

Antonio Sanges

Les jeux sont faits: la cultura della superficie

Beckett e il teatro della crisi

BIBLIOTHECA PHOENIX
by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
MMXXIII

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMXXIII

ISBN 978-88-6065-004-7

INDICE

INDICE

	Nota editoriale di Marino Alberto Balducci, Università di Stettino	Pag.	15
	Prefazione di Federica Perazzini, Sapienza Università di Roma	Pag.	19
	Prefazione di Maria Truglio, Pennsylvania State University	Pag.	21
	Introduzione	Pag	25
1	<i>Les jeux sont faits</i>	»	27
	1. Rappresentazioni della fine. Il problema: premessa storico-metodologica.....	»	27
	2. Il superamento delle trame lineari e i “finali nascosti” di Beckett	»	30
	3. A che gioco giochiamo? Le regole del gioco teatrale: la lingua è un’azione	»	33
2	<i>What do we talk about when we talk about nothing</i>	»	42
	1. <i>Ça va sans dire: c’est seulement pour parler</i> : Panoramica della critica	»	42
	2. Autore: Atto unico	»	49
	3. Cooperazioni estetiche	»	59
3	Musa epidermica	»	64
	1. <i>Horror profunditatis</i>	»	64
	2. <i>Humanitas</i> : Uscita d’emergenza	»	72
	3. <i>Tabula rasa</i>	»	81
4	Conclusione: poscritto osceno	»	91
	Bibliografia	»	93

Antonio Sanges

Les jeux sont faits: la cultura della superficie

Beckett e il teatro della crisi

Nota editoriale di Marino Alberto Balducci
Università di Stettino – Poland



L'eterna ignavia e il suo rischio, fra Dante e Beckett

Con interesse ho accettato di coordinare per il centro di ricerca CRA-INITS la pubblicazione di questo studio di Vito Antonio Sanges che include e rielabora i risultati della sua brillante tesi di laurea discussa presso la Sapienza Università di Roma. Argomento centrale del presente volume critico è la “superficialità” nella scrittura creativa di Samuel Beckett, una “superficialità” intesa come categoria precipua utile a codificare la natura di un certo agire e comunicare umano contemporaneo, caratteristico di un’epoca generalmente desacralizzata in cui l’individuo può essere preda di un angosciante lasciarsi vivere, senza fine e senza scopi, in una realtà che sente ogni giorno più deprivata di chiari riferimenti e di valori.

Come dantista, di fronte a questo tema non posso evitare di richiamare alla mente un luogo specifico della visione misterica per noi descritta nella *Divina Commedia*: l’ingresso nella voragine oscura rappresentato dal III canto infernale. Qui ci troviamo appunto al cospetto di spettri “superficiali”. Sono gli ignavi, coloro che un tempo da uomini vivi hanno vissuto “senza ‘nfamia e senza lodo” (III, 36), scacciati dai cieli perché non sia deprivata la loro bellezza, e pure banditi dal vero inferno dei rei perché questi spettri sono incapaci di accrescere in qualche modo perverso la loro gloria, cioè la fama maligna di quei criminali che sono martirizzati nel buio con pene precise legate a misfatti che negano i basilari principi morali. In questi ignavi dannati non c’è alcun affetto, un segno di misericordia, e neppure odio per gli altri o per Dio: sono campioni di indifferenza, i cui pensieri sono informati dal “cattivo coro/ de li angeli” (III, 37-38), cioè da modelli mentali senza passione e in completo distacco dal vero dramma dell’esistenza. La vita è in loro un puro muoversi insulso, sempre all’interno di un medesimo luogo che nell’essenza ricorda la scena analizzata da Beckett. E questo è appunto l’ingresso infernale. Qui tutti gli spettri indecisi non hanno speranza di andare oltre, oltre Caronte e Acheronte, oltre quel fiume, per giungere a un luogo martirizzante legato a una colpa specificata. Urlano varie parole in lingue diverse con intonazioni diverse, fra l’ira e il dolore, pronunciano oscenità: siamo davanti a un frastuono, a confusione babelica in cui il nostro genere umano si esprime e non dice nulla. Assente è ogni significato e la coerenza è in esilio. Il gioco è finito, come nel dramma di Beckett, la vita è finita per questi dannati perché il loro mondo è distrutto; c’è solo la confusione presente infernale e un contrappasso grottesco che è macabro e pure sarcastico. Corrono tutti senza una meta precisa, dietro un’insegna che simboleggia la scelta mai fatta a difesa di un qualche valore sociale, politico, culturale, oppure interiore, spirituale. E questa scelta mancata dentro la morte li burla e li sbeffeggia ingannandoli nel labirinto senza un’uscita. Per giunta, sono spronati in questa corsa demente da insetti molesti che pungono in continuazione, come in estate nella calura assoluta della campagna. I pungiglioni assetati li umiliano e fanno soffrire, fanno impazzire in frenesia, escoriando la pelle senza più vesti, di fronte alla verità di un’esistenza sprecata nel rinnegare con abulia un qualsiasi progresso o un vantaggio per questi morti e i loro vicini. Il sangue cola dai loro corpi e viene raccolto dai “vermi” (III, 69) aggrumati ai loro piedi, che infastidiscono e recano inciampo vischioso al cammino.

Interessante è considerare quel suono descritto da Dante come poeta mentre ricorda uno stato di frastornamento nei sensi e nei pensieri, con il suo ingresso nel buio di Satana da pellegrino alla ricerca di Amore e Verità. Mi riferisco a quello schioccare di “man con elle” (III, 27) che credo si debba ricollegare alla comune reazione al fastidio delle punture d’insetto nelle diverse parti del

corpo attaccate da mosche, vespe o zanzare e poi colpite da mani indiatolate, per riuscire a calmare inutilmente il bruciore e il prurito che in questo caso è senz'altro maggiore sui corpi che sono ignudi. Un tale supplizio rivela qualcosa di illuminante che variamente sarà ripetuto dal nostro poeta in tutta la descrizione del suo diario d'inferno: la colpa maggiore dell'uomo, il peccato mortale, è un fare male che è inutile, che non soddisfa, non libera da quell'angoscia e insoddisfazione che ci illudiamo di superare con gli atti violenti contro la Vita. Quel fare male è un farsi male (colpire quelle punture, senza sollievo), nasconde l'inganno del masochismo: è schiaffeggiarsi, umiliarsi, è penitenza autoinflitta inconsapevole. Siamo al cospetto di un carcere chiuso dal nostro interno, egoista e narcisista.

Riveste particolare importanza in questo luogo quel riconoscere l'ombra del Papa del "gran rifiuto" (III, 60), da parte di Dante, cioè di Pier da Morrone (così identificato da molti interpreti), il puro eremita che prese il nome, come Pontefice, di Celestino V e fu speranza dei francescani per rinnovare la chiesa corrotta. Lui, una volta *Vicarius Christi*, ebbe paura di fare scelte precise per favorire una vera purificazione del Cristianesimo rappresentato ignobilmente anche ai suoi giorni da tanti indegni ministri del sacro che disdegnavano la povertà di Frate Francesco, per bramosia di un potere politico consolidato dalle ricchezze. Così quel Papa volle abdicare per ritornare ai suoi monti, alla purezza di vita semplice; ma trovò solo la morte in un carcere oscuro. Questo Pontefice, dunque, diventa emblema per Dante del fallimento dell'uomo che è messo alla prova dall'esistenza con tutti i suoi inganni e contraddizioni. Lui ha raggiunto la sua purezza, ma non riusciva a dividerla, a fare uno sforzo per rappresentarla come alternativa nelle istituzioni sacrali di un mondo sbagliato. Non comprendeva e non donava la gioia perfetta — "perfetta letizia" — così descritta dal Santo di Assisi con i suoi atti, sposando la donna nera in tutta gaiezza: quella che è impoverimento e privazione, che è pena e malattia, e che è pure la morte, mancanza di tutto, anche di vita. Lei sempre amata per annullare gli opposti e le contraddizioni, lei che è ricchezza nella miseria. Quel farsi male del Papa e degli altri ignavi infernali, colpendosi inutilmente a scacciare gli orridi insetti, non ha uno scopo e non solleva, come il frastuono di lingue diverse, di frasi incoerenti e rimescolate dentro la mente di Dante che non capisce e ancora non sa che non ha senso cercar di comprendere in questo luogo maligno, perché la sostanza qui è dimissionaria. Il suo compagno Virgilio a questo punto lo spiega dicendo: "non ti curar di lor ma guarda e passa" (III, 51). L'ignavia è esistenza superficiale, naturalmente rifugge ogni approfondimento; così, non vale la pena analizzarla.

