la melancolia offra una chiave più efficace dell'assurdo di Esslin per interpretare l'immaginario di Beckett. Cfr. anche la ricostruzione di Knowlson (2006) dell'interesse di Beckett per Dürer e quella di Nixon (2011) del progetto (poi fallito) di redigere un "Journal of Melancholic".

³ Cito *Trauerspielbuch* e manoscritti correlati dalla nuova traduzione a cura di A. Barale per Carocci, ma ho anche tenuto presente la traduzione di Cuniberto per l'edizione Einaudi delle Opere a cura di E. Ganni (cfr. Benjamin 2001, pp. 69-267).

tra quel fenomeno che denominiamo “tragico” e la melancolia. Infine, nella terza parte, mi soffermerò sul modo in cui in *Finale di partita* viene descritta la natura ambigua del melancolico⁴.

1. Un'allegoria in “movimento”

Nella prima parte di questa sezione analizzerò la scenografia di *Finale di partita* e alcune situazioni del dramma con l'obiettivo di dimostrare come Beckett riproduca elementi riconducibili a *Melancolia I* di Dürer. Questo mi consentirà nella seconda parte di sostenere che *Finale di partita* potrebbe essere interpretata come un'allegoria, sulla scia della definizione datane da Benjamin.

1.1. La *mise en abîme* di *Melancolia I* di Dürer

Molte sono le possibili interpretazioni di *Finale di partita*. Illustri studiosi si sono cimentati con questa sceneggiatura ermetica, dai mille strati di senso. Non vi è dubbio comunque che Beckett metta in scena lo scambio di battute fra due personaggi che rappresentano due pezzi di diverso colore su una scacchiera

⁴ Questo studio deve molto ai dialoghi sui temi della melancolia, dell'umorismo e del tragico che nel corso degli ultimi tre anni ho avuto l'opportunità di intrattenere con Luca Crescenzi, Lucrezia Rosano, Francesco Rossi, Valentina Serio e Marta Vero. Li ringrazio di cuore per le loro obiezioni, i loro consigli e i loro spunti di riflessione.

nel momento in cui si è raggiunto lo stallo. Nessuna delle due parti può vincere, la partita non può finire, nonostante l'ostinata volontà dei due personaggi di chiuderla. Hamm, parodia del re nero (infatti è cieco) è bloccato al centro della scena su una sedia a rotelle; Clov rappresenta, invece, l'ultimo pedone bianco; non a caso spetta a lui la prima battuta e si dice che ha "voce bianca"⁵. Clov cerca costantemente di sottrarsi all'istinto di continuare la partita. A un tratto della *pièce*, da due bidoni dell'immondizia a lato della scena spuntano fuori i genitori di Hamm, Nagg e Nell, due pedoni neri ininfluenti nel gioco (perché ogni mossa dei neri coinvolge necessariamente il re, impegnato a evitare l'attacco del pedone bianco), ma che, come fossero un lontano eco del coro greco, forniranno una cruciale chiave di lettura della sceneggiatura.

Come ampiamente documentato da Restivo⁶, sulla scena di *Finale di partita* vi sono alcuni oggetti che si possono spiegare solo pensando alla famosissima incisione di Dürer, *Melencolia I*: per esempio la scala, che Clov appoggia ora su un muro ora sull'altro per spiare oltre le finestre di quello che i protagonisti definiscono un "rifugio"⁷, e la sveglia che a un tratto viene appesa al muro e che potrebbe corrispondere alla clessidra posizionata in *Melencolia I* sulla parete

⁵ Beckett (1957), p. 88.

⁶ Cfr. Restivo (1991), pp. 166-180. Nel paragrafo successivo, pp. 181-192, Restivo propone anche uno studio numerologico in cui dimostra come Beckett avesse voluto alludere al quadrato magico, o *mensula Jovis*, che compare in *Melencolia I*. Non mi soffermerò sulla questione benché sia molto importante, a maggior ragione perché il riso è legato alla commistione dell'umor nero con quello sanguigno fonte di giovialità, tanto che Giove è spesso stato visto come antidoto di Saturno. Cfr. Klibansky, Panofsky, Saxl (1983), pp. 254 e sgg., 305 e sgg.

⁷ Beckett (1957), p. 89.

sopra la testa della figura alata. Anche il paesaggio raccontato da Clov appare analogo a quello che s'intravede sullo sfondo dell'incisione: si allude, infatti, al mare e alle rovine di un faro.

In *Melancolia I* la figura alata è seduta al centro dell'incisione in uno stato di apparente inazione e paralisi, Hamm si trova a sua volta paralizzato su una sedia a rotelle al centro della scena; la figura è incoronata da un serto di foglie (un palliativo contro i pericoli dell'umor nero⁸), con in mano un compasso che evoca le capacità geometriche del genio melancolico, un mazzo di chiavi simbolo del potere, e una borsa di denaro, simbolo di ricchezza; dal suo canto, Hamm indossa un cappello rigido in testa ed è detentore delle chiavi della ricca dispensa che Clov cerca continuamente di raggiungere. Hamm è ossessionato dalla sua posizione e dalle misurazioni: dopo aver chiesto a Clov di portarlo in giro nel rifugio, gli raccomanda di rimmetterlo al centro come non volesse scombinare il quadro che la scena di *Finale di partita* rappresenta⁹, ma continua comunque a crucciarsi: “Mi sento un po’ a sinistra (*Clov sposta insensibilmente la poltrona. Pausa*). Adesso mi sento un po’ troppo a destra. (*Azione come sopra*). Mi sento un po’ troppo avanti. (*Azione come sopra*). Adesso mi sento un po’ troppo indietro (*Azione come sopra*). Non startene lì (*Clov è dietro la poltrona*). Mi fai paura”¹⁰.

Vi sono anche molteplici allusioni al cane che in *Melencolia I* si trova accovacciato a terra con tre zam-

8 Cfr. Panofsky (1955), p. 212.

9 Cfr. Beckett (1957), p. 101.

10 *Ibidem*, p. 201.

pe visibili: appena Hamm prende la parola si chiede: “Ma oggi? (*pausa*). Mio padre? (*pausa*) Mia madre? (*pausa*). Il mio... cane?”¹¹. Di primo acchito, Hamm non sembra avere un cane: tuttavia chiama Clov con un fischiello, Clov ha anche le pulci e a un tratto della *pièce* porta al “padrone” del suo rifugio un cane di pezza con tre gambe, quasi fosse quel feticcio in cui il “servo” Clov si oggettiva e aliena. Che il cane di pezza alluda al cane rappresentato da Dürer diventa palese dal seguente scambio di battute:

HAMM: Il mio cane è pronto?

CLOV: Gli manca una zampa.

HAMM: È bello morbido?

CLOV: È sul tipo Pomerania¹².

All'incisione *Melencolia I* è associata un'altra incisione di Dürer, risalente sempre al 1514: *San Gerolamo nello studio*. Qui compare un “cane di Pomerania”, spesso associato ai dotti¹³. Come osserva Panofsky, le due composizioni esprimono «due ideali antitetici»¹⁴. San Gerolamo impersona «la vita del santo nel mondo spirituale della contemplazione religiosa»¹⁵; *Melencolia I* rappresenta «la vita del genio secolare nel mondo razionale e immaginativo della scienza e dell'arte»¹⁶. Il contrasto fra le due composizioni è evidente: mentre san Gerolamo siede comodamente sul suo scrittoio, attorniato dal calore del suo studio illuminato, la Melancolia siede rannicchiata su una

11 Beckett (1957), p. 89.

12 *Ibidem*, p. 107.

13 Cfr. Klibansky, Panofsky, Saxl (1983), p. 296.

14 Panofsky (1955), p. 203.

15 *Ibidem*, p. 197.

16 *Ibidem*.

pietra in un luogo freddo e isolato vicino al mare¹⁷. Il cane di Pomerania ha il pelo abbastanza folto, appare ben pasciuto, è addormentato accanto al leone di San Gerolamo¹⁸. Con la sua risposta, Clov sembra quasi voler nascondere a Hamm che il cane di pezza rispecchi la propria condizione di servo fedele. Clov è smunto come il cane di *Melancholia I*, non è ben pasciuto come il cane di San Gerolamo, d'altronde Hamm gli nega continuamente le chiavi della dispensa. Che l'intento di Clov sia di trarre in inganno Hamm appare chiaro poco dopo, quando alla richiesta se il cane si regga in piedi, Clov mente spudoratamente confermandoglielo. Hamm vuole controllare, allora Clov tiene il cane in piedi con la sua mano mentre Hamm si piega a toccarlo e chiede: "Mi guarda?", Clov ancora una volta glielo conferma ingannandolo e quindi Hamm commenta con orgoglio: "Come se mi chiedesse di portarlo a spasso [...] O come se mi chiedesse un osso. Lascialo così, in implorazione"¹⁹. Clov si rialza e il cane cade su un fianco, tornando a evocare la posizione in cui si trovano i due cani nelle due incisioni di Dürer.

In *Melancholia I* compare un putto con lo sguardo rivolto verso il basso e seduto su una macina di pietra in piedi. In *Finale di partita* si allude a un bambino che acquista diverse valenze: 1. È un simbolo di speranza in un mondo in disfacimento, per non dire in putrefazione (Hamm insiste sulla puzza cadaverica emanata da Clov²⁰); 2. È un simbolo biblico, una

17 Cfr. *ibidem*, p. 203.

18 *Ibidem*, p. 201.

19 Beckett (1957), p. 108.

20 Cfr. *ibidem*, p. 111.

sorta di evocazione della leggenda di Mosé²¹ – salito sulla scaletta e puntato il cannocchiale, Clov avvista il bambino e nella versione francese della *pièce* dice a Hamm: “Sta certamente guardando la casa con gli occhi di Mosé morente”²²; 3. È un simbolo dell’ingenuità perduta dell’uomo – nel monologo finale, parlando del bambino, Hamm dice: “Lui non si rende conto, non conosce che la fame, il freddo, e in fondo, la morte. Ma voi! Voi dovrete sapere che cos’è ormai la terra”²³. Come il putto di *Melencolia I* il bambino ha lo sguardo verso il basso (sembra guardarsi l’ombelico, nota Clov in alcune versioni manoscritte del testo²⁴); inoltre, “sembra seduto per terra appoggiato a un qualcosa”²⁵ che nella sua visione Hamm interpreta come una “*pierre levée*”, una pietra sollevata²⁶.

A un tratto Hamm racconta di aver conosciuto un “uomo folle”, vissuto “in altri tempi”, che credeva che la fine del mondo ci fosse già stata. Aggiunge: “Dipingeva. Gli volevo bene. Andavo a trovarlo, al manicomio”²⁷. Nelle versioni inglesi, l’espressione francese “*Il faisait de la peinture*” viene progressivamente modificata: da “*He was a painter*” si trasforma in “*He painted pictures*”, “*He was a watercolourist*”, e infine si consolida in “*He was a painter – and engraver*”²⁸.

21 Sulla questione cfr. Restivo (1991), pp. 150-58.

22 Beckett (1957), p. 128.

23 *Ibidem*, p. 131.

24 Beckett (2018), MS-OSU-RARE-29-5. p. 36r; MS-OSU-RARE-29-4, p. 33r; MS-TCD-11316, p. 39r.

25 Beckett (1957), p. 128.

26 *Ibidem*, trad. mod.

27 *Ibidem*, p. 110.

28 Quest’ultima compare sin dal manoscritto ET1, 23r. Cfr. Van Hulle, Weller (2018), p. 288.

L'evocazione dell'incisione diventa così didascalica²⁹.

Infine, sulla scena di *Endgame* sembra comparire la stessa incisione di Dürer: vicino alla porta in primo piano sulla destra, è appeso un quadro “con la faccia contro il muro”³⁰; verso la fine del dramma Clov “scorge il quadro, lo stacca, lo appoggia a terra sempre tenendolo con la faccia al muro, appende la sveglia al suo posto”³¹. Così facendo, Clov evidentemente mette in risalto la presenza del quadro e stabilisce un'associazione con la sveglia. Per Restivo è un modo per suggerire che la scenografia di *Endgame* altro non sia che un “rebus”³² risolvibile assumendo la melancolia come chiave di lettura. Ma si può arrivare a sostenere anche qualcosa di più: quel rebus, quella “rappresentazione per mezzo di cose”, è la *mise en abîme* dell'allegoria che Beckett mette in scena.

In un testo che peraltro compare nella biblioteca di Beckett, *Journal des Faux-Monnayeurs* (1926), André Gide prende in prestito il termine *mise en abîme* dalla tecnica di disegno degli arazzi e degli stemmi per delineare quel procedimento letterario in cui si trasferisce all'interno di un'opera d'arte un soggetto che la rispecchi³³. Un esempio potrebbe essere uno scudo

29 McMillan e Fehsenfeld ritengono che Beckett stia alludendo a William Blake, ma Beckett (1992, p. 60) aveva escluso questa possibilità. Van Hulle, Weller (2018, pp. 233-234) ritengono che all'origine di questo passo vi siano le note di Beckett su Dürer e sui suoi contemporanei (UoR-MS-5001). In particolare, nel saggio su Dürer di Heaton (1881, p. 44), citato da Beckett nelle sue note a p. 45, il contemporaneo di Dürer, Veit Stoss, è descritto con le stesse parole di Hamm: “he was a painter, and an engraver”. Ciò non esclude ovviamente che Beckett intenda riferirsi a Dürer più che a Veit Stoss.

30 Beckett (1957), p. 88.

31 *Ibidem*, p. 124.