Modernamente il teatro ci pone spesso a confronto con questo stesso rischio morale di una *curiositas* "superficiale", rischio descritto e approfondito da Sanges in questo libro. E i più famosi drammi di Beckett sono uno specchio di questo azzardo, in particolare *En attendant Godot* e *Fin de partie*. Godot non arriva, per chi lo aspetta inutilmente; e un gioco finito non vuole darsi per vinto, procede con indifferenza. Sembra si voglia continuare ad esprimersi prima di un certo inevitabile annichilimento, il cui processo è già in corso: esprimere vane parole, fino alla fine. I testi più noti di Beckett riecheggiano fra le più oscure minacce nucleari che si susseguono, in tempi e modi diversi, dal termine della Seconda Guerra Mondiale. Tali minacce li rendono sempre attuali anche — e forse di più, potremmo dire — in questo momento, in questa sciagura del nostro mondo. Adesso infatti è tornato concretamente l'incubo di annientamento del genere umano, dopo il ventennio recente in cui la nostra realtà democratica e liberale ha visto scuotere e mettere in crisi il suo benessere spesso "superficiale" (è il caso di dirlo con Beckett...), fra i vari assalti del terrorismo islamico, crisi economiche, la pandemia scatenata dal virus cinese e ora con l'invasione subita in Europa dal popolo ucraino martirizzato, in questa guerra che sferra la Russia contro un nemico illusorio che non l'ha attaccata, fra le continue minacce di distruzione nucleare rivolte all'intero Occidente che sta aiutando gli oppressi.

Siamo davanti all'assurdo. Il teatro di Beckett diventa la nostra realtà quotidiana: i personaggi di questa tragicommedia che ogni giorno viviamo si parlano, fra contendenti, e non si capiscono: il bianco diventa nero e viceversa. C'è allora il rischio del frastornamento politico e di un disgusto che ora potrebbe anche indurre a comportamenti "superficiali", in un mancato rispetto per l'uomo, i suoi sentimenti, la sua giustizia, la sua democrazia che è messa in dubbio, derisa e osteggiata dai

vari nostri nemici di oggi più schiettamente autocratici: il neo-zarismo del presidente russo Vladimir Putin, il comunismo maoista cinese e l'estremismo islamico. Beckett col suo teatro ci rappresenta così i diversi pericoli del nostro tempo; ed oggi sempre di più, anche senza volerlo, lui può davvero esser profeta e stimolarci, non certo — come gli odiosi insetti dell'Ade dantesco — a andare e venire senza giudizio, ma a perseverare in una lotta sapiente e sensibile per la scoperta e la difesa della giustizia e dell'amore che è libertà e tolleranza, è Verità.

Prefazione di Federica Perazzini
Sapienza Università di Roma - Italy



***Fate i vostri giochi, niente va più:
L'azzardo della superficie tra Beckett e Sanges***

In una lettera ad Axel Kaun del Luglio del '37, un poco più che trentenne Samuel Beckett scrive “[...] and more and more my own language appears to me like a veil which one has to tear apart in order to get to those things (or nothingness) lying behind it”. Utilizzando la nota, evocativa metafora del linguaggio come velo, Beckett delinea il compito dello scrittore come quello di operare uno strappo per dissolvere la “terrifyingly arbitrary materiality” della parola “until that which loks behing it, be it something or nothing, starts seeping through”. “Something or nothing”, ovvero qualcosa o nulla, se non direttamente *il* nulla, è dunque la posta in gioco dell’assurdo beckettiano che Sanges ripensa secondo un’innovativa ermeneutica della superficialità. Il suo lavoro s’inserisce in una lunga tradizione, mai del tutto esauritasi, di critici coraggiosi che raccolgono la sfida di dare un senso, se possibile, alla lingua di Beckett intesa quale vera cifra dell’assurdo; spoglia, inutile, vuota come il più sartriano dei precetti del *qui-ed-ora*, incarnazione di quella rituale “succession of habits” che per Beckett è la vita stessa. Non a caso, la celebre giornalista dell’Irish Times Vivian Mercier descriverà *Waiting for Godot* come un “uneventful Event”: “A play in which nothing happens, that yet keeps audiences glued to their seats. What’s more, since the second act is a subtly different reprise of the first, he has written a play in which nothing happens, twice”. Nello stesso anno, il 1956, nell’introduzione all’edizione Einaudi di *Aspettando Godot*, Carlo Fruttero riformula la recensione della Mercer omettendo però quel tratto d’inspiegabile magnetismo che tiene “incollati” gli spettatori alle proprie poltrone a scapito di un “inesistente intreccio” in cui viene “soppressa ogni linea di narrazione, [...] e non viene concesso al pubblico il minimo stimolo a voltare pagina”. Invero, non fu certo un’acclamazione quella dei primi spettatori costretti a misurarsi con le estenuanti pantomime di Vladimir ed Estragon nell’esordio teatrale di un Beckett alla soglia dei cinquant’anni eletto capocomico dell’assurdo. Come infatti recita l’ormai familiare retrospettiva di Essling, è quasi impossibile venire a patti con ciò che hanno scritto Albee, Stoppard o lo stesso Pinter senza il *Godot* di Beckett e le sue altre 31 commedie che portano in scena la crisi dell’umano come categoria ontologica. Ma come fa notare Sanges, per altro giustamente, quella di Beckett è senz’altro una calibrata risposta culturale a due guerre mondiali, un olocausto umano e uno nucleare già vissuti ma paranoicamente pronti a ripetersi che però elude qualunque pretesa metafisica o ermeneutica. In fondo, lo stesso Beckett ha sempre negato qualsiasi velleità filosofica nascosta tra le righe del suo lavoro, dichiarando, rispetto ai filosofi, “I never understand anything they write”. Al contrario, Beckett si schiera del tutto chiaramente sul versante di una rivendicazione di tipo estetico per la sua opera quando spiega “my work is a matter of fundamental sounds, made as fully as possible” (Koczy, 2018).

Dunque “suoni fondamentali”, suoni “pieni” (così mi sento di intendere una possibile traduzione di “as fully as possible”) di quella lontana favola raccontata da un idiota su cui il Macbeth di Shakespeare mestamente riflette: “a tale”, ossia una storia, un intreccio, “full of sound and fury, signifying nothing” (*Macbeth* act V, sc.5). Ecco la pienezza dei suoni di Beckett, quella poetica della vacuità consapevolmente “rumorosa”, come l’Opera Aperta di Eco, che tortura il lettore/spettatore col suo “nothing to express, nothing with which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express” (Beckett in Buning, 2003, p. 36).

Ma come dar senso a quel linguaggio che, nelle parole di Adorno, diviene *Undeutlichkeit* e non trasmette messaggi né veicola significati? Come accedere ad un’opera che, lungi dall’essere erme-