32 Restivo (1991), p. 176.

33 Gide (1948), p. 41.

che al suo interno accoglie una replica in miniatura di se stesso. Secondo Dällenbach «è *mise en abîme* ogni inserto che intrattiene una relazione di somiglianza con l'opera che lo contiene»³⁴. Nel caso di Beckett, la *mise en abîme* non è palese, la presenza del quadro deve essere inferita risolvendo il rebus. Questo elemento contribuisce in modo decisivo a rendere *Finale di partita* un'allegoria.

1.2. *Finale di partita* come rebus

Come suo solito, Beckett avrebbe molto probabilmente da ridire su un'interpretazione di *Finale di partita* in chiave allegorica. La sua avversione per l'allegoria è rinomata. Come ha messo in risalto Buning (1992), il motivo è da rintracciare soprattutto nel fatto che l'allegoria sproni il lettore a cercare un significato nei testi, sino quasi a pretenderlo.

In una recensione a *The Amaranthers*, novella del suo amico pittore Jack B. Yeats, Beckett scrive di apprezzare il testo perché non c'è nessuna allegoria, “quella gloriosa partita doppia dove ogni credito nel conto di ciò che è detto [*said*] equivale a un debito nel conto di ciò che è inteso [*meant*], e viceversa”³⁵. Il paragone di Beckett con il metodo contabile della partita doppia è fortemente ambiguo, è quasi un'allegoria a sua volta, nel senso che da una parte è evocativo, dall'altra lascia in ombra quello che Beckett

³⁴ Dällenbach (1994), p. 13.

³⁵ Beckett (1991), p. 122.

intende. Se con l'allegoria chi scrive diventa creditore, necessitando quindi dell'attività ermeneutica del lettore, diventa però per lo stesso motivo debitore nell'essere inteso.

Secondo Buning, l'avversione di Beckett per l'allegoria risente di alcuni pregiudizi sedimentatisi nel tempo verso una concezione dell'allegoria che poi è stata superata dalle rivalutazioni della critica moderna³⁶. La "relazione compulsiva fra livello narrativo e simbolico"³⁷ appartiene ad allegorie ingenuie, non alle più grandi in cui la relazione fra i due livelli è "asistemica e intermittente"³⁸. Inoltre, Beckett sembra non considerare che da strumento di una visione cristiana del mondo, l'allegoria sia diventata, dal diciassettesimo secolo in poi, "un modo d'espressione sempre più ironico che riguarda rappresentazioni della realtà e del sé altamente soggettive e frammentate"³⁹. Alla luce di ciò, Buning suggerisce che i testi di Beckett possano essere interpretati come allegorie, se con ciò si designa "il regno della polisemia o del significato molteplice"⁴⁰, quel "modo di espressione e di pensiero tematico, simbolico e non mimetico, che è controllato da forme non dirette e da una doppia intenzione [*meaning*] che invita il lettore a cercare un significato [*significance*] oltre a quello letterale"⁴¹. Se Beckett esprime avversione per l'allegoria è solo perché teme l'autorità e il controllo esterno del lettore

36 Cfr. per esempio Tuve (1966); Fletcher (2012).

37 Buning (1992), p. 71 [le traduzioni da questo articolo sono mie].

38 *Ibidem*.

39 *Ibidem*.

40 *Ibidem*, p. 72.

41 *Ibidem*.

attivo che interpreta il testo, “ma è allo stesso tempo attratto dalle sue tentazioni”⁴². Assodato ciò, Buning ritiene tuttavia che “il carattere visuale [*visuality*] dell’opera di Beckett – cioè la più intima relazione tra parola e immagine – sia strettamente correlato allo stile di pensiero dell’allegoria, che consiste ‘nel trattare gli universali come fossero cose concrete’”⁴³. A mio avviso, si può essere più specifici, riconducendo le opere di Beckett, e *Finale di partita* in modo particolare, nell’alveo della concezione dell’allegoria proposta da Benjamin.

Nel *Trauerspielbuch* Benjamin si sforza di rivalutare l’allegoria distinguendola dal simbolo. In quest’ottica ribalta a suo favore alcune illustri definizioni dell’allegoria volte invece a mostrarne lo scarso valore rispetto al simbolo.

Goethe, ad esempio, distingueva l’allegoria, che trova nel particolare solo un emblema o esempio dell’universale, dal simbolo che coglie invece l’universale nel particolare, senza neanche ricercarlo. Ciò lo induceva a ritenere che solo il simbolo esprimesse la vera natura della poesia⁴⁴. Schopenhauer sosteneva che l’arte deve essere considerata indipendentemente dall’allegoria, che chiama in causa il muovere del concetto⁴⁵. Creuzer è, secondo Benjamin, quello che mette le cose in ordine nella misura in cui vede nel simbolo “un segno in sé conchiuso, conciso, sempre in sé costante delle idee”, e nell’allegoria invece

⁴² *Ibidem*, p. 73.

⁴³ *Ibidem*, p. 75. Buning trae la definizione qui messa tra virgolette singole da Nuttall (1967), p. 29.

⁴⁴ Cfr. Benjamin (1925), p. 223.

⁴⁵ *Ibidem*.

un'immagine delle idee “successivamente progressiva, presa con il tempo stesso in un flusso, drammaticamente mobile e fluente”⁴⁶. Agli occhi di Benjamin, da un punto di vista speculativo l'allegoria appare dunque come il concetto opposto del simbolo, come il “fondo oscuro contro cui doveva stagliarsi, chiaro, il mondo del simbolo”⁴⁷, come la rappresentazione non più di una totalità momentanea ma di un progresso attraverso una serie di momenti.

Queste osservazioni sono sufficienti per notare che Buning non è abbastanza radicale quando prova giustamente a smascherare i pregiudizi di Beckett per ricondurre le sue opere a una concezione più profonda dell'allegoria, perché continua a utilizzare allegoria e simbolo come termini interscambiabili. La definizione di Creuzer mostra, invece, come un'allegoria non possa non essere in movimento (e questo è il primo motivo per cui ho messo il termine tra virgolette nel titolo della sezione). Anzi, è il movimento la cifra che caratterizza l'allegoria. La relazione compulsiva non è tanto tra piano narrativo e piano simbolico, quanto tra movimento dell'inferenza concettuale e arresto dell'immagine. Benjamin cita anche Gielhow, lo storico dell'arte che ha dato inizio alla reinterpretazione della melancolia ulteriormente sviluppata da Warburg e dalla sua scuola, rivalutando l'uso rinascimentale dell'allegoria. Gielhow scrive: “Guidati da Alberti, che era sia un artista che un erudito, gli umanisti iniziarono così a esprimersi attraverso immagini di cose (*rebus*) invece che attraverso le parole.

46 *Ibidem*, p. 227.

47 *Ibidem*.

E fu così che, in base a questi enigmatici segni, sorse il termine ‘rebus’ e si iniziò a decorare medaglie, colonne, archi di trionfo e qualunque opera artistica rinascimentale”⁴⁸.

Quando osserva che la scenografia di *Finale di partita* è un rebus, Restivo coglie evidentemente nel segno. Per la precisione, la scenografia di *Finale di partita* è una *mise en abîme* di quel *rebus*, di quell’allegoria che la sceneggiatura porta in scena. Ma qui dobbiamo notare l’attrito che Beckett istituisce fra sceneggiatura e scenografia.

Mentre la scenografia si riempie di elementi che stimolano l’istinto ermeneutico dello spettatore, la sceneggiatura lo infiacchisce e delude. I diversi elementi che abbiamo elencato invitano lo spettatore a fare delle associazioni per risolvere il rebus e quindi ricomporre, per così dire, il puzzle vedendo emergere sulla scena una rivisitazione di *Melencolia I* di Dürer. Tuttavia, l’assenza di una vera azione si contrappone a qualsiasi tentativo di trovare il senso della trama. L’esito è magistrale: ciò che dovrebbe essere per lo più fisso (la scenografia) è in movimento, ciò che invece dovrebbe svilupparsi (l’azione) è in stato d’arresto. Questo è il secondo motivo per cui ho messo il termine “movimento” tra virgolette nel titolo della sezione: Beckett pensava a *Finale di partita* come a un quadro che arrestasse in una visione unitaria ma frammentata, capace di contrastare qualsiasi ricerca di comprensione, tutte le tensioni che lo permeano:

48 Gielhow (1915), p. 63. Cfr. anche la trad. riportata in Benjamin (1925), p. 231.

Sul travagliato rapporto tra Gielhow, Warburg e i suoi allievi (Panofsky, Saxl e indirettamente Klibansky) cfr. Müller (2004).

una perfetta immagine dialettica benjaminiana. A riprova di ciò basta ricordare le parole di Roger Blin (regista della prima messa in scena di *Finale di partita* a Londra il 3 aprile 1957, nonché interprete di Hamm) nella conversazione con Lynda Peskine:

Ho la sensazione che Beckett vedesse *Finale di partita* come un quadro di Mondrian, con delle divisioni molto nette, delle separazioni geometriche, una geometria musicale. [...] Beckett mi diceva: “Non c’è affatto dramma in *Finale di partita*, da quando Clov dice la sua prima battuta non capita più niente, c’è un movimento vago, ci sono tante parole, ma non c’è dramma”⁴⁹.

La linea estetica perseguita da Beckett è perfetta espressione delle antinomie dell’allegorico individuate da Benjamin. Nella concezione allegorica “ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa”⁵⁰. Questa possibilità da una parte equivale a “un giudizio annientante, ma anche giusto, sul mondo profano: lo caratterizza come un mondo in cui non si dipende così rigorosamente dal dettaglio”⁵¹; ma d’altra parte, è innegabile che “questi accessori del significare acquistino, proprio con il loro rinviare ad altro, una forza che li fa apparire incommensurabili rispetto alle cose profane, e che li innalza a un livello superiore, anzi sacro. Considerato allegoricamente, il mondo profano viene dunque al tempo stesso innalzato di rango e svalutato”⁵².

49 Citato in Beckett (1957), p. 809.

50 Benjamin (1925), p. 237.

51 *Ibidem* [trad. mod.].

52 *Ibidem*.

Si pensi al fatto che Beckett abbia sempre eluso qualsiasi tentativo di fornire un'interpretazione definitiva dei nomi dei suoi personaggi. Il fatto che quei nomi siano riconducibili a tante etimologie diverse contribuisce a rendere il testo ermetico e ambiguo. Non da sottovalutare è il fatto che un'interpretazione in chiave biblica del testo sia stata a lungo di voga, perché conferma l'osservazione di Benjamin secondo cui il continuo rimandare da un significato all'altro non fa che elevare l'oggetto significante (l'opera teatrale in questo caso) sul piano del sacro.

Ma è soprattutto un altro il punto su cui la concezione benjaminiana dell'allegoria trova in *Finale di partita* il suo emblema, ossia il particolare che esemplifica l'universale, secondo la definizione di Goethe. Alla base dell'allegoria, vi è per Benjamin la trasformazione della storia in natura: "Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, il volto trasfigurato della natura si rivela fugacemente nella luce della redenzione, nell'allegoria giace la *facies hippocratica* della storia che si presenta come un pietrificato paesaggio primevo agli occhi dell'osservatore"⁵³. L'oggetto diventa allegorico sotto lo sguardo della melancolia perché quest'ultima «ne fa defluire la vita, che lo lascia come morto – anche se assicurato per l'eternità»⁵⁴. L'oggetto non è più ormai in grado "di irradiare un significato", perciò nelle mani dell'allegorista "diventa la chiave per avere accesso all'ambito di un sapere nascosto, per cui l'allegorista la ve-

⁵³ Benjamin (1925), p. 228 [trad. mod.].

⁵⁴ *Ibidem*, p. 246.

nera come emblema”⁵⁵. È ciò che accade in *Finale di partita*, e al suo autore.

Si pensi ancora una volta al luogo in cui si svolge l’immobile dialogo tra Hamm e Clov: un rifugio in un’epoca post-atomica; fuori regna la catastrofe, ci sono solo macerie, la natura è estinta. Il volto cadaverico della storia è la nuova natura entro la quale i personaggi, che emanano una puzza cadaverica, continuano a trascorrere una vita mortifera. Come ha notato Adorno, in *Finale di partita* “i dati costitutivi del dramma compaiono dopo morti: esposizione, intrecci, azione, peripezia e catastrofe, divenuti ormai elementi scomposti, fanno ritorno in una necrosopia drammaturgica”⁵⁶. Ciò rende fallimentare qualsiasi tentativo di interpretare *Finale di partita*: “Non si può [...] inseguire la chimera di mediane il senso per via filosofica: comprenderlo vuol dire né più né meno comprenderne l’incomprensibilità, ricostruirne concretamente il nesso significante, che consiste nel rendersi conto che esso non ne ha”⁵⁷. Ogniqualvolta si è tentato di capire *Finale di partita*, finanche con l’obiettivo di farne emergere solo l’incomprensibilità, l’allegorista Beckett si è ribellato dimostrando di venerare il suo testo come un emblema.

55 *Ibidem* [trad. mod.].

56 Adorno (1958), p. 678.

57 *Ibidem*, p. 660.

2. La melancolia in contesto tragico

Nel primo paragrafo di questa sezione interromperò momentaneamente l'analisi di *Finale di partita* per proporre una ricognizione delle tesi di Benjamin sul tragico e sul ruolo che il melancolico gioca nell'elaborazione del dramma moderno. Questo mi consentirà di dimostrare nel paragrafo successivo come Beckett realizzi in *Finale di partita* un superamento del tragico sotto il segno della melancolia.

2.1. La ricerca del mutismo

Alla base del riscatto dell'allegoria, vi è la metamorfosi della storia in natura. Non sempre questa tesi di Benjamin è stata compresa in modo adeguato. Il fatto che il simbolo evochi classicamente l'immagine della totalità organica ha spesso indotto a pensare che il carattere residuale dell'allegoria comporti una rottura totale del rapporto fra uomo e natura. È vero piuttosto il contrario: il simbolo crea solo l'illusione del rapporto fra uomo e natura, mentre l'allegoria ne instaura uno nuovo basato sul fatto che la storia trasformata in seconda natura si presenta come un "inarrestabile decadimento"⁵⁸. Non appena ciò che è naturale (e quindi sacro) non ha più l'aspetto della "potente natura dei monti e delle piante", ma si presenta come "la storia umana che viva avanza"⁵⁹, allora l'uomo non cerca più di recuperare il naturale nel-

⁵⁸ Benjamin (1925), p. 240.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 227.

la bellezza dell'arte, nel simbolo come incarnazione della trascendenza. Gli preferisce la capacità dell'allegoria di presentare il sacro in forma di runa, ossia come qualcosa che si limita a evocare ciò che è naturale, ad alludervi in modo frammentario senza pretendere di poterla riprodurre con i propri linguaggi: "Le allegorie sono, nel regno dei pensieri, quello che le rovine sono nel regno delle cose"⁶⁰.

L'allegorista conferisce un significato all'oggetto incapace di irradiarlo da sé. Il suo non è un atto arbitrario perché "la situazione non è psicologica ma ontologica"⁶¹. I presupposti ontologici di questa situazione sono da rinvenire nel saggio *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, un manifesto programmatico delle tesi di Benjamin.

Rileggendo *Genesis* Benjamin identifica il peccato originale con l'atto di nascita della parola umana a partire da cui il nome perde la sua essenziale funzione. Originariamente l'atto del nominare consisteva nell'apice della creazione divina: "La creazione di Dio si completa quando le cose ricevono *il loro nome* dall'uomo"⁶². Il nome altro non era che il contenuto spirituale comunicato. Ogni cosa ha il proprio contenuto spirituale; attribuirle un nome significava quindi svelarne l'essenza. L'uomo fu l'unico ente a esser creato da Dio senza adoperare la parola, perché nell'uomo Dio si fece parola: "Dio non ha creato l'uomo dal verbo, e non l'ha nominato. Egli non ha voluto sottoporlo alla lingua, nell'uomo Dio ha lasciato

60 *Ibidem*, p. 240.

61 *Ibidem*, p. 246.

62 Benjamin (1916a), p. 285.

uscire la lingua, che *gli* è servita come medio della creazione”⁶³. L’atto del nominare è perciò l’essenza dell’uomo. L’uomo se ne allontana quando la lingua non coincide più con il verbo di Dio trasposto in suoni umani, ma diventa il mezzo attraverso cui giudicare e rimandare a qualcosa di esterno: “La parola deve comunicare *qualcosa* (fuori di se stessa). Ecco il vero peccato originale dello spirito linguistico”⁶⁴. La conoscenza delle cose è fondata nel nome, mentre quella del bene e del male è radicata nel giudizio: “Questa parola giudicante scaccia i primi uomini dal paradiso; essi stessi l’hanno provocata, secondo un’eterna legge per cui questa parola giudicante punisce, e attende la provocazione di sé come la sola e più profonda colpa”⁶⁵. Da qui inizia la storia in cui la condizione umana esibisce tutta la sua tragicità.

Il recupero moderno dell’allegoria rappresenta un momento di svolta in questo inarrestabile decadimento, perché consente all’uomo di trovare inconsciamente una via per instaurare un nuovo rapporto con il mondo delle cose. A mio avviso è sbagliato identificare per analogia il simbolo con il nome adamitico e l’allegoria con la parola umana decaduta. Nel saggio *Sulla lingua in generale* si parla di simbolo solo quando si vede nel suono il simbolo di un rapporto magico con le cose puramente immateriale: “Questo fatto simbolico è espresso dalla Bibbia con il dire che Dio ha ispirato all’uomo il fiato: che è insieme vita e spirito e lingua”⁶⁶.

⁶³ *Ibidem*, p. 288.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 292.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Benjamin (1916a), p. 287.

Simbolo e allegoria sono due modi alternativi di riavvicinarsi alla lingua muta della natura. mentre il simbolo, confidando nella bellezza, nasconde la differenza tra linguaggio umano e adamitico, l'allegoria se ne fa carico e rende l'esibizione dell'inarrestabile decadenza dell'uomo nella storia fonte di un rapporto con l'eterno basato proprio sulla differenza di piani. In altre parole, l'allegoria produce l'emblema di un mondo perduto non rappresentandone un surrogato (come fa il simbolo), ma la sua negazione e il suo residuo.

Prima della caduta provocata dal peccato originale, "la vita dell'uomo nel puro spirito linguistico era beata"⁶⁷. Di riflesso viveva in uno stato di beatitudine anche la "natura muta, nominata dall'uomo". Dopo la caduta, "l'aspetto della natura si trasforma profondamente. Comincia ora l'altro suo mutismo provocato dalla profonda tristezza della natura"⁶⁸. La ricerca del mutismo da parte dell'uomo diventa la cifra che contraddistingue la storia umana e le sue espressioni artistiche. Realizzandosi in forma di scrittura, l'allegoria è ricerca del mutismo.

Il tema del mutismo ritorna nel *Trauerspielbuch* per marcare la differenza fra la tragedia greca e il *Trauerspiel*, il dramma barocco tedesco, quella monade in cui Benjamin vede riflettersi la condizione (e quindi anche le possibilità) dell'uomo moderno.

In uno degli scritti che costituiscono il nucleo originario del *Trauerspielbuch*, intitolato *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, Benjamin

67 *Ibidem*, p. 293.

68 *Ibidem*. Cfr. Benjamin (1916b), p. 360.

osserva che “la storia nasce assieme al significato nel linguaggio umano”; quando “questo linguaggio s’irrigidisce nel significato, incombe la minaccia del tragico”⁶⁹. Il tragico esprime quindi la minaccia della definitiva separazione fra uomo e natura. La tragedia greca e il *Trauerspiel* rappresentano per Benjamin due modi alternativi di affrontare questa minaccia. La tragedia greca anela al mutismo della natura superando la parola con l’azione dell’eroe, sino a sfociare nel silenzio, mentre il *Trauerspiel* si sforza di rappresentare “il percorso che dal suono naturale va, attraverso il lamento, sino alla musica”⁷⁰.

Sulla scia degli studi dell’amico Rang, Benjamin interpreta la tragedia come un agone, in cui si rappresenta il conflitto tra l’uomo e dio. L’uomo è sottoposto al giudizio ineluttabile del dio e condannato al sacrificio espiatorio. Ma in molte tragedie l’eroe riscatta con la sua azione e con la sua dignità morale la colpa che la divinità gli ha riservato in sorte: “Nella tragedia l’uomo pagano si rende conto di essere migliore dei suoi dèi, anche se questa conoscenza gli toglie la parola, e rimane muta”⁷¹. Il silenzio cui spesso l’eroe si abbandona sul finire della tragedia non è sintomo della “sorpresa dell’accusato”, ma “testimonianza di una sofferenza senza parole”⁷². In questo modo, “la tragedia che sembrava dover essere un giudizio sull’eroe, si trasforma in un processo agli dèi olimpici”⁷³.

69 Benjamin (1916b), p. 360.

70 Benjamin (1916b), p. 359.

71 Benjamin (1925), p. 163.

72 *Ibidem*.

73 *Ibidem*. Sul silenzio nelle tragedie greche Agamben (1982), pp. 110-115.

Portando alla luce i limiti del linguaggio umano, il silenzio proietta l'uomo verso un linguaggio divino che, tuttavia, essendo impossibile da raggiungere porta la tragedia a concludersi con un *non liquet*, ossia con il bisogno d'un supplemento d'istruttoria⁷⁴. Anche se con il suo mutismo l'eroe induce il pubblico a riconoscergli una superiorità morale sugli dèi e sulla tradizione mitica che fonda la *polis*, questa sua superiorità non si trasforma in azione, si consuma nell'attesa che la morte liberi l'eroe dal problema del suo destino infausto. Questo stallo è la fonte della metamorfosi che subisce la tragedia greca nelle epoche successive. L'eroe si trasforma prima nel martire che va volontariamente verso la morte per chiudere i conti con la propria vita, poi nel tiranno che si lamenta protagonista del *Trauerspiel*.

Il lamento come cifra linguistica del *Trauerspiel* non è solo espressione di un sentimento soggettivo. Il lamento che dà voce al lutto del tiranno rispecchia il lutto della natura. Benjamin ripete che "ogni natura comincerebbe a lamentarsi se le fosse concessa la parola"⁷⁵. La natura è in lutto evidentemente perché scissa in se stessa. Nel *Trauerspielbuch* Benjamin riproduce alla lettera un passo cruciale del saggio *Sulla lingua in generale*:

Poiché è muta, la natura caduta è in lutto. Ma ad avvicinarci ancora di più all'essenza della natura è l'affermazione opposta: la sua tristezza la rende muta. C'è, in ogni lutto, una tendenza al mutismo, e questo è infinitamente di più che

74 Cfr. Benjamin (1925), p. 171.

75 *Ibidem*. Cfr. Benjamin (1916b), p. 293.

incapacità o assenza di voglia di comunicare. Ciò che è triste [*Das Traurige*] si sente conosciuto da cima a fondo dall'inconoscibile. Essere nominato – anche se chi nomina fosse un semidio o un beato – resta pur sempre un presagio di tristezza⁷⁶.

Nel saggio del 1916, Benjamin proseguiva sottolineando come fonte di tristezza fosse l'essere sottoposti alla iperdenominazione dalle cento lingue degli uomini, piuttosto che essere nominati dalla lingua edenica che traduce il verbo creatore di dio e ne è strumento⁷⁷. Invece, nel *Trauerspielbuch* procede affermando che ben più di un presagio di tristezza è “il non essere nominato ma soltanto letto [...] in modo incerto dell'allegorista – e acquisire un significato solo grazie a lui”⁷⁸. Il lamento è la parola che si trasforma in suono senza significato. L'allegoria è il discorso che si trasforma in sequenza di immagini. La lingua significante e segnica dell'uomo storicamente determinato cede il passo a una lingua che prova a riprodurre la voce muta delle cose⁷⁹. Interpretata da quest'ottica, la tragedia attica che cerca il silenzio dell'eroe non sarà allora né il momento di perfetta unificazione di forma e contenuto – come voleva Hegel - né il momento in cui apollineo e dionisiaco raggiungono un equilibrio provvisorio - come voleva Nietzsche - , bensì il momento intermedio, negativo, di un percorso dialettico tramite cui si supera la logica del mito per recuperare in tempi moderni una logica delle cose.

76 Benjamin (1925), p. 291 [trad. mod.]. Cfr. Benjamin (1916a), p. 294

77 Cfr. Benjamin (1916a), p. 294.

78 Benjamin (1925), p. 291.

79 Cfr. Moroncini (1984) pp. 287-306; 375-418.

Per concludere questa ricognizione delle tesi di Benjamin sul tragico bisogna comprendere il ruolo giocato dal melancolico. Scrive Benjamin: “La teoria del lutto, che può essere considerata [...] un *pendant* di quella della tragedia, può svilupparsi dunque soltanto attraverso una descrizione del mondo che si apre allo sguardo del melancolico”⁸⁰. La tristezza e la tendenza al rimuginare che caratterizzano il melancolico alimentano la ricerca del mutismo. Ma lo sguardo del melancolico non è semplicemente quello che vede il mondo in macerie e se ne rattrista, è anche quello che nelle macerie scorge l’emblema dell’universale: “Proprio nel suo degradare consapevolmente l’oggetto, l’intenzione melanconica preserva in modo incomparabile la fedeltà all’essere cosa dell’oggetto”⁸¹. Lo sguardo del melancolico è quello che gioca con la sua stessa tristezza e questo gli permette di ripristinare nel dramma un rapporto con il mondo delle cose. I drammi non sono tanto “quello spettacolo che rende tristi, quanto quello in cui il lutto trova il suo soddisfacimento: uno spettacolo *per tristi*”⁸².

Dopo aver letto il saggio di Scholem sulla pratica ebraica del lamento, Benjamin precisa in una lettera all’amico che a suo avviso lutto e lamento non sono identificabili, perché non ogni lutto sfocia immediatamente nel lamento⁸³. Ricorrendo al suono come limite del linguaggio, il lamento si fa gioco. Benjamin

80 Benjamin (1925), p. 198.

81 *Ibidem* [trad. mod.], p. 292.

82 *Ibidem*, p. 174.

83 W. Benjamin, lettera a Scholem del 30 marzo 1918, in Benjamin (1995), vol. 1, p. 443.

evidentemente gioca a sua volta con i termini che compongono la parola *Trauer-spiel*. *Trauer* significa lutto (ma *traurig* è triste) e *Spiel* significa gioco, ma anche recita e gara.

Nel *Trauerspielbuch* Benjamin ritorna sul rapporto tra lutto, lamento e gioco in almeno due occasioni. La prima sorge nel tentativo di comparare la scena della tragedia greca con quella del *Trauerspiel*. Mentre nella tragedia si assiste a un “evento cosmico decisivo”⁸⁴, che riproduce il processo dell’uomo al cospetto di un’istanza superiore, la scena del dramma barocco rappresenta lo “spazio interiore del sentimento, del tutto privo di relazioni con il cosmo”⁸⁵. La scena teatrale diventa funebre. Benjamin trova un’illustrazione dell’idea che il dramma moderno nasca con il gioco (o messa in scena) del lutto nelle parole di Hallmann:

Questo gioco luttuoso [*Trauer-Spiel*] viene
dalla tua vanità!