neuticamente aperta, rimane di fatto ermeticamente sigillata in cui nessuna interpretazione è effettivamente possibile o legittima? Ecco in questo, l'originalità dell'intuizione di Sanges che riesce a dare profondità alla superficie di un significante che è già significato. In questo, il lavoro rende finalmente giustizia alla devozione che Beckett nutriva nei confronti dell'estetica ma senza ricorrere alla facile aneddotica rispetto all'ammirazione dello stesso per Dante, così come per Rimbaud e Apollinaire — che ha anche tradotto — o il surrealismo di André Breton. Un'estetica a dir poco avversa a chi “non vuol credere che Beckett sia veramente tutto lì”, come scriveva Fruttero, aspettandosi “che da un momento all'altro la sua mano scenda a raccogliere d'un sol colpo tutte le carte sparse, e allora ogni enigma si chiarirà come in un romanzo giallo. Pare infatti impossibile che quelle minuziose descrizioni di oggetti, luoghi, atti, non alludano a qualche altra cosa”. E dunque dalle *Illusioni* alle *Allusioni Perdute*, potremmo concludere in maniera ironica questa breve introduzione alla monografia di Sanges che con grande acume critico l'adorna di un titolo di più alta raffinatezza e densità come *Les Jeux Sont Faits*; una formula che richiama la teoria dei giochi linguistici di Wittgenstein nonché l'omonima sceneggiatura di Jean-Paul Sartre per il film di Jean Delannoy del 1947, ma che forse, per i più, non è altro che una eco dei croupier ai tavoli della roulette. Incastonata nel tripartito stilema del gioco d'azzardo tra *Faites vos jeux* e *rien ne va plus*, (fate i vostri giochi, niente va più), *les jeux sont faits* è l'espressione che sospende le puntate dei singoli giocatori condannati ad una stasi insostenibile mentre una piccola palla bianca dal moto vorticoso deciderà le sorti delle loro scommesse. Si vince, si perde, si ricomincia, e così per un'infinità di mani e puntate tutte uguali in cui, per citare il Beckett di *Worstward Ho* dell'1986 “[We] Try Again, Fail Again, Fail Better”. Sì perché se la scommessa è quella della ricerca del senso allora abbiamo fallito in partenza. È chiaro che Beckett ha già fatto il suo gioco lanciando la pallina bianca su una roulette, probabilmente truccata, che continua a girare all'infinito lasciandoci appesi senza più niente da dire o puntare.

Riferimenti bibliografici essenziali

- S. Beckett, *Aspettando Godot*, Torino, Einaudi, 1956.
 S. Beckett, *Worstward Ho*, London, Calder, 1983.
 M. Buning (Editor), “*Three Dialogues*” *Revisited (Samuel Beckett Today)*, Rodopi, 2003.
 U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1993.
 C. Fruttero, *Introduzione*, in *Samuel Beckett, Aspettando Godot*, Torino, Einaudi, 1956.
 D. Koczy, *Beckett, Deleuze and Performance: A Thousand Failures and a Thousand Inventions*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018.
 V. Mercier, *The Uneventful Event*, in «The Irish Times», 18 febbraio 1956.
 G. Nibali, *Vie per perdere il senso. Ipotesi di lettura su Beckett e Tadini*, “Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche”, 40, 2, settembre/dicembre 2015.

Prefazione di Maria Truglio
Pennsylvania State University – U.S.A.



Leggere *Endgame* oggi può creare la sensazione inquietante che le parole sulla pagina (o le azioni che si svolgono sul palcoscenico) rispecchino il nostro contesto contemporaneo, riflettendo in modo preveggente e leggermente estraniato la nostra esistenza assurda e vuota degli ultimi anni. Antonio Sanges, in questa analisi geniale del testo, sottolinea più volte l’impatto del perno storico del 1945, una rottura dopo cui il mondo occidentale non ha potuto fidarsi più dei valori né religiosi né umanistici della sua tradizione filosofica: si tratta di un “crollo” fondamentale, costituente la crisi segnalata dal titolo di questo studio. Oggi, dalla mia prospettiva statunitense, le parole di Beckett evocano gli effetti di un trauma più recente – la pandemia, che nel mio paese ha tolto le vite di più di un milione di persone nel lasso di due anni, e che ha reso necessaria un’esistenza che, per impiegare una frase leopardiana, è stata ridotta ad una “pura vita,” con tutte le opportunità per una “vera vita” negate dalle misure necessarie per proteggere, paradossalmente, la vita di per sé (*Dialogo di un fisico e un metafisico*). Passando settimane e poi mesi isolati nelle nostre case senza la possibilità di uscire, parlando esclusivamente con le altre tre o quattro persone che facevano parte dei nostri *pods* per evitare il contagio, guardando attraverso le finestre (o gli schermi elettronici) ad un mondo esteriore sempre più vuoto e minaccioso, ogni giorno è diventato una ripetizione delle stesse conversazioni inutili, della stessa routine circolare. Una vita completamente appiattita dalla noia. Il dramma di Hamm, Clov, Nell, e Nagg mi ha dunque colpito con una familiarità perturbante.

Se la scena generale del dramma stesso mi ha spinto a contemplare vari legami con i mesi del lockdown, le riflessioni di Adorno sui genitori del protagonista, i quali, smembrati e sdentati, abitano improbabilmente nei loro bidoni di spazzatura, hanno echeggiato con un altro aspetto straziante della nostra esperienza recente. In *Trying to Understand Endgame*, Adorno suggerisce che “The fact that both lodge in trash bins [. . .] takes the conversational phrase literally, as in Kafka, ‘Today old people are thrown in the trashcan’ and it happens. *Endgame* is the true gerontology. According to the measure of socially useful labor, which they can no longer perform, old people are superfluous and must be discarded. [. . .] *Endgame* trains the viewer for a condition of life where everyone expects - upon lifting the lid from the nearest dumpster – to find his own parents” (142-143). L’indifferenza di Hamm verso la sofferenza e il dolore dei suoi genitori e la loro miseria che non ha la capacità di provocare un vero pathos (come Sanges dimostra): infatti, si mettono in scena gli ultimi giorni di centinaia di nonni e bisnonni, particolarmente vulnerabili al contagio, le cui morti sono state considerate da molti un prezzo accettabile da pagare per poter riprendere la vita normale e per tornare al “business as usual.” Lo scenario inverosimile immaginato da Beckett si è realizzato nella realtà.

Offro qui queste riflessioni piuttosto spontanee per suggerire il potere durevole del dramma di Beckett, che continua a parlarci anche decenni dopo la sua prima a Londra nel 1957. Però, le offro anche per servire come un esempio del tipo di lettura che questo studio sfumato di Sanges evita scrupolosamente. Nella frase citata sopra, Adorno dimostra come i bidoni di spazzatura che si vedono sul palcoscenico “take literally” una frase comune. Sanges mira, appunto, a prendere alla lettera tutto il dramma. L’autore di questo studio non nega la possibilità di trovare un senso specifico nel testo, però la strada che prosegue nella sua analisi respinge la tentazione di identificare alcun significato preciso, oppure, nessun significato preciso oltre a quello che si dice: rifiuta di trasportarci, per così dire, fuori il palcoscenico nel mondo “reale,” e così può insistere sulla superficialità ricca dell’opera. In questo studio perspicace e stimolante, ci troviamo non nel regno della metafora ma in quello della metonimia. Non si tratta di un’allegoria da decodificare. Non si tratta neanche di una

riscrittura in chiave moderna di una tragedia classica, nonostante i riferimenti significativi (Adorno, ad esempio, nota come il nome “Hamm” suggerisce una forma troncata di Hamlet; e Kermodé dichiara che “as Newtonian mechanics is to quantum mechanics, so *King Lear* is to *Endgame* (61)). Invece, per Sanges, che prende il titolo alla lettera, quello che vediamo è un gioco: un gioco linguistico-estetico, già perso fin dall’inizio.

Con le azioni che non portano a niente di importante (Clov che oscilla inutilmente fra le finestre) e con le sue battute che non risolvono nessun problema (commenti banali sul meteo), si vede che questo gioco non obbedisce alle nostre regole sociali o pragmatiche. Ciò nonostante, questo gioco non rimane senza regole (è ovvio che i personaggi si capiscono quando si parlano): invece, il dramma si svolge a secondo un sistema stabilito dall’autore, a partire dalla scelta di un genere – il dramma – in cui le parole stesse diventano azioni, e a partire dalla scelta di una lingua – il francese – la quale, non essendo la madrelingua, permette di scrivere con un tipo di stile “scarnificato.” Tali “regole del gioco” rendono possibile l’obbligo di esprimersi, anche (soprattutto) in un momento storico e in uno scenario drammatico in cui non c’è niente più da dire.

La lettura che Sanges offre qui rifiuta di interpretare il testo (non si troverà in queste pagine un’indagine ermeneutica che mira a rivelare il senso nascosto sotto le parole, o i messaggi trasmessi tramite simboli reconditi) e, allo stesso tempo, non aderisce strettamente a nessuna scuola critica stabilita, neanche a quelle che si concentrano più al testo che al contesto (la decostruzione derridiana, la psicanalisi lacaniana). Però, i dialoghi approfonditi che Sanges apre con metodologie alternative arricchiscono la sua analisi. Così il paragone sfumato che Sanges offre fra il suo approccio e quello ecocritico illumina bene quanto è “ricca” questa sua via “superficiale”, la quale non esclude necessariamente altre letture. Sondando un intervento recente di Greg Garrad, basato sul pensiero ecologico di Thomas Morton, Sanges nota che “il punto di vista di questo saggio è distante da quello di Garrad, nel senso che ritengo che utilizzare il testo beckettiano per sostenere un pensiero ecologico sia possibile ma impossibile da falsificare.” Alla fine, forse la mossa critica che il suo approccio respinge più nettamente è la strategia di usufruire del testo letterario per confermare o giustificare qualsiasi metodologia specifica.

La sua insistenza che “il testo significa ciò che dice” e che tutto il dramma è solo da vedere e non da interpretare, non ci porta ad una semplice dichiarazione che il dramma “non significa niente,” o che il suo senso è insensato. L’autore, impiegando una profonda conoscenza filosofica e letteraria, non rimane soddisfatto dalle tautologie o dalle frasi fatte. Per Sanges, il dramma non rimane soltanto un testo assurdo che ci rivela l’assurdità della nostra vita moderna. Invece, più precisamente, entriamo in un mondo in cui tutto ciò che resta è lo “small talk” la superficialità: l’unica soluzione disponibile agli esseri umani che continuano a vivere dopo il crollo della distinzione fra l’interiorità e l’esteriorità.

Sanges illumina gli echi che risuonano per tutto il dramma delle opere classiche, opere conosciute dall’autore irlandese estremamente colto (e “non morto,” nel senso barthiano che Sanges nega: è proprio lui che crea le regole del suo gioco). A *Silvia* di Leopardi, *Belacqua* di Dante, le tragedie di Shakespeare, già notati qui sopra, costituiscono alcuni testi che servono da punti di contatto. Ma il critico non intende solo rintracciare tutti i fili intertestuali per poter decodificare il testo. Invece, questi echi sono sempre fiacchi, e indicano, ciascuno a suo modo, l’impossibilità di attivare effettivamente i sentimenti o le emozioni a loro associati. L’esempio del personaggio dantesco ci serve: Sanges asserisce che “Belacqua è un personaggio fondamentale nella letteratura beckettiana e perché testimonia l’ovvio interesse letterario di Beckett per Dante e quindi fornisce al critico coordinate culturali, e perché la sua condizione di ‘pigrizia’ e di stasi risulta essere, da un punto di vista di aneddotica biografica, come una sorta di proiezione dell’autore in letteratura, ma ciò che conta (soprattutto in questa sede) è che questo personaggio statico (inattivo) potrebbe addirittura essere un *fil rouge* della dinamica dell’azione drammatica immobilizzata” (enfasi aggiunta). È qui, nel concetto di disattivazione, che si trova il meccanismo centrale del dramma.

Le battute che sentiamo toccano, evocano, suscitano i temi grandi della tradizione occidentale. L’alto dolore di Hamm tocca ma non raggiunge la vera tragedia, i ricordi di Nell evocano ma non attivano la vera nostalgia, l’osservazione di Clov sulla morte della natura suscita ma non incarna un

lirismo genuino. Tramite questa lettura letterale, vediamo più chiaramente come Beckett riesce ad attivare, quasi, una gamma larga di sentimenti autentici, solo per subito disattivarli, tipicamente attraverso una svolta improvvisa verso la banalità corporea — un dente caduto, la voglia di fare la pipì.

Questa serie di azioni fallite, conversazioni inutili, emozioni subito disattivate svolta sul palcoscenico, smette ma non finisce. Kermode parla di “our deep need for intelligible Ends” (8). Beckett non appaga questo bisogno: la catarsi classica non arriva mai per i lettori o per gli spettatori poiché il fine non si vede: la fine, invece, necessariamente si deve immaginare altrove, fuori dal palcoscenico, una fine o-scena per un secolo osceno. Il saggio di Antonio Sanges ci invita a rileggere le parole di Beckett in un momento molto opportuno.

Riferimenti bibliografici essenziali

T. Adorno, *Trying to Understand Endgame*, in «, *New German Critique*», 26 (1982), pp. 119-150.

F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

Introduzione

Il presente studio è la proposta di una lettura del testo di Samuel Beckett *Finale di Partita* che, tenendo in considerazione alcune delle interpretazioni più notevoli della stessa, consideri come sia possibile un'interpretazione alla lettera l'opera beckettiana medesima. Ciò significa che si scartano le interpretazioni allegoriche e si ritiene che il dramma in questione sia *solo* un dramma da *vedere* sulla scena piuttosto che da interpretare. Considerando il contesto dell'opera di Beckett ovvero le sue dichiarazioni circa il suo lavoro, nonché il contesto culturale del secondo Novecento, allorché il disorientamento valoriale si rifletteva anche in campo estetico, si proporrà la categoria della "superficialità", intesa come la cifra significativa dell'opera beckettiana, la quale presenta il suo significato nella mera successione fonica delle parole perché esiste un annullamento tematico, e anche quando si sfiorano contenuti alti (s'intende quelli che, come il dolore, l'amore o la morte, hanno sempre interessato la letteratura occidentale), essi sono appiattiti ad un banale livello conversazionale. Laddove la conversazione dei personaggi in scena, magari con toni elegiaci o lirici, risulta essere sempre non interpretabile dal punto di vista tematico-contenutistico perché è sempre banalizzata e disattivata, ovvero portata allo stesso livello di una conversazione tipicamente priva di distinzione o originalità come quella circa le condizioni meteorologiche.

Si dimostra così che *sulla scena* è presentato un conversare di niente, un estenuante *small talk* tra i personaggi che non sfonda i limiti dell'interiorità e della profondità e che trova il suo corrispettivo nel fatto che il dramma tecnicamente non abbia una fine in senso drammatico o epico: non c'è alcuna progressione della trama la quale sembra essere terminata sin dall'inizio. Oltre la scena, invece, ci potrebbe essere un'azione reale, che non viene mostrata al pubblico, e che potrebbe risultare in un modello escatologico che sulla scena non esiste, né se si voglia fare riferimento a paradigmi apocalittico-cristiani né se si voglia fare riferimento a paradigmi tragici.

Considerando il fatto che le interpretazioni circa l'opera di Beckett sono moltissime e che, soprattutto negli ultimi anni, divergono le une dalle altre a seconda della scuola critica di riferimento e in modo speciale considerando la geminazione delle interpretazioni filosofiche, confortate dalla recente uscita del volume *Samuel Beckett's "Philosophy Notes"*¹, si ritiene che non sia possibile pervenire ad una interpretazione univoca del testo beckettiano. Si considerano anche le letture "classiche" fornite da critici letterari e teatrali, come quella di Martin Esslin, che vede nell'autore un campione del teatro dell'assurdo², e non si propone alcuna etichetta per la sua opera.

A tale scopo, analizzo le due opere teatrali di Beckett *Waiting for Godot* e soprattutto *Endgame*. La scelta di prendere in esame proprio quest'ultima opera, e non un'altra meno indagata del *corpus* beckettiano, è giustificata da diverse ragioni. *In primis*, il tema della "fine" è ovviamente centrale in essa, già considerando il titolo; inoltre, questo testo teatrale è stato prodotto nel 1957, dopo *Waiting for Godot* (prodotto nel 1952), ovvero dopo la Seconda guerra mondiale. Si considerano dunque questi due testi come lenti privilegiate per comprendere fenomeni letterari e latamente culturali in un tempo in cui il Modernismo sconfinava nel Post-modernismo e in cui non solo le certezze storico-filosofiche e religiose ma anche quelle estetiche vacillavano. Sosterrò che i due testi presi in esame rappresentano una radicalizzazione dell'estetica beckettiana che non ammette ormai alcuna via di uscita se non quella autoreferenziale del continuare indefinitamente a scrivere.

Riferendosi al lavoro dell'artista Tal Coat, Beckett disse che esso avrebbe dovuto tendere a: «l'espressione che non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere, niente da cui esprimere nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme con l'obbligo di esprimere»³. C'è bisogno di molta cautela nell'applicare all'arte di Beckett stesse considerazioni che il critico

¹ S. Matthews, M. Feldman, *Samuel Beckett's "Philosophy Notes"*, a cura di S. Matthews, M. Feldman, Oxford University Press, Oxford 2020.