Questa danza di morte [*Todten-Tantz*] è nutrita
nel mondo!⁸⁶

La seconda occasione in cui Benjamin si ritrova a riflettere sul rapporto fra lutto e tristezza da una parte, e gioco dall’altra, è quando alla fine della prima metà del testo si sofferma sulla peculiarità della figura di Amleto. Secondo Benjamin il *Trauerspiel* fa propria “l’immagine scolastica medievale della melancolia”⁸⁷, quella che vuole la melancolia come una forma

⁸⁴ Benjamin (1925), p. 175.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 175, cit. da Hallmann (1864), p. 36.

⁸⁷ Benjamin (1925), p. 216.

patologica da curare, che implica tristezza, pigrizia, accidia, rabbia. Tuttavia, nota che la svolta impartita dal *Trauerspiel* alla forma del dramma, dando inizio sostanzialmente alla sua storia moderna, supera questo legame con la rappresentazione medievale della melancolia: il suo stile e il suo linguaggio “non sono neppure pensabili senza quella svolta audace con cui la speculazione rinascimentale ha riconosciuto, nei tratti della lacrimosa meditazione, il riverbero di una luce lontana, che le brillava incontro dal fondo del suo rimuginare”⁸⁸. In un solo caso l’epoca riuscì, secondo Benjamin, a rappresentare la natura ambigua del melancolico, connettendo il lamento al gioco. Ma ciò non riuscì in Germania, bensì in Inghilterra, con la figura di Amleto:

Il segreto del suo personaggio è racchiuso nel suo attraversare in modo giocoso, ma per questo appropriato, tutte le tutte le tappe di questo spazio intenzionale, così come il segreto del suo destino è racchiuso in una serie di avvenimenti che è perfettamente omogenea a questo suo sguardo. Amleto soltanto è, per il dramma barocco, spettatore per grazia di Dio; ad appagarlo, perciò, non può essere lo spettacolo che viene recitato per lui, ma solo e unicamente il suo proprio destino [...]. Solo Shakespeare è riuscito a far scaturire dalla rigidità barocca [...] la scintilla cristiana. [...] Solo in questo principe lo sprofondamento melancolico si trasforma in fede cristiana. Il dramma barocco tedesco non è mai riuscito a

88 Benjamin (1925), p. 216.

darsi un'anima, a risvegliare al proprio interno lo sguardo cristallino dell'autocoscienza. È rimasto sorprendentemente oscuro a se stesso, e ha saputo dipingere il melancolico solo con i colori stridenti e consunti dei libri medievali sulle complessioni⁸⁹.

Alla luce di ciò, Benjamin si chiede perché dedicarsi a un *excursus* sulla melancolia nel dramma barocco tedesco se i suoi esiti sono poco innovativi. Risponde che “le immagini e le figure che il dramma barocco tedesco propone sono dedicate al genio düreriano della melancolia alata”⁹⁰. A Dürer è riuscito con l'arte della pittura quello che non è riuscito ai drammaturghi tedeschi d'epoca barocca con l'arte della parola: rappresentare la natura ambigua della melancolia. Ma proprio per questo Dürer diventa il modello da mettere in scena attraverso gli strumenti del linguaggio allegorico. Se l'allegoria è, infatti, l'unico *divertissement* che è rimasto al melancolico⁹¹, allora è l'unico elemento con cui il melancolico può riuscire a giocare. Abbiamo visto come secoli dopo Shakespeare, Beckett tenti, ancora una volta, di mettere in scena in forma allegorica la melancolia di Dürer. Si tratta di capire se sia riuscito a rappresentarne il carattere ambiguo.

89 *Ibidem*, p. 217 [trad. mod.].

90 *Ibidem*.

91 Cfr. *ibidem*, p. 248.

2.2. Giocando con la morte

La ricerca del mutismo è un *leitmotiv* di *Finale di partita*. Come già ripetuto, Hamm e Clov esprimono continuamente la volontà di sottrarsi al loro scambio di battute. Il silenzio rimane però un *terminus ad quem*, una meta solo agognata, che con un ultimo atto di crudeltà drammaturgica Beckett riserva allo spettacolo che aggiunge in coda a *Finale di partita* in occasione della prima, il 3 aprile 1957, al Royal Court Theatre di Londra. Il titolo è non a caso *Atto senza parole*, un'opera che porta la scarnificazione del testo teatrale ai suoi estremi ricercando l'immobilità e il silenzio: il mimo sulla scena rimane muto, l'unico suono che si sente è quello di un fischietto che gli intima di afferrare una caraffa d'acqua calata dall'alto.

In uno dei suoi monologhi sul bisogno di mettere fine alla partita, Hamm afferma: “Sarebbe la fine e io mi chiederei che cosa mai l’ha fatta arrivare e io mi chiederei che cosa mai... (esita)... perché ha tanto tardato (*pausa*). Sarei là, nel vecchio rifugio, solo contro il silenzio e... (*esita*) l’inerzia. Se riesco a tacere, e a restare tranquillo, mi sarò liberato del suono, e del movimento”⁹². Nella versione inglese *inertie* è prima tradotto con *inertia* e poi sostituito con *stillness*, quasi a evocare, come ha notato Adorno, la dialettica in stato di arresto di Benjamin⁹³. Il fatto però che questo silenzio non sia mai raggiunto induce a concepire *Finale di partita* come “un'allegoria svuotata del suo

⁹² *Ibidem*, p. 123.

⁹³ Cfr. Van Hulle, Weller (2018), p. 281.

obiettivo”, in cui “la dialettica oscilla penzolini (*pendelt aus*)”⁹⁴. Il fatto che il silenzio sia la meta di *Finale di partita* non deve indurre a pensare che il dramma sia solo una mera riedizione della polarità tipica della tragedia greca, quella che contrappone i discorsi tra i personaggi al silenzio finale che eleva l’azione dell’eroe alla sua dignità morale. La questione è molto più complessa perché, come ha ben dimostrato Cascetta (2000)⁹⁵, quando Beckett porta in scena *Finale di partita*, ha già liquidato la tragedia greca con *Aspettando Godot*.

In *Aspettando Godot* appaiono tutti gli elementi caratteristici della tragedia greca, ma con il solo obiettivo di demolirli. Ad esempio sulla scena non ci sono eroi; infatti i personaggi sono appellati con nomi puerili (Didi e Gogo, “Pozzo, deformato in Bozzo o Gozzo, è onomatopeico per qualcosa di [...] grottescamente grosso, Lucky sembra un soprannome ironico”⁹⁶) e non hanno un’identità definita, un’interiorità profonda che permetta loro di affrontare il peso del loro destino, “l’azione che compiono è assolutamente banale e iterata”⁹⁷, tanto che si accaniscono su azioni insignificanti, come il togliersi e mettersi una scarpa. Qui ai discorsi superficiali non corrisponde un’azione che tradisce la forza morale dell’eroe. Tutt’altro: come ha notato Iser, Beckett ricorre all’espedito di

94 Adorno (1958), p. 688.

95 Il limite di Cascetta (2000) è di non distinguere fra tragedia e sentimento del tragico, per cui nella sua ottica parodiando il sentimento del tragico Beckett sarebbe arrivato a una liquidazione della tragedia. Invece, come stiamo cercando di argomentare sulla scia di Adorno e Benjamin, la parodia della tragedia è una delle forme espressive del tragico.

96 Cascetta (2000), p. 53

97 *Ibidem*.

negare con le note di regia l'intenzione espressa nel linguaggio, facendo naufragare qualsiasi proposito di azione⁹⁸. Vladimir alla fine del primo atto ed Estragon alla fine del secondo esprimono un'intenzione: "Sì, andiamo"; ma in entrambi i casi l'indicazione di regia è: "Non si muovono"⁹⁹.

I personaggi sono afflitti da pena e dolore, ma in modo rassegnato (Estragon è stato picchiato come al solito) se non farsesco (gareggiano addirittura su chi soffra di più). Il tema della colpa "non struttura l'opera, ma affiora come residuo mnestico di una parola mitica o filosofica o letteraria immagazzinata, [...] che viene a galla a bruciapelo nel bel mezzo della chiacchiera e di operazioni banali della quotidiana agitazione, lapsus neutralizzato nel riso"¹⁰⁰:

VLADIMIR: E se ci pentissimo?

ESTRAGON: Di cosa?

VLADIMIR: Be' ... (*cerca*) Non sarebbe proprio indispensabile scendere ai particolari.

ESTRAGON: Di essere nati?

VLADIMIR (*scoppia in una gran risata, che subito soffoca, portandosi la mano al pube, col volto contrito*): Proibito anche il riso.

ESTRAGON: Terribile sacrificio¹⁰¹.

Anche la morte espiatrice non è abbracciata con il silenzio tipico dell'eroe tragico, ma appare come un atto mancato e rimandato dal continuo riaffiorare della chiacchiera. Nel primo atto Estragon propone

98 Iser (1966), pp. 700-701.

99 Beckett (1952), pp. 46 e 83.

100 Cascetta (2000), p. 53.

101 Beckett (1952), p. 5.

di impiccarsi. Vladimir risponde che “sarebbe un modo per farselo venir duro”¹⁰². Si mettono a dibattere su chi convenga lo faccia per primo finché non procrastinano l’evento. Alla fine della *pièce*, rassegnatisi al fatto che Godot non sia venuto, Estragon propone di nuovo: “E se ci impiccassimo?”¹⁰³. Ma non sembrano aver niente con cui farlo finché lo sguardo di Estragon non casca sulla sua cintola:

ESTRAGON: Aspetta, c’è la mia cintola.

VLADIMIR: È troppo corta.

ESTRAGON: Mi tirerai le gambe.

VLADIMIR: E chi tirerà le mie?

ESTRAGON: È vero.

VLADIMIR: Fa’ vedere lo stesso (*Estragon si slaccia la corda che gli regge i pantaloni. Questi, che sono larghissimi, gli si afflosciano sulle caviglie. Tutti e due guardano la corda*). In teoria dovrebbe bastare. Ma sarà solida?

ESTRAGON: Adesso vediamo. Tieni.

Ciascuno dei due prende un capo della corda e tira.

La corda si rompe facendoli quasi cadere

VLADIMIR: Non val niente.

Silenzio

ESTRAGON: Dicevi che dobbiamo tornare domani?

VLADIMIR: Sì.

ESTRAGON: Allora ci procureremo una buona corda

VLADIMIR: Giusto

Silenzio

[...]

102 *Ibidem*, p. 11.

103 *Ibidem*.

VLADIMIR: C'impiccheremo domani (*pausa*). A meno che Godot non venga.

ESTRAGON: E se viene?

VLADIMIR: Saremo salvati.

[...]

ESTRAGON: Allora andiamo?

VLADIMIR: I pantaloni.

ESTRAGON: Come?

VLADIMIR: I pantaloni.

ESTRAGON: Vuoi i miei pantaloni?

VLADIMIR: Tirati su i pantaloni.

ESTRAGON: Già, è vero.

Si tira su i pantaloni. Silenzio.

VLADIMIR: Allora andiamo?

ESTRAGON: Andiamo.

*Non si muovono*¹⁰⁴.

Tutti questi motivi si ripetono in *Finale di partita*, ma appaiono come *già* demoliti; sono ulteriori residui di un processo che è al suo ultimo stadio di decomposizione. Beckett qui non si confronta più con la tragedia greca, ma si appropria piuttosto delle rovine che *Aspettando Godot* ha prodotto. Colora quindi delle tinte del tragico un dramma che appare però come l'ultima espressione del gioco luttuoso da cui è nato, secondo Benjamin, il dramma moderno. A far propendere per questa interpretazione non è solo il fatto che la scenografia e alcune situazioni suggeriscano che l'allegoria di Beckett questa volta sia stata allestita sotto lo sguardo della melancolia. Ci sono almeno tre elementi che richiamano il *Trauerspiel*: la rappresentazione della natura, l'uso che si fa del lin-

104 Beckett (1952), pp. 82-83.

guaggio e infine il modo in cui è trattata la morte. In *Aspettando Godot*, la natura appare antropomorfizzata, benché morta: l'albero davanti al quale i personaggi attendono Godot è un salice senza foglie, un salice "morto", che "ha finito di piangere"¹⁰⁵. In *Finale di partita* invece la natura si è completamente estinta, non c'è traccia neanche dei suoi resti perché ha da tempo lasciato il posto alla storia, che però appare a sua volta nella fase terminale.

La possibilità che possa esistere qualcuno che fa il giardiniere è per Clov motivo di riso; Nagg ride del sogno in cui Hamm immagina di correre per i boschi e di vedere il cielo e la terra. In un altro passo Hamm grida: "La natura ci ha dimenticati", e Clov chiosa: "Non c'è più natura"¹⁰⁶. Tutti i personaggi si rivelano poi impossibilitati a soddisfare i più semplici bisogni fisiologici: non c'è più pappa per Nagg, Clov gli porta un biscotto ma è duro; nei bidoni i due vecchi genitori non hanno più neanche segatura, ma sabbia; Hamm ha bisogno di far pipì, Clov si offre di andare a prendergli il catetere, ma Hamm lo blocca; Nagg chiede un bacetto a Nell, ma non riescono neanche a sfiorarsi. Ad un tratto Clov punta il cannocchiale e vede che tutto è "zero". Hamm allora gli intima: "Guarda il mare", ma le onde sono "piombo", il sole "zero", tutto è grigio¹⁰⁷.

Sul tema dell'estinzione della natura Adorno commenta: "Non è più possibile distinguere la fase della completa reificazione del mondo, che non lascia die-

105 *Ibidem*, p. 8.

106 Beckett (1957), p. 93.

107 Cfr. *Ibidem*, p. 103.

tro di sé nulla che non sia opera dell'uomo, e cioè la fase della catastrofe permanente, da un processo catastrofico prodotto aggiuntivamente e appositamente dall'uomo, in cui la natura è stata cancellata e dopo il quale non cresce più niente"¹⁰⁸.