² M. Esslin, *Samuel Beckett: a collection of critical essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs 1965.

³ S. Beckett, *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, Calder and Boyars, Richmond 1965, p. 103. (trad. mia).

Beckett volgeva ad altri artisti, come notava John Fletcher già nel 1964⁴; d'altra parte, si può usare questa laconica sentenza come suggestione per riflettere sul significato di questi due testi di Beckett nel contesto della sua *opera omnia*.

Una delle tesi che il mio lavoro vuole rinforzare è infatti che i due testi siano “lettera nuda”, da leggere *per se*; siano, cioè, una serie di parole che si dipanano sulla carta e che vengono trasferite sul palcoscenico e che non solo non hanno senso ma che non domandano al lettore e allo spettatore di ricavarne uno. Questa ipotesi verrà dimostrata avvalendosi proprio del concetto di fine intorno al quale ruota *Endgame*, procedendo attraverso considerazioni da avvalorare tramite le interpretazioni filosofiche che molti teorici e filosofi hanno fornito alla sua opera, e attraverso una lettura ravvicinata del testo.

Lo studio è diviso in tre capitoli, ognuno dei quali suddiviso in tre paragrafi:

1. Il titolo *Les jeux sont faits* rimanda alla tesi cruciale secondo cui il testo sia leggibile tecnicamente come un gioco creato dall'autore, il quale propone un testo che abbia proprie regole estetiche non interpretabili dal pubblico e dal critico secondo le norme sociali o facendo affidamento agli strumenti d'analisi tradizionali della drammaturgia.

Il primo paragrafo *Paradigmi della fine. Premessa storico-metodologica* pone l'accento su come la rappresentazione della fine sulla scena rimandi a significati altri che sono interpretabili secondo schemi apocalittici e che hanno un sottostrato cristiano o tragico. Si pone l'accento sul fatto che la geminazione delle interpretazioni dell'opera beckettiana a seconda della scuola critica di riferimento è talmente ipertrofica da rendere impossibile una interpretazione univoca della stessa. I paradigmi della fine e dell'apocalisse, presenti nella letteratura d'ogni tempo, trovano in Beckett e soprattutto nel Beckett del dopoguerra un interesse di straordinaria rilevanza. Stan Gontarski sostiene che Beckett abbia operato nei suoi testi una “torsione verso l'apocalittico e l'escatologico” dopo il 1945⁵. Come approfondirò nel primo capitolo del libro, Gontarski cita il celeberrimo studio di Frank Kermode sulla letteratura che sarebbe stimolata da una sorta di senso d'apocalisse⁶.

Il secondo paragrafo *Il superamento delle trame lineari e i “finali nascosti” di Beckett* dà conto del fatto che le convenzioni drammaturgiche stavano crollando nel Novecento; si fa rapidamente una *plot analysis* dell'*Amleto* per mettere in luce come sia possibile una *plot analysis* forzata dei testi beckettiani se si considerano le convenzioni del genere drammaturgico.

Il terzo paragrafo *A che gioco giochiamo? La lingua è azione* parte dall'assunto che il genere drammatico determina che ci sia un'azione. Il fatto che, apparentemente, nel testo di Beckett non avvenga alcunché viene risolto con la dimostrazione che le parole dei personaggi siano delle azioni nel gioco linguistico-estetico creato dall'autore che hanno senso in quest'ultimo, seppure sono incomprensibili pragmaticamente secondo le regole del gioco sociale.

2. La contestualizzazione storica aiuta ancora meglio a contribuire ad una interpretazione letterale del testo beckettiano, laddove l'interpretazione letterale è in sé una non-interpretazione, ovvero un leggere qualcosa che, se si vuole usare l'etichetta, è assurdo. Le preoccupazioni escatologiche di Beckett convergono con le riflessioni del post-1945 quando, dopo il trauma della guerra, si devono rivedere i “valori” dell'umanità.

Il primo paragrafo esamina le interpretazioni della critica anglistica.

Il secondo paragrafo procede all'analisi del plot di *Endgame* e sostiene che ci sia una tenuta autoriale sul testo, contro Barthes.

Il terzo utilizza il concetto di “cooperazioni estetiche” per mostrare come le azioni del testo funzionino in un gioco estetico auto-costruito.

⁴ Cfr. J. Fletcher, *Beckett e Proust*, in «Caliban», 1, gennaio 1964, pp. 89-100. Fletcher mette in guardia dal trasferire troppo meccanicamente le interpretazioni che Beckett dà all'opera di Proust alla sua stessa produzione.

⁵ S.E. Gontarski, *A Sense of Unending*, in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 21, 2009, pp. 135-149.

⁶ F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford 1967.

3. Analizzando da vicino *Endgame* si comprende il valore della situazione assurda in cui si trovano i protagonisti, non tanto nell'allegoria d'un rapporto servo-padrone e nella raffigurazione della situazione reale che esiste nel mondo, per Beckett e per tutti. La situazione assurda è data dal fatto che non esiste alcun punto importante se non il continuare ad esprimere suoni finché non arriverà una fine che, accuratamente, l'autore non esprime. Il ruolo del parlar di cose futili mentre si parla d'altro (lo *small talk*) risulta essere strategico nell'economia del testo, un parlare del nulla che assume senso proprio nel profferire parole che altro ruolo non hanno se non quello di essere suoni. In questo contesto, assume significato pure il bilinguismo di Beckett che, appunto, dopo il 1945 sceglie definitivamente il francese per scrivere. Lo scrivere in un'altra lingua rende necessario, in senso heideggeriano, abitare un altro mondo, diventa un modo di trasferirsi in un mondo altro ora che la trascendenza è preclusa e anche l'immanenza, ora che lo scacco matto è per l'uomo, per la storia e per la lingua stessa. Continuando a scrivere, il finale di partita nel gioco degli scacchi dà scacco al suo stesso finale.

Nel primo paragrafo si analizza come ci sia uno scarto dalla "profondità", ovvero dall'approfondire i temi della cultura occidentale, dichiarati irrisolvibili.

Nel secondo paragrafo, sempre analizzando il plot del testo, si tiene in conto della *humanitas* e di come una valutazione latamente culturale del testo beckettiano sia possibile solo se si considera la complessa dialettica tra l'era meccanicistica e quella umanistica.

Nel terzo si reitera il concetto della superficialità e di come il testo beckettiano sia una emersione linguistica epidermica, volta a significare solo sé stessa, una *tabula rasa* emersa dalla distruzione dell'*homo*, convenzionalmente fissata al 1945.

§ 1 *Les jeux sont faits*

1. *Rappresentazioni della fine.*

Il problema: premessa storico-metodologica

L'analisi del concetto di "fine" in Samuel Beckett richiede di necessità, come il titolo del presente paragrafo suggerisce, una riflessione sulla "rappresentazione" della fine. Ritengo anzi che, in questo caso, i due elementi non siano concepibili separatamente: se la fine è l'argomento, la rappresentazione della fine è la forma, ovvero la scelta di non rappresentare la fine in *Endgame* è una scelta sia tematica che formale e i due elementi dialogano tra di loro in un circolo virtuoso che sconfinava in un discorso sulla scelta dello stesso genere letterario da parte di Beckett, ovvero quello teatrale⁷. Il punto visuale della fine che scelgo in questo studio è un punto di vista privilegiato proprio perché in Beckett la fine non è rappresentata, in un momento storico in cui il discorso sulla fine (ad esempio, della storia come dell'uomo dopo la Seconda guerra mondiale) assumeva una pregnanza centrale. Una interpretazione di un testo beckettiano legittima un discorso meta-interpretativo perché fu proprio in quegli anni che fiorirono la teoria letteraria, l'ermeneutica tedesca, il post-strutturalismo francese e lo stesso discorso di Wittgenstein sui limiti del linguaggio e della rappresentazione⁸.

⁷ Si accennerà più sotto al problema della rappresentazione, sollevato in primo luogo da Jean-Luc Nancy; il filosofo propone un altro termine, ovvero quello di "esposizione". Per ora, tuttavia, uso indifferentemente il termine rappresentazione ed esposizione rimandando a dopo alcune riflessioni, fermo restando il punto che non si approfondisce affatto in questo studio tale tema ma la questione dell'esposizione VS rappresentazione sollevato da Nancy è in un certo senso tangente rispetto a quello che si dimostra qui, ovvero che il testo beckettiano sia una manifestazione linguistica "epidermica"; ma cfr. *infra* cap. 3.

⁸ Alcune date notevoli danno l'idea del concetto. Ricordo che *Waiting for Godot* fu pubblicato nel 1952, *Endgame* nel 1957. Il *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein fu pubblicato nel 1921, ed è naturalmente interessato alla questione dei limiti del linguaggio e della sua capacità rappresentativa. Il testo fondamentale di Heidegger, caposaldo dell'esistenzialismo e dell'ermeneutica, fu pubblicato nel 1927, cfr. *Sein und Zeit*, M. Niemeyer, Halle, 1927; tr. It. di Pietro Chiodi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano,

Il problema dell'interpretazione di Beckett è un problema in senso stretto, ovvero non è completamente risolvibile se non nel continuare ad interpretare; e ciò perché nel tempo nel quale l'autore scriveva i confini tra letteratura e filosofia si andavano attenuando, e i filosofi interpretavano i testi letterari; la fine non rappresentata è una fine di cui si può parlare in negativo: essa è "celata" e suggerisce che i limiti non sono sempre sfondabili, in determinati contesti e generi letterari (almeno formalmente, *Endgame* è una *pièce* teatrale); come possono esserlo (per usare analisi heideggeriane) in poesia⁹.

Il dato oggettivo resta che la fine stessa non è rappresentata in Beckett e la mia ipotesi è, come accennato nell'introduzione, che la non rappresentazione sta a significare una posticipazione del senso e un "celare" (un non "mostrare") la rappresentazione della fine. Il tutto è risolvibile con una ipotesi di eliminazione di interpretazioni allegoriche di Beckett perché l'autore avrebbe continuato a scrivere e il senso sarebbe stato nello scrivere stesso, nell'esprimere come per "gioco" prima della inevitabile fine accuratamente non mostrata. Dal punto di vista squisitamente letterario, poi, la non rappresentazione del finale è una sostanziale novità in questo contesto perché significa che la concentrazione dell'autore non è nel raggiungimento di qualcosa di immediatamente conoscibile, interpretabile dal pubblico e dal critico, bensì in un'essenzialità scarnificata; ma se l'attenzione è in quell'essenzialità linguistica e minimalistica, non è detto, come discuterò nel secondo paragrafo di questo capitolo e poi negli altri capitoli, che essa sia l'elemento più importante.

L'aspetto paradossale e meta-interpretativo risulta essere che ogni interpretazione di Beckett, nella mia prospettiva, è una interpretazione che serve solo nel suo atto interpretativo ma che non giunge ad una conclusione che non sia quella di partenza, ovvero che la lettera di Beckett significa solo una successione di suoni, e che il continuare ad interpretarla è un atto obbligatorio per il proseguire della critica e della cultura, così come il continuare ad esprimere di Beckett era obbligatorio per ragioni che l'autore non definì mai in maniera precisa ma che produssero, da un lato, il testo letterario e teatrale, dall'altro le interpretazioni e i "significati" che possono estrarsi da esso.

Una siffatta impostazione metodologica ha il vantaggio di essere consapevolmente paradossale e di considerare che i significati estrapolabili da un'opera letteraria sono molti e che nessun critico possa avere in questo caso la certezza di carpire la chiave di lettura corretta; il considerare *Endgame* come lettera nuda contempla tale paradosso, e si ritiene che proprio il celare la fine dimostri che l'ampliamento delle possibilità interpretative conduca ad un fallimento interpretativo e che il leggere il testo che si mostra senza mostrare la sua conclusione non è un semplice atto disfattista o pessimista, bensì una delle molte opzioni. La prospettiva non è quella decostruzionista, dal momento che non si vuole giungere alla conclusione che la geminazione dei significati e delle interpretazioni sia cosa ovvia, ma a quella che la lettera del testo rimanda in ultima istanza solo a sé stessa e non sia altro che puro suono. Il contesto storico nel quale Beckett operò era particolarmente favorevole ad una interdisciplinarietà che per sua natura proponeva uno sconfinamento di un metodo di analisi in un altro, e di una disciplina in un'altra. Le varie interpretazioni date a Beckett ne autorizzano una ulteriore, volta a considerare la debolezza (o il fallimento) della critica che in quel fallimento trova il suo paradossale punto di forza, in un continuo rinnovarsi nella storia.

Con questa premessa, ciò che si dimostrerà è che il punto cruciale del testo *Endgame* risiede proprio nel suo assurdo succedersi di eventi senza senso, i quali sono "rappresentati" tramite parole che sono successioni di suoni poi trasposti sul palcoscenico in attesa di una fine non rappresentata.

2005. Jacques Derrida, il nome più celebre del metodo decostruzionista, nel 1954 otteneva il suo *diplôme d'études supérieures* con una tesi su Husserl, primo passo per la riflessione che avrebbe condotto lui e i suoi seguaci a mettere in dubbio la fenomenologia a favore del decostruzionismo.

⁹ Mi riferisco alla centralità della riflessione sulla poesia nel pensiero di Heidegger. Cfr. almeno M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1944; tr. it. *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988.

Per ripercorrere velocemente i paradigmi della fine in letteratura è ancora utile in questa sede lo studio di Kermode¹⁰, che terrò presente per riassumere la questione. La cornice teorica dell'opera di Kermode è che gli uomini non sono a proprio agio con l'idea che debbano occupare un lasso di tempo limitato nella storia del mondo e, quindi, creano finzioni per dare senso alle loro vite e connettere inizio, metà e fine. Tali finzioni sarebbero state usate da Omero, Platone, Agostino e, soprattutto grazie al pensiero cristiano apocalittico, noi abbiamo ora l'idea che l'inizio fosse un'età dell'oro; un punto cruciale dell'analisi di Kermode è che, a suo avviso, in ogni epoca gli uomini sentono il senso di decadenza ma che è pericoloso pensare che viviamo in un periodo di speciale decadenza, senza comprendere che le finzioni apocalittiche sono appunto finzioni e che sono state create in tutte le epoche. L'autore si focalizza così sulla letteratura moderna e su autori come Shakespeare, Spenser, Yeats, Beckett e Sartre.

Come detto, tra gli autori analizzati da Kermode figura pure Beckett e, tuttavia, non è preso in esame un punto che a me sembra fondamentale, ovvero il fatto che l'autore irlandese non mostra la fine nei suoi testi. Cioè, ammettendo che Kermode abbia ragione nel ritenere che gli uomini che vivono in ogni determinato tempo storico credono che quel tempo sia speciale e che siano più vicini all'apocalisse, è comunque tralasciato il dato di fatto incontrovertibile che, al di là della visione culturale o psicologica di Beckett, la fine *non* è mostrata, sulla carta e poi sul palcoscenico. Parlando di un primo modernismo e di un secondo modernismo, Kermode ritiene che la differenza tra i due sia nel trattamento che gli autori riservano al passato, stando fermo il punto che tutti questi scrittori percepiscono il senso della fine, dell'apocalisse; i primi scrittori considererebbero il passato come una fonte di ordine, i secondi invece lo ignorerebbero integralmente.

Kermode considera Beckett come un link tra i due momenti, e l'autore avrebbe interessi per le variazioni apocalittiche, come è evidente in *Watt*¹¹. Il punto di Kermode è che Beckett e le opere d'avanguardia in generale non possano rompere completamente con il passato, che non ci possa essere un presente, per quanto rivoluzionario, senza passato. Quello su cui vorrei porre l'attenzione è, però, che un punto evidente è che il suddetto cambio di rotta con il passato e questa avanguardia portano, come dice Kermode, a mettere in dubbio le stesse strutture linguistiche e strutturali tradizionali, senza che ci possa essere uno scisma col passato. Però ciò non toglie che la tendenza apocalittica di Beckett sia discutibile anche sotto un'altra angolatura, ovvero secondo quella che potrei definire "sospensione del giudizio", che si traduce nel non mostrare la fine.