Riguardo all'uso del linguaggio in *Finale di partita* sempre Adorno nota che nella tragedia greca il momento di maggior tensione era rappresentato dalla sticomitia, cioè dai dialoghi in cui ogni personaggio pronunciava un solo trimetro per volta riproducendo in parole il ritmo dell'azione drammatica. In seguito la tragedia abbandona questa forma, ma Beckett se ne serve di nuovo "come se la detonazione avesse lasciato libero corso a ciò che era seppellito sotto il dramma"¹⁰⁹. *Finale di partita* contiene perciò dialoghi serrati, a mossa e contromossa, monosillabici, per riprodurre questa volta il ritmo di una partita di scacchi. Tuttavia, Adorno nota anche come "nel punto in cui l'arco là [ossia nella tragedia greca] si tendeva, qui gli interlocutori si allentano. Asmatici da ammutolire, non riescono più a realizzare la sintesi di periodi linguistici e balbettano frasi protocollari"¹¹⁰. Questo avvicina Beckett all'uso che si fa del linguaggio nel *Trauerspiel*.

Nel saggio su *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, Benjamin negava l'esistenza di un "*Trauerspiel* puro" perché il lutto è solo "una nota nella scala dei sentimenti"¹¹¹, perciò esattamente come avviene in *Finale di partita* ci sono altri senti-

108 Adorno (1958), p. 662.

109 *Ibidem*, p. 678.

110 *Ibidem*.

111 Benjamin (1916b), p. 361.

menti che compongono la costellazione del dramma moderno: il comico, il terribile e l'orribile, parlerei anche di grottesco e di farsa, ma soprattutto di parodia, perché come ha notato ancora una volta Adorno, il fatto che elementi di generi drammatici del passato in *Finale di partita* siano sottoposti a una parodia, non significa che siano derisi. Parodia significa piuttosto "impiego delle forme nell'epoca della loro impossibilità"¹¹². Sempre nel saggio *Sul significato del linguaggio* Benjamin afferma che "se nella tragedia la parola pronunciata si erge nella sua eterna rigidità, il *Trauerspiel* raccoglie l'infinita risonanza del suo suono"¹¹³, e così facendo riporta il linguaggio alla sua origine quando il concepimento della parola era legato all'ascolto del suono. Imitando una serie di cliché, riproducendo conversazioni ordinarie¹¹⁴, Beckett fa in modo che il loro senso caschi progressivamente in secondo piano e che dello scambio di battute venga messo invece in risalto il ritmo. Questo per esempio induce Adorno a sostenere che il dramma sia composto "secondo criteri musicali", basandosi "su due temi come un tempo la doppia fuga"¹¹⁵. Il primo tema musicale sarebbe quello del lamento schopenhaueriano intonato da Hamm: il bisogno di farla finita. Il secondo tema è quello di Clov che vorrebbe guadagnare quel cinismo che gli consentirebbe di "rifiutare l'obbedienza a una persona impotente"¹¹⁶.

112 Adorno (1958), p. 677.

113 Benjamin (1916b), p. 361

114 Cfr. Cavell (1976), pp. 119-121.

115 Adorno (1958), p. 689.

116 *Ibidem*.

Infine, in ogni situazione di *Finale di partita*, così come accadeva nel *Trauerspiel*, ricorre il tema della morte. Al contrario di *Aspettando Godot*, qui la morte non è solo un'intenzione procrastinata, è una condizione in cui si vive, un processo verso cui ci si avvicina con trepidazione. Ciò consente a Beckett di articolare il dramma come un lungo lamento su quanto sia bella la morte. Martin (che interpretò Clov alla prima diretta da Blin) racconta che per Beckett una delle cose più importanti era l'ultimo monologo di Clov. Riguardo al passo in cui Clov esclama "quando cadrò, piangerò di gioia"¹¹⁷, Beckett quasi supplicò Martin: "Per favore, non piangere. Morire è una cosa bellissima. Quindi non ridere, ma non piangere, assolutamente. Mai"¹¹⁸.

I limiti del dramma barocco tedesco sono però superati sotto lo stimolo di Dürer appena il lamento è strutturato a mo' di gioco, un gioco con e sulla fine della partita. Questo avviene grazie alla forte presenza di elementi metateatrali.

Innanzitutto, una potente metafora metateatrale è il gioco mortifero degli scacchi. La partita rappresenta la vita. Per vincerla, si è disposti a sacrificare i propri pezzi, a lasciare che poco a poco le protesi del giocatore muoiano. Ma cosa ne ottiene il re vincente se non il fatto che rimane in piedi quando non c'è più vita, quando la partita si chiude? La beffa maggiore arriva comunque se si raggiunge la fase di stallo e la partita non può neanche finire. Beckett è particolarmente attento a evidenziare quest'aspetto. Come han-

117 Beckett (1957), p. 130.

118 Citato in Beckett (1994), p. 810.

no notato Van Hulle e Weller (2018, pp. 278-279), nella redazione della versione inglese di *Finale di partita*, Beckett sostituisce progressivamente tutte le battute che inizialmente recavano la parola “end” con correlate forme verbali. Per esempio: “The end, it’s the end, it’s coming to the end, perhaps it’s coming to the end” diventa “Finished, it’s finished, it’s nearly finished, it must be nearly finished”. Questa revisione gli permette di insistere sul finire come processo, come gioco da giocare piuttosto che come stato da subire. Già questo è prova del fatto che Beckett non si appropriò solo della concezione medievale della melancolia, ma ne rielaborò anche l’ambiguità riscoperta in epoca rinascimentale. Ma possiamo addurre altre prove.

Hamm – che esordisce nella *pièce* con l’espressione “me...to play”, “tocca a me giocare (e recitare)”¹¹⁹ – prega più volte Clov di ammazzarlo, ma questi non ci riesce. L’unica cosa da fare sarebbe abbandonare la partita, ma come osserva Hamm quando Clov gli manifesta la sua volontà di andarsene nella dispensa “fuori di qui è la morte”¹²⁰ – vale a dire abbandonare la scacchiera, il gioco del dramma, significherebbe il nulla per entrambi. E, infatti, al termine della partita Clov simula soltanto l’uscita di scena, esclamando senza uscire veramente: “Questa è quella che chiamiamo un’uscita”¹²¹. Hamm, che chiede a Clov un altro favore, senza ricevere risposta, commenta: “Tocca a me giocare. [...] Vecchio finale di partita persa, giocata e finita di perdere”¹²².

119 Beckett (1957), p. 89.

120 *Ibidem*, p. 92.

121 *Ibidem*, p. 130.

122 *Ibidem*.

Hamm, il re nero, è l'ultimo residuo di quel processo d'inarrestabile decadimento che dall'eroe greco arriva al tiranno del dramma barocco tedesco, è la parodia della loro solitudine e della cecità che li rende immobili davanti all'accadere. Ma, al netto di quello che possa dirne Beckett (allegorista che vuol gelosamente tutelare la dispersione del significato), Hamm è anche la parodia di Amleto, rappresentazione cardine della dimensione ludico-farsesca che la melancolia introduce in contesto tragico. Hamm è Hamlet ridotto all'osso, anzi alla mera carne ('ham' significa anche 'prosciutto'). Ma il nome Hamm evoca anche l'espressione 'ham actor', guitto, attore maldestro che tende a esagerare. A un tratto della *pièce*, interrogato da Hamm su cosa sia tutto, Clov risponde che tutto è "mortibus", nella versione inglese leggiamo invece che tutto è "corpsed". Ora, come sostantivo 'corpse' significa 'cadavere, salma', ma usato come verbo indica anche il momento in cui un attore maldestro scoppia a ridere sul palco. Usando il participio, Beckett non intende dire soltanto che tutto è cadaverico, ma trasformando attraverso un espediente metaletterario il lutto in gioco oltre che in lamento, sta dicendo che tutto è anche irriso per sbaglio. È sul ruolo cruciale del riso nel gioco melancolico di Beckett che quindi dobbiamo soffermarci per valutare la sua rappresentazione della melancolia.

3. Il riso dianoetico di Democrito

Nella prima parte di questa sezione cercherò di mostrare quale nesso intercorre fra riso e melancolia mettendo in discussione la visione di Esslin secondo cui il riso di Beckett sia da ricondurre all'istanza tragica rappresentata da Dioniso. È piuttosto riconducibile al topos del Democrito che ride in diverse occasioni evocato in altri scritti precedenti dallo stesso Beckett. Nella seconda parte cercherò di ragionare sulla natura del riso dianoetico soffermandomi sugli effetti che potrebbe suscitare nello spettatore.

3.1. Un altro Democrito Junior?

Come anticipato, sulla scena di *Finale di partita* non ci sono solo Hamm e Clov. Rinchiusi in due bidoni dell'immondizia dormono i due genitori di Hamm, due inutili pedoni neri che non potendo partecipare alla partita, fanno tuttavia da controcanto allentando il gioco con la morte tramite momenti di riflessione. Il primo a comparire sulla scena è il padre Nagg che pretende la pappa da Clov, Nagg poi chiama Nell "per scopare", ma non riescono a darsi neanche un "baccetto"¹²³. I due si mettono a chiacchierare finché non vengono interrotti da Hamm stizzito:

HAMM (stancamente): Ma state zitti, state zitti, non mi lasciate dormire. (*Pausa*). Parlate più piano. (*Pausa*). Se dormissi, forse farei l'amore.

¹²³ *Ibidem*, p. 95.

Andrei per i boschi. Vedrei... il cielo, la terra.
 Mi metterei a correre. Mi inseguirebbero.
 Io fuggirei. (*Pausa*). Natura! (*Pausa*). Ho una
 goccia d'acqua nella testa (*Pausa*). Un cuore,
 un cuore nella testa. (*Pausa*)¹²⁴.

Hamm rimprovera i genitori perché con la loro chiacchiera non gli permettono di dormire e di immaginarsi in un mondo dove ancora esiste la natura. Rendendosi conto che i suoi sono solo vani sogni, chiosa tuttavia di avere un cuore nella testa. In altre parole, riconosce di non riuscire a provare alcunché, limitandosi a immaginare di provare qualcosa. Davanti a queste parole, Nagg inizia a ridere sommessamente, ma viene rimproverato dalla moglie Nell, che tuttavia è subito costretta ad ammettere: “Non c'è niente di più comico dell'infelicità, te lo concedo”¹²⁵, anche se poi aggiunge:

Sì, sì, è la cosa più comica che ci sia al mondo e ci faceva ridere, ci faceva ridere di cuore, i primi tempi. Ma è sempre la stessa cosa. Sì, è come la barzelletta che ci raccontano troppe volte, è ancora una buona barzelletta ma non ci fa più ridere¹²⁶.

Beckett affida a Nagg e Nell il compito di esprimere il motivo filosofico che soggiace alla *pièce* (e alla sua intera poetica). La battuta “non c'è niente di più comico dell'infelicità” è una parafrasi del motto che uno dei filosofi preferiti da Beckett, Giordano Bruno,

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 96-97.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 97.

¹²⁶ *Ibidem*.

antepone come epigrafe alla sua commedia *Il candelaiio*: “In hilaritate tristis, in tristitia hilaris”¹²⁷. L’umorismo con cui Beckett approfondisce il lato giocoso del sentimento melancolico trova le sue radici in questa convinzione che niente possa far più ridere il melancolico che l’infelicità degli uomini. Beckett lo rende esplicito nel romanzo *Watt* per bocca del domestico Arsène:

Di tutte le forme di riso che a rigor di termini non sono forme di riso ma di ululato [*ululation*], soltanto su tre penso che valga la pena di soffermarsi, cioè l’amara, la vuota e la cupa. Esse corrispondono a successive, come dire successivi, suc...successive escoriazioni dell’intelletto [*excoriations of the understanding*], e il passaggio dall’una all’altra è il passaggio dalla minore alla maggiore, dalla inferiore alla superiore, dall’esterna all’interna, dalla grezza alla raffinata, dalla materia alla forma [...]. Il riso amaro ride di ciò che non è buono, è il riso etico. Il riso vuoto ride di ciò che non è vero, è il riso intellettuale. Non buono! Non vero! Bene, bene. Ma il riso cupo è il riso dianoetico, giù per il grugno... Ah! ...così. È il riso dei risi, il *risus purus*, il riso che ride del riso, colui che contempla, che saluta lo scherzo più nobile, in una parola il riso che ride – silenzio, prego – di ciò che è infelice¹²⁸.

I particolari apparentemente insignificanti di questo brano sono quelli che più dovrebbero destare l’at-

127 Bruno (1582), p. 97.

128 Beckett (1953), p. 53.

tenzione di chi lo legge alla luce delle tesi sul tragico di Benjamin. Le forme di riso considerate sono degli ululati, dei suoni privi di significato ma non per questo senza motivo. Sono forme di lamento, ma anche escoriazioni dell'intelletto, vale a dire piccole ferite che tradiscono l'intelletto, perché impartendo all'uomo una dose minima di dolore gli danno da pensare. Si noti poi la presentazione così teatrale, tra il plateale e il solenne, della più profonda e raffinata di queste forme di riso: quando Arsène deve rivelare l'oggetto del riso dianoetico, per evidenziarne l'importanza si ferma e prega tutti, il suo interlocutore Watt così come il lettore, di fare silenzio. Il riso che ride dell'infelicità è un lamento meditativo che merita il silenzio. Anzi, che *si* merita il silenzio così come nelle tragedie greche si meritava il silenzio la nobiltà d'animo dell'eroe.