Kermode sostiene che non ci sia mai in Beckett una *parousia*¹². Questo è vero, ma si può fare un passo indietro e, prima di ragionare con un lessico mutuato dalla religione, prendere atto del fatto che parlare di arrivo di qualcosa, di Godot come di una fine, è semplicemente suggerito da Beckett ma sulla carta e poi a teatro la fine è celata. Il discorso su una possibile epifania, su una *parousia*, è un sostanziale "salto di senso" che è più agevole da operare se si considera il tema e il possibile significato che si possono ricavare dalle opere di Beckett, ma se si considera la sua struttura formale e se si ragiona sui limiti del linguaggio, del testo, del genere teatrale, e il celare il finale, allora si vede che ogni discorso sulle ipotesi di che cosa ci possa essere "dopo" il termine di *Waiting for Godot* o di *Endgame* è secondario rispetto ad una lettura letterale del testo.

Ciò appare ovvio, ma se si considera che la lettura letterale di un testo beckettiano porta ad un arresto necessario della stessa lettura nel momento in cui si chiude il libro o si abbassa il sipario, allora essa coscientemente ammette nell'ambito del suo contesto un limite che trova nella non rappresentazione della fine il suo corrispettivo. Diventa così un'ammissione di fallimento e diventa sviluppabile non tanto come anti-decostruzionismo o come anti-ermeneutica, ma come stadio iniziale di lettura letterale che non tiene in conto di interpretazioni filosofiche, non perché esse non

¹⁰ F. Kermode, op. cit.

¹¹ *Watt* è il romanzo scritto da Beckett quando era in fuga nel sud della Francia durante la Seconda guerra mondiale, pubblicato nel 1953; cfr. S. Beckett, *Watt*, Olympia Press, Londra 1953.

¹² Cfr. *ibid.* p. 116.

siano importanti ma perché con tale interpretazione (che si vorrà chiamare “lettura” o “visione” piuttosto che interpretazione) restituisce il senso di partenza del testo beckettiano che, nel caso di *Endgame*, non sfonda i limiti del linguaggio, celando la fine. E se il senso coincide con la lettera e la lettera con il senso, questo non inficia l’operazione e, cosa più importante, non si suggeriscono opzioni del tipo “il senso è il nonsenso”, ma l’opzione di interpretazione letterale è una non-interpretazione che vede nella non-fine il punto di forza del continuare ad interpretare e non uno pessimistico. Infatti, oltre il testo, ci può essere il mondo altro, quello dove non è rappresentato un “parlare di niente” dei personaggi in una stanza isolata ma, soprattutto e concretamente, in *Endgame* non c’è alcuna catarsi tragica, alcuna apocalisse, e alcuna escatologia sulla scena; tutto ciò che può esserci può essere oltre la scena, non mostrato, perché sulla scena già dall’inizio le carte erano in tavola, non c’era alcuna possibilità di sviluppo epico o drammatico in un gioco a perdere creato dall’autore.

2. Il superamento delle trame lineari e i “finali nascosti” di Beckett

Uno dei modi più semplici per definire una differenza tra il “vecchio teatro” e il “nuovo teatro” è quello di considerare la trama. La banalità di ciò, che rimanda chiaramente ad Aristotele, ha il vantaggio di rendere più agevolmente visibile quello che interessa dimostrare in questa sede, ovvero che la peculiarità del teatro beckettiano risiede non solo in un cosciente strappo con la tradizione precedente e, dunque, in un inserimento in correnti avanguardistiche ma anche in un nascondere il finale laddove quel finale è un limite linguistico non rappresentabile.

Com’è noto, nella *Poetica* Aristotele argomenta che la favola compiuta presenta unità di azione, dunque un inizio, uno svolgimento e una fine¹³. In questa sede, non interessa tanto verificare se la considerazione della trama sia uno strumento efficace oppure non lo sia per interpretare anche i “nuovi” drammi; piuttosto, il concetto di trama è utile per mettere subito in luce che l’ovvio disfacimento delle unità aristoteliche porta nel caso di Beckett alla possibilità di non fare finire la narrazione in maniera lineare, posto che esista una narrazione¹⁴. Non si suggerisce, ovviamente, che non esista una fine, dal momento che il libro si chiude e che il sipario cala e che, a rigor di logica, nell’atto comunicativo l’aspettativa del pubblico a teatro deve essere soddisfatta sia pure in una fine che è una fine solo apparente e, magari, non piacevole.

La questione del rapporto dialettico intercorrente tra azione e narrazione sarà approfonditamente studiata nel paragrafo 3 del presente capitolo perché considerato cruciale per l’intelligenza di *Endgame* stesso, nonché, com’è ovvio, risulta essere un nodo ancora irrisolto nella teoria drammaturgica. Premetto ancora una volta che si ritiene, per lo spirito stesso di questo studio che esamina un autore che considerava la stessa operazione artistica come un’operazione fallimentare, che anche la proposta di un’interpretazione definitiva della sua opera è ritenuta come metodologicamente al di fuori della struttura di questo lavoro¹⁵. A questo proposito, si veda la premessa redatta sopra (pp. 15-17); ciò che interessa qui è non un generico rinunciare alla critica in nome di una impossibilità della stessa, quanto rendere conto del fatto che, qualunque sia la ragione (artistica, filosofica, storica, letteraria, etc.), un punto critico-interpretativo univoco sia in tale caso insensato non in maniera generica come potrebbe essere per un altro autore, ma in senso metodologico dal momento che un metodo che si dichiari vittorioso rispetto al suo stesso

¹³ Aristotele, *La Poetica*, BUR, Milano, 1993.

¹⁴ Già negli anni ’60 del secolo scorso si dibatteva circa la possibilità di utilizzare la trama o meno come strumento interpretativo. Per vedere una posizione che difende la prima ipotesi, cfr. B. O. States, *The Case for Plot in Modern Drama*, in *The Hudson Review*, Vol. 20, n. 1, primavera 1967; per confrontare una posizione di chi difende la seconda ipotesi, cfr. J. R. Brown, *Mr. Pinter’s Shakespeare*, in *Critical Quarterly*, Vol. 5, n. 3, settembre 1963.

¹⁵ Per un punto di vista sull’estetica del fallimento considerata da un’angolatura etica in relazione alla inespressibilità e dunque al “fallimento” in Beckett, si rimanda a: M. Tereszewski, *The Aesthetics of Failure*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2013.

interpretare senza contemplare in sé stesso l'oggettivo fatto che si sta applicando a un autore il quale considerava la sua arte come cosa fallimentare sia fallace nelle premesse¹⁶; la mia interpretazione del testo beckettiano tiene conto di tale premessa che tuttavia, *in primis*, non determina un considerare un totale naufragio del senso suggerendo che niente sia davvero interpretabile¹⁷; *in secundis*, non implica una scelta tra – poniamo – un'analisi decostruzionista che faccia affidamento solo al testo oppure una che consideri il contesto socio-politico in cui essa sia nata; contempla invece una ben più radicale ammissione di scarsità di mezzi interpretativi laddove tale scarsità non risulta essere un limite bensì, e non paradossalmente, un'arma molto simile a quelle ben parche che Beckett utilizzava nella sua arte, specie quella teatrale. Ovvero, si ritiene che l'interpretazione sia necessaria e che tuttavia, non possa essere definitiva ma si propone come un'ipotesi che nasca proprio come nacque *Endgame*, se esso viene considerato come un gioco (linguistico ed artistico) che si mostra secondo le sue regole sino al suo fallimento.

Si analizzerà adesso a grandissime linee la trama dell'*Amleto* solo per avere un punto di confronto rispetto a *Endgame*.

Senza entrare nella teoria drammaturgica quanto alla questione della trama, si utilizza quindi la trama dell'*Amleto* shakespeariano per avere un punto di comparazione empirico che può tornare utile nella successiva riflessione sulla dialettica azione-narrazione in generale e in Beckett nonché nel tentativo dell'analisi della trama di *Endgame*¹⁸. La questione diventa tanto più interessante, e complessa, se si considera il genere del teatro beckettiano (tragicommedia? Teatro dell'assurdo?) e dato il punto visuale scelto, la *plot analysis*, considerata generalmente superata per la valutazione estetica, può mettere in luce il fatto che, anche a livello di trama ed estetico, il non-finale di *Endgame* è, ponendosi in ottica aristotelica, analizzabile (mi concedo una licenza) come una "catastrofe castrata"; cioè a livello estetico e a livello di comunicazione col lettore, con il pubblico e con la critica, si tratta di una chiusura (non si considera in questa sede la questione dell'ironia) che non offre, a livello estetico, una possibile caratterizzazione per ciò che è stato prodotto dall'autore: cosicché solo *a posteriori* si può parlare di tragicommedia o di assurdo ma, in base alle categorie estetiche che il critico aveva negli anni '50 del secolo scorso, era ben difficile dare una sistemazione a ciò che veniva visto.