In un famoso studio, Martin Esslin ha ipotizzato che il riso dianoetico di Beckett cresca sotto l'insegna di Dioniso. Con il termine 'dianoia' Beckett si riferisce esplicitamente ad Aristotele. La dianoa è la consapevolezza che l'eroe acquisiva nel corso della tragedia greca e che lo portava sino al silenzio. Secondo Esslin, adottando questo termine Beckett avrebbe voluto presentarsi come la nuova incarnazione dell'artista tragico, ma nell'accezione suggerita dal "primo profeta del modernismo"¹²⁹: Nietzsche.

La volontà di difendere Beckett dall'accusa di pessimismo porta dunque Esslin a osservare, con Nietzsche, che la peculiarità dell'artista tragico risiede nella sua capacità di dire "precisamente *sì* perfino a

129 Esslin (1986), p. 742.

tutto ciò che è problematico e terribile”¹³⁰. Motivo per cui egli è dionisiaco.

Quando Beckett insiste sul fatto che “essere un artista significa fallire, come nessun altro osa fallire”¹³¹, o che l’artista è stretto nella morsa fra l’“obbligo di esprimere” e la consapevolezza che “non c’è nulla da esprimere, nulla con cui esprimere, nulla da cui esprimere, nessun potere da esprimere, nessun desiderio di esprimere”¹³², altro non starebbe facendo che mostrare come “il coraggio di fronte al probabile fallimento, la dignità insita nell’accettazione di un’impresa terribile e priva di sbocchi sono, in ultima analisi, qualità che stanno dalla parte della vita”¹³³. Ciò renderebbe Beckett, “nell’accezione nietzschiana, un artista dionisiaco”¹³⁴.

Il ragionamento di Esslin è lineare, ma a mio avviso fallace. Non è Dioniso la stella che illumina la natura del riso dianoetico (o il demone che lo provoca, se alla metafora benjaminiana preferiamo quella platonica poi rielaborata da Nietzsche), ma una figura che arriva in un’epoca post-tragica, quando il conflitto non è più tra Apollo e Dioniso, ma tra Dioniso e Socrate: è Democrito, l’altro razionalista coevo di Socrate, che nella descrizione dello stesso Nietzsche concepiva il carattere scientifico come un nuovo principio vitale emancipato dalle illusioni etiche che inficiavano la prospettiva di Socrate¹³⁵. Beckett

130 Nietzsche (1889), p. 58.

131 Beckett (1991), p. 205.

132 *Ibidem*, p. 197.

133 Esslin (1986), p. 742.

134 *Ibidem*, p. 743.

135 Nietzsche, eKGBW/NF-1872,23[17]. Cfr. Campioni (2008), pp. 81-83.

aveva letto *The Anatomy of Melancholy* in cui Robert Burton si firma *Democritus junior* appropriandosi del topos del Democrito che ride.

All'origine del topos vi è un falso d'autore¹³⁶: una serie di lettere che compaiono nel tomo IX delle opere complete di Ippocrate nell'edizione di Emile Littré (Parigi 1861) in cui si racconta di quando il senato di Abdera chiese aiuto a Ippocrate per curare il cittadino più eminente e saggio della città, Democrito. Gli Abderiti descrivono Democrito come un uomo "dimentico di tutto, a cominciare da se stesso" che trova in tutte le cose e in tutti gli atteggiamenti umani "motivi di ilarità"¹³⁷. Ippocrate nutre forti dubbi sul fatto che Democrito possa essere considerato folle e malato. In una lettera all'abderita Filopemene, ipotizza che Democrito sia stato spinto a vivere in solitudine e in modo eccentrico non dalla pazzia ma da un "vigore dell'anima"¹³⁸. L'incontro con Democrito conferma l'ipotesi: Democrito vive da solo in collina; Ippocrate lo trova in mezzo a un cumulo di carcasse di animali sezionati, intento a scrivere su un libro "con ardore, in un trasporto di entusiasmo"¹³⁹. Interrogato, rivela di scrivere sulla follia: "Che cosa potrei scrivere [...] se non che cos'è, come capita agli uomini e in che modo si può calmarla? Gli animali che vedi qui, non li seziono per odio dell'opera divina, ma bensì perché indago la natura e la sede della bile; giacché è questa, come ben sai, che offusca la mente

136 Hersant (1991), p. 11.

137 Ippocrate (1991), p. 33.

138 *Ibidem*, p. 41.

139 *Ibidem*, p. 59.

degli uomini, quando è sovrabbondante”¹⁴⁰. A Ippocrate, che gli chiede perché ride delle afflizioni altrui Democrito risponde che ciò di cui ride è la vita insensata degli uomini dominata da passioni momentanee e di poco conto¹⁴¹. Come ha rilevato Starobinski (1984), il suo riso è profondamente anti-comunicativo, cinico e persino crudele, ma proprio per questo lo rimette in sintonia con il cosmo con il quale condivide l’atteggiamento misantropo: “Non vedi che anche il mondo è pieno d’inimicizia per l’uomo, e che ha radunato contro di lui un’infinità di mali?”¹⁴².

Solo per gli Abderiti Democrito è un folle melancolico, per Ippocrate quello che accade ai melancolici non è raro neppure in coloro che si consacrano alla conoscenza”¹⁴³. Per Burton è un saggio perché melancolico:

Democrito, come viene descritto da Ippocrate e da Diogene Laerzio, era un vecchietto malaticcio e noioso, di natura molto malinconica, [...] amante della solitudine, famoso filosofo dei suoi tempi, *coevus* di Socrate, e da ultimo interamente dedito ai suoi studi. [...] Dopo una vita errabonda si stabilì ad Abdera, città della Tracia, [...] in un orticello fuori città, dedicandosi interamente ai suoi studi e conducendo una vita appartata, “tranne per il fatto che a volte si spingeva fino al porto ridendo di cuore alla grande varietà di ridicoli soggetti che vi vedeva”¹⁴⁴.

140 *Ibidem*, p. 61.

141 *Ibidem*, pp. 63-66.

142 *Ibidem*.

143 *Ibidem*, p. 41.

144 Burton (1624), p. 51.

Questi caratteri avvicinano fortemente Democrito al modo in cui Beckett concepisce la figura dell'artista, benché per lui la melancolia non sia da evitare (come vuole Burton¹⁴⁵) quanto da catalizzare. L'atteggiamento anti-comunicativo di Democrito si rivide nel proposito beckettiano di forare il linguaggio (visto che non lo si può "eliminare d'un solo colpo") affinché "incominci a filtrare ciò che si cela oltre di esso, si tratti di qualcosa o di nulla"¹⁴⁶.

Amico e persino aiutante di Joyce, disincantato interprete di Proust, lettore di Wittgenstein, Beckett ha capito che all'origine di tutti gli auto-inganni dell'uomo moderno vi sono le costruzioni del linguaggio che devono essere trattate come Democrito trattava gli Abderiti. Se, rendendo la forma contenuto pieno, Joyce rivela all'uomo la condizione purgatoriale in cui trascorre la sua esistenza, continuamente in bilico fra il nulla e il senso, Beckett si spinge oltre e rovesciando Wittgenstein (come vorrebbe Adorno) si dedica a usare il linguaggio contro se stesso, a tentare di esprimere ciò che non è esprimibile¹⁴⁷. Se Proust ha dimostrato che con il linguaggio non si può che scoprire la propria solitudine, la trappola in cui ci si è rinchiusi nascendo e imparando a parlare, Beckett va oltre trovando una via d'uscita nella misantropia di Democrito che potrebbe ricongiungere con il mondo materiale tutte queste misere esistenze, rinchiusi nel loro rifugio dopo l'implosione del linguaggio comunicativo. Non ci si può più illudere

145 Cfr. *Ibidem*, pp. 54-55

146 Beckett (1991), p. 69.

147 Sul modo in cui Wittgenstein ha influenzato il lavoro di Beckett sul linguaggio cfr. Furlani (2015).

di poter riscoprire il linguaggio adamitico che nominando le cose ne portava alla luce l'essenza, ma c'è la possibilità di non vedere più la morte come un problema ridondante.

Nel racconto *Yellow* (1934) contenuto in *More prickles than kicks*, Beckett connette il topos del Democrito che ride alla figura di Belacqua, personaggio del IV canto del Purgatorio, da Dante collocato fra le anime dei pigri a pentirsi. A Dante, che gli chiede perché non prova ad accorciare il tempo di attesa nell'Anti-Purgatorio con le preghiere, Belacqua risponde con una certa ilarità che gli sembra cosa inutile. In *Yellow*, Belacqua è un uomo che, in attesa di un'operazione dall'esito incerto, cerca di escogitare un piano per non farsi sopraffare dal pensiero della morte. Valutando le diverse strade, decide che il miglior modo per non pensare sia seguire la via tracciata da Democrito, armandosi la mente di risate¹⁴⁸.

Nelle battute finali del romanzo *Murphy* (1938), il protagonista Murphy – una sorta di clown decadente – perde contro il signor Endon una partita a scacchi, che non è altro che una metafora della vita. Così Beckett descrive lo stato d'animo di Murphy:

Seguendo la quarantesima mossa del signor Endon, Murphy fissò lungamente la scacchiera, prima di stendere dolcemente il suo Re sul fianco, e ancora a lungo dopo quell'atto di sottomissione. [...] Murphy si mise a vedere il Nulla, questo splendore incolore di cui si gode tanto raramente una volta usciti dalla madre e che consiste [...] non tanto nell'assenza

¹⁴⁸ Cfr. Beckett (1934), pp. 180-181.

del *percepire* quanto del *percipi*. Gli altri sensi, piacere inatteso, giacevano in pace. Non la pace agghiacciata dalla loro stessa incertezza, ma la pace positiva che sopravviene quando i “qualcosa” soccombono, o forse se ne ritornano semplicemente al Nulla, quel Nulla di cui, come diceva il buffone di Abdera, non c’è nulla di più reale¹⁴⁹.

Il modo in cui l’artista Beckett invita a dire sì alla vita non ricalca gli insegnamenti di Dioniso. Nel testo citato da Esslin, il *Crepuscolo degli idoli*, Nietzsche spiega di aver adoperato il termine dionisiaco per designare la volontà di vita che permea la tragedia greca, il cui obiettivo non sarebbe, come suggerisce Aristotele, “liberarsi dal terrore e dalla compassione”, ma neanche di “purificarsi da un affetto pericoloso attraverso il suo veemente scaricarsi”, quanto piuttosto di “essere noi stessi l’eterno piacere del divenire, – quel piacere, che comprende in sé anche il *piacere della distruzione*”¹⁵⁰.

La pace positiva che Murphy prova al cospetto del Nulla, aderendo alla materialità senza coscienza non è, come in Nietzsche è il dolore, fonte di ulteriore ebbrezza ed eccitazione. Il fallire è in Beckett fonte di piacere perché genera quiete, ossia liberazione da quegli inganni in cui il dolore e l’istinto di contrastarlo catapultano l’uomo. Il bisogno, espresso da Nietzsche, di sentirsi vivi anche grazie al dolore sarebbe per Beckett l’ennesimo, forse il più difficile da dissolvere di tutti i possibili auto-inganni. Il riso non

149 Beckett (1938), pp. 184-185.

150 Nietzsche (1889), p. 120.

sorge perché si riconquista un'innocenza perduta come il fanciullo di *Così parlò Zarathustra*, ma perché si arriva a riflettere su quanto sia finta l'esistenza di chi si lascia intrappolare nel meccanismo delle illusioni per riuscire a vivere. L'artista Beckett non pensa di poter tornare al modo di concepire e vivere il mondo d'epoca presocratica, quello su cui si radica secondo Nietzsche la tragedia pre-euripidea. Cerca un'alternativa a Socrate nell'epoca in cui non si può più eludere il razionalismo socratico e lo trova in quel contemporaneo di Socrate a lungo erroneamente bi-strattato che era Democrito. Quello di Beckett è un quietismo *a là* Wittgenstein, ma rovesciato. Suggerisce che è possibile dire sì alla vita, anche ai suoi aspetti più terribili, proprio nel momento in cui si arriva a riflettere sull'ineluttabilità delle sue forme. È un rovesciamento della prospettiva di Wittgenstein perché, pur condividendo in linea di massima l'idea secondo cui bisognerebbe tacere su ciò di cui non si riesce a parlare, l'artista Beckett trova invece pace nella possibilità di dissolvere gli inganni del linguaggio distruggendone le capacità comunicative. Al contrario di quanto Nietzsche sembra suggerire, c'è quindi una catarsi che però non è della stessa fattura di quella aristotelica. È su quest'ultimo punto che vorrei soffermarmi nel paragrafo conclusivo di questo studio.

3.2. *Schadenfreude* e catarsi

Il riso democriteo è la chiave di volta del teatro di Beckett, ma non sembra essere il pezzo forte dei suoi personaggi. Lo abbiamo visto: non appena Nagg prova a ridere dell'infelicità del figlio Hamm, Nell lo blocca pur riconoscendo che non c'è niente di più comico dell'infelicità. All'inizio della *pièce*, prima di aprir bocca, Clov si lascia sfuggire solo due brevi accenni di risata guardando quello che si scoprirà essere il nulla oltre la finestra e spiando nei bidoni da dove spunteranno fuori i genitori di Hamm. Accenna una risata dunque davanti a quelli che nel corso del dramma si riveleranno due fonti di infelicità. L'impossibilità di ridere è più volte esplicitata:

HAMM: che c'è da ridere?

CLOV: un posto da giardiniere!

HAMM: è questo che ti fa ridere?

CLOV: dev'essere questo.

HAMM: non sarà piuttosto il pane?

CLOV: o il bambino. (*pausa*)

HAMM: effettivamente sono cose buffe. vuoi che facciamo una bella risata a crepelle?

CLOV (*dopo aver riflettuto*): non potrei più ridere a crepelle oggi.

HAMM (*dopo aver riflettuto*): Nemmeno io¹⁵¹.

CLOV: : [...] allora? non si ride?

HAMM (*dopo aver riflettuto*): Io no.

CLOV (*c.s.*): Io nemmeno¹⁵².

151 Beckett (1957), p. 118.

152 *Ibidem*, p. 102.

Nonostante lo sforzo interpretativo che ci ha permesso, emendando Esslin, di evitare che si appiattisse la poetica di Beckett al mero nichilismo pessimista, il fatto che i suoi personaggi non riescano a ridere (o si censurino dal farlo) potrebbe suscitare il dubbio che la lettura beckettiana della melancolia sia in fin dei conti rimasta nell'alveo della concezione medievale, e che quindi non sia riuscita effettivamente a mettere in scena, sulla scia di Dürer, la natura ambigua della melancolia. Un'obiezione del genere cascherebbe *in toto* nella trappola di Beckett. Mettere in scena la melancolia non equivale a raffigurarla pittoricamente. Nella dinamica istituita dal dramma bisogna inevitabilmente considerare il ruolo giocato dallo spettatore. È infatti nelle tensioni che Beckett istituisce fra personaggi e pubblico che si rispecchia l'intera costellazione del dramma moderno di cui la *pièce* è monade.

Sulla scia di Gielhow e Warburg, Benjamin insiste sull'ambiguità del temperamento melancolico che mentre, da una parte, è fonte di malattia, dall'altra contraddistingue il genio artistico. In *Melancolia I* Dürer non ha voluto rappresentare semplicemente, come vorrebbe la tradizione medievale, una figura indolente paralizzata dall'accidia; la sua inerzia è quella propria della meditazione. La figura alata è paralizzata perché è colta nello stato di massima concentrazione. Come scrive Panofsky, «non è inattiva perché troppo pigra per lavorare, ma perché il lavoro ha perduto ogni significato ai suoi occhi; la sua energia non è paralizzata dal sonno ma dal pensiero»¹⁵³.

153 Panofsky (1955), p. 209.

In *Finale di partita* il genio melancolico non trova una personificazione sulla scena. Beckett tende a scomporre gli effetti del temperamento melancolico; mette in scena il disagio esistenziale e la malattia, mentre lascia che le capacità dianoetiche del genio melancolico siano appannaggio dell'autore e del pubblico. Se non operasse questa contrapposizione fra personaggi e pubblico non genererebbe il riso. Come ha spiegato Bergson (1900) fonte del riso sono azioni rigide e meccaniche, ma in generale qualsiasi discorso, comportamento o gesto che fanno apparire chi lo compie come incapace di vivere esponendolo al castigo sociale.

Nel teatro di Beckett non sono i personaggi a essere sottoposti al percorso di *dianoia* che nell'interpretazione aristotelica contraddistingueva gli eroi tragici greci. È il pubblico. In Beckett il genio è nascosto e potenziale. Da una parte, rimanda all'autore che mette in scena il suo *rebus* celandolo; dall'altra, dipende dalla capacità del pubblico di lasciarsi giocare dalla messa in scena e quindi di subire l'effetto progettato dall'autore. Dietro l'affermazione secondo cui non c'è niente di più comico dell'infelicità, si cela l'intenzione di servirsi delle potenzialità del riso per trasformare la tristezza del pubblico in una meditazione catartica. *Finale di partita* è quindi, come il *Trauerspiel* secondo Benjamin, uno spettacolo per un pubblico triste, ma che mira a trasformare il lutto in un gioco catartico sulla e con la morte.

Per comprendere meglio questo punto, bisogna dare un nome a quell'emozione che Beckett evoca nell'espressione secondo cui non c'è niente di più co-

mico dell'infelicità: *Schadenfreude*, ossia gioia davanti alle sfortune altrui. Come ha notato Buckley (2014), *Schadenfreude* non rimanda a un particolare caso di riso, è piuttosto l'epitome del riso. Infatti la possibilità che si rida dell'infelicità altrui ha indotto molti pensatori nel corso dei secoli a insistere sulla natura ambigua del riso, apparentemente sintomo di gioia e piacere, ma nel suo profondo espressione del demoniaco. Come ha magistralmente riassunto Baudelaire:

Il riso è satanico, perciò profondamente umano. Il riso è nell'uomo la conseguenza dell'idea della propria superiorità; e, in effetti, siccome il riso è essenzialmente umano, è per essenza contraddittorio, in altre parole è a un tempo segno di una grandezza infinita e di una miseria infinita, miseria infinita in rapporto all'Essere assoluto di cui possiede il concetto, grandezza infinita in rapporto agli animali. Del continuo scontro di questi due infiniti promana il riso. Il comico, la potenza del riso è nel soggetto che ride e niente affatto nell'oggetto del riso. Non è certo l'uomo che cade a ridere della propria caduta a meno che non sia un filosofo, un uomo che abbia acquisito per abitudine, la forza di sdoppiarsi rapidamente e di assistere come spettatore disinteressato ai fenomeni del proprio *io*¹⁵⁴.

Si spiega così perché i personaggi di Beckett non ridano: non sono filosofi, infatti non riescono a sdoppiare la loro parte animale da quella spirituale. Questa loro capacità genera il riso dello spettatore ele-

154 Baudelaire (1859), p. 1108

vandolo a una condizione di superiorità rispetto ai personaggi. Cercando il riso dello spettatore, Beckett vuole forse che lo spettatore si scopra intrinsecamente filosofo? In un certo senso sì, o almeno questa è la sfida cui Beckett sottopone il suo pubblico. I suoi personaggi rappresentano degli uomini che non riescono ad affrontare la loro condizione esistenziale, ma non sono consapevoli di questo loro limite. Esattamente questa loro incapacità di vivere li rende però, al contempo, buffi agli occhi dello spettatore. Come suggerisce Esslin, è “l’assenza di dianoia, per quanto terribili possano essere le loro disgrazie, a renderli comici e ridicoli”¹⁵⁵. Ma Beckett è anche convinto del fatto che la comicità generata dall’assenza di *dianoia* dei personaggi induca lo spettatore a riflettere. Con quest’idea Beckett fa un passo avanti anche rispetto a Baudelaire. Quest’ultimo conclude il suo saggio osservando che l’essenza del comico sta nella capacità dell’oggetto che lo produce (opera letteraria o attore sulla scena) di “fingere di ignorarsi e di suscitare nello spettatore, o meglio nel lettore, la gioia della superiorità dell’uomo sulla natura”¹⁵⁶. Beckett non si ferma a questa gioia effimera ma sottopone lo spettatore a una sorta di test emotivo.

Nello spettatore non potrebbe sorgere *Schadenfreude* se ci fosse identificazione con i personaggi sulla scena. Per poterne ridere, deve avvertire le loro disgrazie come una minaccia lontana dalla propria persona. Ma sulla scena Beckett altro non porta che un’allegoria della condizione umana in generale. Per-

155 Esslin (1986), p. 738.

156 Baudelaire (1859), p. 1122.

ciò se lo spettatore ride davanti a quei personaggi è perché inizialmente non è consapevole delle proprie fragilità e della propria miseria in quanto uomo, o meglio ancora è perché reprime l'istinto a prendere coscienza della propria condizione, ma non può evitare di lasciare che il suo corpo attraverso il riso tradisca quest'operazione. Il riso può guidare lo spettatore nel passaggio dallo stato di ignoranza a quello di consapevolezza. Se, invece, al contrario, lo spettatore non riesce a ridere delle sventure dei personaggi non è perché provi pietà per loro, ma perché è destinato, proprio come loro, a rimanere nello stato di ignoranza. Esternare *Schadenfreude* attraverso il riso sarà perciò sintomo di una coscienza matura, persino filosofica nel suo essere umana, capace di metamorfosi e di critica. Non provare quest'emozione sarà invece sintomo di una coscienza ottusa e pigra.

Il riso dianoetico ha una funzione catartica perché nel momento in cui lo spettatore scopre di ridere di una parodia della condizione umana, allora non è preso da un sentimento di commiserazione per se stesso e per l'intero genere umano, è piuttosto purificato dal disagio esistenziale che prova davanti al pensiero della morte. Il riso lo induce ad acquisire una disposizione filosofica tanto da trovare piacevole il fallimento e persino la morte, perché, alla stregua di Socrate, capisce che la propria infelicità e la propria morte non sono un problema ma qualcosa con cui giocare e da cui trarre linfa vitale. In un affascinante libro in cui immagina Beckett lasciarsi ispirare dalla terapia psicoanalitica, apparentemente fallimentare, cui si era sottoposto rivolgendosi fra il 1934 e il 1935

a un giovanissimo Wilfred Bion, Didier Anzieu evidenzia come la *pièce* di Beckett scatenasse «onde di risate» e osserva: “Beckett ha conosciuto [...] bene la miseria della condizione umana. Ma ne parla con ironia, sarcasmo, giochi di parole, *pastiches*, parodie, burle. Lo scoppio di riso provocato nel lettore, o nello spettatore, rende tollerabile lo svelamento di quel nulla che occupa il cuore del nostro essere”¹⁵⁷.

Rendendo oggetto del riso melancolico l'infelicità umana, Beckett rompe la distinzione classica fra tragedia e commedia e riproduce la loro dialettica nell'unità ambivalente del dramma moderno. Ne *L'origine del dramma barocco tedesco* Benjamin osserva che Shakespeare e Calderon hanno composto drammi più significativi degli autori tedeschi del '600 perché hanno introdotto la figura del buffone demoniaco, con cui “la commedia (*Lustspiel*) trapassa nel dramma (*Trauerspiel*)”¹⁵⁸. È quello che ha fatto anche Beckett.

In *Retorica* 1387a5 Aristotele sostiene che passioni come l'invidia (*phthonos*), che sorge davanti alle fortune guadagnate dai nostri simili, e *Schadenfreude* (*epichairekakia*), che proviamo quando invece ai nostri simili accadono delle sfortune, inibiscono la pietà. A maggior ragione è da escludere perciò che il riso dia-noetico possa suscitare compassione per l'intero genere umano. Nella *Poetica* 1453a1-7 Aristotele scrive che la tragedia non dovrebbe rappresentare uomini malvagi cadere dalla felicità nell'infelicità, perché “se anche una composizione siffatta potrebbe soddisfare per un certo rispetto il gusto del pubblico, non po-

157 Anzieu (2001), p. 5.

158 Benjamin (1925), p. 184.

trebbe però suscitare nessun sentimento né di pietà né di terrore”. Si prova pietà per una persona innocente immeritatamente colpita da sventura, mentre si prova terrore per una persona colpita da sventura che ci somiglia o ci è particolarmente cara. I casi che suscitano *Schadenfreude* evidentemente non potranno mai avere niente di pietoso né di terribile. Con la sua concezione del riso dianoetico Beckett non ha perciò semplicemente integrato la teoria aristotelica della tragedia con quella teoria della commedia che le è mancata. Beckett non intende, in altre parole, affiancare il riconoscimento del valore sociale della *Schadenfreude* al riconoscimento dei benefici sociali procurati dalla pietà e dal terrore suscitati dalla tragedia. Vuole piuttosto rompere l’idea che compito del teatro sia dedicarsi a una rappresentazione mimetica della realtà che crei empatia. Non si tratta di comprendere gli altri, di diventare solidali scoprendo le comuni miserie. Si tratta piuttosto, come abbiamo già visto, di superare l’idea che l’infelicità, il fallimento e la morte siano dei problemi che bloccano la vita. Cercando l’immedesimazione, la concezione aristotelica del teatro rischia di lasciare la coscienza dello spettatore nella sfera dell’ordinario, invece il dramma moderno si prefigge il compito di sorprendere lo spettatore per indurlo a sottoporre a critica la propria coscienza di sé e il proprio modo di vivere.

Nel *Filebo* 48A-D Socrate sostiene che alla base della commedia vi sia quel piacere misto a dolore che è tipico della malevolenza (*phthonos*)¹⁵⁹. A generare il

159 *Phthonos* è di solito tradotto con “invidia” ma, a differenza di Aristotele che conia il termine *epichairekakia*, Platone riconduce il piacere provato davanti alle

sensu del ridicolo è l'ignoranza (*agnoia*) sulla propria condizione che porta chi ne è affetto a trovarsi “nella condizione opposta a quella indicata dalla iscrizione di Delfi”. Per il Socrate personaggio di Platone il riso sorge sulla bocca degli ignoranti che illudendosi di trovarsi in una condizione di superiorità rispetto ai loro simili si lasciano prendere dal sentimento di malevolenza, ritenendo se stessi più virtuosi di quanto non siano. Ma il riso che nella commedia greca rivela l'ignoranza dello spettatore è capace di tramutarsi in fonte di riflessione? È in grado questo piacere di portare alla luce il dolore che cela? Platone non lo dice, anzi scorge appunto una simbiosi tra coloro che ridono e i personaggi messi sulla scena. Per Platone ad apparire ridicoli sono i deboli e incapaci di vendicarsi delle derisioni (perché altrimenti se fossero forti sarebbero temibili, se pur ignoranti). Inoltre il riso è sensato se diretto contro i nemici; se invece si ha a che fare con amici che s'illudono riguardo alla loro sapienza e alla loro bellezza, allora il riso è mescolato con il dolore. Gli spettatori della commedia greca sarebbero perciò semplicemente persone che, ignorando la loro condizione, ridono dei propri simili portati in scena con tutte le loro miserie e debolezze. Il riso non procurerebbe alcun ribaltamento, anche perché perseguendo l'ideale della mimesi si portano in scena riproduzioni dell'intera tragedia e commedia della vita. Invece, Beckett scorge nella perdita di controllo cui il riso sottopone il sé un modo per generare una crepa nell'esistenza ordinaria inducendo il sé a una

disgrazie dei propri simili alla stessa radice del dolore provato davanti alle fortune dei propri simili. Su questo punto cfr. Fussi (2017).

metamorfosi più efficace di quella cui Socrate con la sua dialettica sarebbe capace di indurre lo schiavo del *Menone*, a patto che parli la sua stessa lingua.

Se Beckett affida al riso il compito di attuare quello che per la filosofia è il rivolgimento dialettico del sé è perché siamo alle prese con un suono umano che non può essere inteso come una semplice esternazione somatica di uno stato d'animo (come l'arrossire e l'impallidire). Il riso non è perciò, come sembra suggerire Platone, solo testimonianza di uno stato d'ignoranza, ne è al contempo la messa in discussione. D'altro canto questo suono non è neanche linguaggio significante. Al contrario di Adorno, Cavell ritiene che la scoperta di *Endgame* non stia tanto nel fallimento del significato (ammesso che ciò equivalga ad affermare l'assenza di un significato dell'esistenza), ma nel suo "totale se non totalitario successo"¹⁶⁰. Finché continuiamo a usare il linguaggio non riusciamo a non intendere quello che ci è dato di intendere. Perciò bisogna affidare al riso il compito di creare una frattura nel modo ordinario di vivere. Questo chiaramente ci allontana dalla vita. Soffermandosi sull'incapacità di ridere dei personaggi beckettiani e sull'effetto che genera in noi spettatori, Cavell osserva ancora: "Non ridiamo. Ma se potessimo, o se potessimo smettere di trovare ciò divertente, allora forse la vita arriverebbe alla vita, o in ogni modo si smetterebbe di vivere la vita della vita che deve ancora venire"¹⁶¹. Il genio melancolico però non smette di ridere perché, come rileva Benjamin, "la melancolia tradisce il

160 Cavell (1976), p. 117.

161 *Ibidem*, p. 121.

mondo per amore della conoscenza”¹⁶². Ma è anche vero che “il suo continuo sprofondamento raccoglie, nella propria contemplazione, le cose morte per salvarle”¹⁶³. La dianoa catartica indotta dal riso della *Schadenfreude* porta all’attenzione dello spettatore il desiderio dell’allegorista di salvare le cose morte, e con esse anche il linguaggio che ha sfaldato e l’umanità di coloro cui sta offrendo la sua opera.

Se come riteneva Adorno, il merito di Benjamin sta nell’aver portato la dialettica nel linguaggio¹⁶⁴, di aver inventato uno stile che permettesse di esibire nel linguaggio il pensiero dialettico nella forma di una costellazione, mettendo in scena le ambiguità della melancolia, il merito di Beckett sta nell’aver offerto al pubblico la possibilità di scoprire attraverso il riso dianoetico la dialettica anche nella propria vita.

162 Benjamin (1925), p. 216.

163 *Ibidem*.

164 Adorno (1963), p. 132.

Bibliografia

- Adorno, T.W. (1958): “Versuch *Endspiel* zu verstehen”, in: Idem, *Noten zur Literatur* (1961), trad. it. a cura di G. Manzoni: “Tentativo di capire *Finale di partita*”, in: Idem, *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino: Einaudi, 1979, pp. 267-308, citato dalla ristampa in Beckett, S. (1994): *Teatro completo*, edizione presentata e annotata da P. Bertinetti, Torino: Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 658-694.
- Adorno, T. W. (1963): *Skoteinos oder Wie zu lesen sei*, in: *Drei Studien zu Hegel*, hrsg. v. R. Tiedemann, unter Mitwirkung v. G. Adorno, S. Buck-Morss und K. Schultz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, vol. 5, pp. 326-375; trad. it. di F. Serra, revisione a cura di G. Zanotti, con presentazione di R. Bodei, *Skoteinos ovvero come si debba leggere*, in: *Tre studi su Hegel*, Bologna: Il Mulino 2014, pp. 115-167.
- Agamben, G. (1982): *Il linguaggio e la morte*, Torino: Einaudi.
- Anzieu, D. (2001): *Beckett*, trad. it. a cura di R.M. Salerno: *Beckett*, Genova: Marietti.
- Baudelaire, C. (1859): *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, trad. it. in Idem, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introd. di G. Macchia, Milano: Mondadori 2006, pp. 1100-1121.
- Beckett, S. (1931): *Proust*, trad. it. a cura di S. Moravia, Milano: SugarCo 1978.
- Beckett, S. (1934): “Yellow”, in: Idem, *More pricks than kicks*, trad. it. di A. Roffeni: “Giallo”, in: *Più pene che pane*, Milano: SugarCo, 1970, pp. 180-181.
- Beckett, S. (1938): *Murphy*, trad. it. di F. Quadri: *Murphy*, Torino: Einaudi 1968.

- Beckett, S. (1952): *En attendant Godot/Waiting for Godot*, trad. it. di C. Fruttero: *Aspettando Godot*, in Beckett (1994), pp. 1-83.
- Beckett, S. (1953): *Watt*, trad. it. di C. Cristofolini: *Watt*, Milano: SugarCo, 1978.
- Beckett, S. (1957): *Fin de partie/Endgame*, trad. it. di C. Fruttero: *Finale di partita*, in Beckett (1994), pp. 85-132.
- Beckett, S. (1991): *Disiecta. Scritti sparsi e un frammento drammatico*, Milano: EGEA.
- Beckett, S. (1994): *Teatro completo*, edizione presentata e annotata da P. Bertinetti, a cura di C. Fruttero, Torino: Einaudi/Paris: Gallimard.
- Beckett (2018): *Samuel Beckett Digital Manuscript Project*: <http://www.beckettarchive.org/>.
- Benjamin, W. (1916a): *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, trad. it. a cura di E. Ganni: *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Opere complete*, Torino: Einaudi 2008, vol. 1, pp. 281-304.
- Benjamin, W. (1916b): *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, trad. it. a cura di A. Barale: *Il significato del linguaggio nel Trauerspiel e nella tragedia*, in Idem, *Origine del dramma barocco tedesco*, Roma: Carocci 2018, pp. 357-362.
- Benjamin, W. (1925): *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, trad. it. a cura di A. Barale: *Origine del dramma barocco tedesco*, con prefazione di F. Desideri, Roma: Carocci 2018, pp. 69-304.
- Benjamin, W. (1995): *Gesammelte Briefe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, vol. 1: 1910-1918.

- Bergson, H. (1900): *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, trad. it. di A. Cervesato e C. Gallo: *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Bruno, G. (1582): *Il candelaio*, Parigi: G. Giuliano, Riproduzione digitale della copia a stampa conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli: http://cir.campania.beniculturali.it/archividiteatronapoli/atn/biblioteca_digitale/dettagli_testi_lista3?oid=132258&query_start=1, p. 97.
- Buning (1992): *Allegory's double bookkeeping: the case of Samuel Beckett*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», vol. 1, pp. 69-78.
- Burton (1624): *The Anatomy of Melancholy*, trad. it. parziale di G. Franci: *Anatomia della melancolia*, a cura di J. Starobinski, Venezia: Marsilio 1983.
- Campioni (2008), *Nietzsche. La morale dell'eroe*, Edizioni ETS, Pisa.
- Cascetta, A. (2000): *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, con postfazione di S. Gontarski, Firenze: Le Lettere.
- Cavell, S. (1976): *Ending the Waiting Game. A Reading of Beckett's Endgame*, in: Idem, *Must We Mean What We Say?*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 115-162.
- Crescenzi, L. (2011): *Melancholia occidentale. La montagna magica di Thomas Mann*, Roma: Carocci.
- Dällenbach, L. (1994): *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* (1977), Paris: Seuil, trad. it. a cura di B. Concolino Mancini: *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma: Pratiche Editrice.
- Esslin, M. (1986): "Dionysos' Dianoetic Laugh", in: Idem, *As no other dare fail*, London: John Calder, trad. it. di E. Cas-

sarotto: *Il riso dianoetico di Dioniso*, in: Beckett, S. (1994): *Teatro completo*, edizione presentata e annotata da P. Bertinetti, a cura di C. Fruttero, Torino: Einaudi/Paris: Gallimard, pp. 736-743.

Fifield, P. (2015): “Of being – or remaining”: Beckett and Early Greek Philosophy”, in: Feldmann M., Mamdani K. (eds): *Beckett/Philosophy*, Stuttgart: ibidem-Verlag, pp. 127-150.

Fletcher, A. (2012): *Allegory: The Theory of A Symbolic Mode*, 5th revised edition, Princeton (NJ): Princeton University Press.

Fussi, A. (2017): *Schadenfreude, envy, jealousy in Plato's Philebus and Phaedrus*, «Philosophical Inquiries», vol V, n. 1, pp. 73-90.

Furlani, A. (2015): *Beckett after Wittgenstein*, Evanston: Northwestern University Press.

Gide, A. (1948): *Journal 1889-1939*, Paris: Pléiade Gallimard.

Gielhow, K. (1915): *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Reinassance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», vol. 32, pp. 1-229, trad. it. a cura di M. Ghelardi e S. Müller: *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Un'ipotesi*, Torino: Nino Aragno 2004.

Hallmann, J.C. (1864): *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*, Breslau: Fallgiebel.

Heaton, M.M. (1881): *The Life of Albrecht Dürer of Nürnberg: with a translation of his letter and journal and an account of his works*, London: Seeley, Jackson and Halliday.

- Hersant, Y. (1991): *Prefazione a Ippocrate (1991): Sur le rire et la folie*, trad it. di A. Zanetello a cura di Y. Hersant: *Sul riso e la follia*, Palermo: Sellerio.
- Ippocrate (1991): *Sur le rire et la folie*, trad it. di A. Zanetello a cura di Y. Hersant: *Sul riso e la follia*, Palermo: Sellerio.
- Iser, W. (1966): *Samuel Beckett's Dramatic Language*, «Modern Drama», pp. 251-259, trad. it. di Massimo Ortrelio in: Beckett, S. (1994): *Teatro completo*, edizione presentata e annotata da P. Bertinetti, a cura di C. Fruttero, Torino: Einaudi/Paris: Gallimard.
- Knowlson, J. (2006), “Albrecht Dürer seen through Samuel Beckett’s eyes”, in: Croke, F. (ed.): *Samuel Beckett. A Passion for Paintings*, Dublin: National Gallery of Ireland.
- Manca, D. (2015): “Il silenzio, il lamento o il riso. Benjamin e Szondi su tragico e linguaggio”, in: M. Vero (a cura di), *La filosofia di fronte al tragico*, con introduzione di G. Garelli, Pisa: Edizioni ETS.
- Manca, D. (2017): “Schadenfreude e riso dianoetico in *Finale di partita* di Beckett”, in: V. Bizzari, L. Massantini (a cura di), *Emozioni e corporeità*, con premessa di R. Lanfredini, Pisa: Edizioni ETS.
- Mével, Y. (2008): *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- Miller I., Souter K. (2013): *Beckett and Bion. The (Im)Patient Voice in Psychotherapy and Literature*, London: Karnac.
- Moran, D. (2006), “Beckett and Philosophy”, in Murray, C. (ed.), *Samuel Beckett – One Hundred Years*, Dublin: New Island Press, pp. 93-110.

- Moroncini, B. (1984): *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli: Guida.
- Müller, S. (2004), *Introduzione a G. Gielhow, Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Un'ipotesi*, Torino: Nino Aragno.
- Nietzsche, F. (1872): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, trad. it. a cura di S. Giametta con introd. di G. Colli: *La nascita della tragedia*, Milano: Adelphi, 2012.
- Nietzsche, F. (1889), *Götzen-Dämmerung*, introd., trad. it. e commento a cura di P. Gori e C. Piazzesi: *Crepuscolo degli idoli*, Carocci: Roma, 2012.
- Nixon, M. (2011): *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, London/New York: Continuum.
- Nuttall, A.D. (1967): *Two Concepts of Allegory: A Study of Shakespeare's The Tempest and the Logic of Allegorical Expression*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Pfister, M. (2001): *Beckett's tonic laughter*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», vol. 11, pp. 48-53.
- Restivo, G. (1991): *Alle soglie del postmoderno: Finale di partita*, Bologna: Il Mulino.
- Restivo, G. (1997): *The iconic core of beckett's "Endgame": Eliot, Dürer, Duchamp*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», vol 6, pp. 111-124.
- Restivo, G. (2001): *Melencolias and scientific ironies in Endgame: Beckett, Walther, Dürer, Musil*, «Samuel Beckett Today/Aujourd'hui», vol. 11, 101-111.
- Salisbury, L. (2012): *Samuel Beckett: Laughing Matter, Comic Timing*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Simpson, H. (2017), “*Strange laughter*”: *Post-Gothic Questions of Laughter and the Human in Samuel Beckett’s Work*, «*Journal of Modern Literature*», vol. 40, no. 4, pp. 1-19.
- Starobinski, J. (1989): *Le rire de Démocrite (mélancolie et réflexion)*, trad. it. di M. Marchetti: “Il riso di Democrito”, in: Idem, *L’inchiostro della malinconia*, con postfazione di F. Vidal, Torino: Einaudi, 2012 (cons. in versione kindle).
- Topsfield, V. (1988), *The Humour of Samuel Beckett*, New York: St. Martin’s Press.
- Tuve R. (1966): *Allegorical Imagery: Some Mediaeval Book and Their Posterity*, Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Uhlmann, A. (2006): *Samuel Beckett and the Philosophical Image*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Hulle D., Weller S. (2018): *The Making of Samuel Beckett’s Fin de partie/Endgame*, Brussels:University Press Antwerp/London: Bloomsbury.
- Verene, D. P. (2015): “On Vico, Joyce, and Beckett”, in: Feldmann M., Mamdani K. (eds): *Beckett/Philosophy*, Stuttgart: ibidem-Verlag, pp. 51-74.