Un'analisi della trama dell'*Amleto* scritta negli anni '60 in modo particolarmente accurato è quella di Fredson Bowers¹⁹. L'autore dell'articolo sostiene che:

I critici moderni hanno avuto la tendenza a trascurare l'uso dell'analisi della trama a servizio della critica estetica, una forma che dovrebbe avere come scopo quello di determinare e valutare il significato di un'opera d'arte, nei limiti entro i quali ciò sia possibile nella cornice di una produzione artistica. "Significato" è un termine sfuggente, com'è ovvio. [...] Dobbiamo pure rifuggire dalle analisi odierne dell'immaginario di Shakespeare come se fosse la chiave del suo vero significato. Aristotele non è d'accordo, nuovamente, e assegna a ciò un posto secondario rispetto alla trama e al personaggio. Beninteso, l'obiezione che l'analisi di un dramma come se fosse una poesia implica un metodo analitico che è appropriato per la lirica ma non necessariamente per la poesia drammatica sul palcoscenico²⁰.

Ho citato questo passo dell'articolo di Bowers per mostrare che le preoccupazioni circa la possibilità dell'utilizzo di analisi della trama nell'ambito della critica estetica esistevano già negli anni '60 e anche quando si doveva analizzare un drammaturgo quale Shakespeare; la questione si complica ovviamente con il Teatro dell'Assurdo, con l'avvento dell'Esistenzialismo e con testi quali

¹⁶ Si ricorda che la celebre citazione di Beckett «*Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better*» risale all'anno 1983, ovvero alla fine della sua carriera letteraria, cfr. *Worstward Ho*, Grove Press, New York, 1983. Senza entrare nel merito della questione, si suggerisce solo che a rigor di logica la frase abbia una valenza non banale, ovvero non semplicemente interpretabile nel senso di un personale fallimento come artista dato che la novella citata è la penultima pubblicata da Beckett.

¹⁷ Per la semiotica, cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.

¹⁸ Uno dei più importanti riferimenti per la teoria drammaturgica resta: M. Carlson, *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, Ithaca, 1984.

¹⁹ F. Bowers, *Dramatic Structure and Criticism: Plot in Hamlet*, in *Shakespeare Quarterly*, primavera 1964, vol. 15, n. 2, pp. 207-218.

²⁰ *Ibid.* pp. 207-208, tr. mia.

Waiting for Godot e *Endgame* che sembrano essere resistenti ad un'analisi simile, e che non hanno apparentemente trama. Ma gli autori scrivono prima dei teorici e, dunque, la discussione sull'assenza di trama nelle opere beckettiane è possibile se si tiene presente che la decostruzione della trama da parte di Beckett non è un qualcosa necessariamente creato a tavolino dall'autore ma che viene reso evidente in seguito. Per questo risulta interessante il finale di *Endgame*, come si dimostrerà, perché dal punto di vista strutturale è un finale che determina una non visione da parte del pubblico di ciò che accadrà, una sospensione del giudizio, un'immobilità dal momento che alla fine si resta allo stesso punto di partenza e, cosa che interessa maggiormente qui e che si discuterà a partire dal terzo paragrafo di questo capitolo, un non sfondamento del limite linguistico, in una sorta di gioco (di scacchi, linguistico e, passo che sarà ulteriormente discusso, comunicativo)²¹ che è perso sin dall'inizio.

Bowers discute dell'azione, riprendendo Aristotele (cfr. *La Poetica*, IX, 2), sottolineando che essa si chiama nel tempo moderno "climax", la quale è confusa con la "catastrofe". Ma l'autore fa notare che invero la climax è il punto in cui il fato del protagonista è deciso irrevocabilmente. Chiarito questo equivoco, Bowers prosegue scrivendo che, negli stadi iniziali del dramma, l'azione favorisce i protagonisti, ma in quelli finali della catastrofe va contro gli interessi loro e porta addirittura alla loro morte. L'azione che è responsabile dell'alterarsi del corso dell'azione è appunto la climax.

Qual è la climax dell'*Amleto*? Bowers indica diverse soluzioni: lo spettacolo nello spettacolo che svela ad Amleto che Claudio è l'assassino; la scena della preghiera di Claudio, in cui egli confessa l'avvenuto e il pubblico ascolta; infine, l'autore propone come climax l'uccisione di Polonio da parte di Amleto. Brevemente riassumo le sue argomentazioni; egli scarta la prima ipotesi perché la scena del teatro nel teatro non è un punto di svolta, ovvero non porta Amleto ad una decisa azione di vendetta che si compia effettivamente; la seconda ipotesi è scartata perché la preghiera di Claudio non determina la sua salvezza; Claudio uccide Amleto tramite il veleno fornitogli da Laerte, il figlio di Polonio; dunque – procede Bowers – la scena della uccisione di Polonio è quella della climax perché è una causa che determina il susseguirsi degli effetti conclusivi; inoltre, dal punto di vista etico, la morte di Polonio rappresenta una coerente climax, perché determinata da una "debolezza" di Amleto, cioè dell'eroe; questa è – secondo l'autore – sicuramente una scena che determina la tragedia anche dal punto di vista etico se si considera che l'epoca elisabettiana è un'epoca cristiana; e che, quindi, l'uccisione di Polonio non può essere giustificata come un "errore fatale", perché l'*Amleto* è un'opera scritta in un'epoca non pagana, cioè non è una tragedia greca. Ulteriore punto interessante dell'articolo, è che si sostiene che la "colpa" amletica non sia nella sua attesa, bensì proprio nella sua azione di uccidere Polonio²².

Non si è riassunta la posizione di Bowers per suggerire una impossibile analisi comparata tra *Amleto* e *Endgame*, bensì per potere mettere in luce il fatto che l'analisi della trama della prima opera è possibile (e passibile di controargomentazioni) perché i modelli di riferimento aristotelici possono funzionare in un orizzonte etico comprensibile da noi *a priori*; si può non essere d'accordo con Bowers, ad esempio, semplicemente utilizzando un'altra prospettiva critica e indagando l'intenzionalità autoriale piuttosto che la trama dell'opera. Ma, nel caso di *Endgame*, chi assicura che i riferimenti etici siano pagani o cristiani? Chi assicura che la catastrofe debba esserci? Chi

²¹ Si suggerisce un possibile e cauto utilizzo degli ultimi sviluppi della *Game Theory* ad un'analisi di *Endgame*. Premettendo che non proporrei affatto un indirizzo metodologico, neppure come suggestione, sostitutivo a quello filologico o decostruzionista o, poniamo, ad un utilizzo di fonti filosofiche. Tuttavia, se si accettano le premesse di questa tesi, e si accetta di vedere il testo letterario come un gioco (sarà bene specificare che l'eco wittgensteiniana è ovvia, ma non si propone un'applicazione del cosiddetto "secondo Wittgenstein" al testo teatrale; ma cfr. *infra*), allora una prospettiva che contempli studi interessati alle strategie di cooperazione nel mondo reale a partire dalla teoria dei giochi e dalla matematica, non risulterà incoerente se applicata a *Endgame*, dove il gioco cooperativo è un gioco fallimentare (quindi una cooperazione, nel gioco, per fallire). Per la teoria dei giochi applicata a risolvere i conflitti nella vita reale, cfr. almeno N. Howard, *Paradoxes of Rationality*, The MIT Press, Cambridge, 2003. Si consideri anche il testo teatrale di David Edgar che trae ispirazione appunto dalla *Game Theory*, D. Edgar, *The Prisoner's Dilemma*, Nick Hern Books, Londra, 2002.

²² Per completezza, si nota solo che l'*Amleto* fu scritto da Shakespeare probabilmente tra il 1599 e il 1601. Tra le ultime edizioni rivisitate, W. Shakespeare, *Hamlet*, Bloomsbury Publishing, Londra, 2016. A cura di A. Thompson e N. Taylor.

assicura che il dramma debba di necessità avere un senso? Ma, soprattutto, nello stadio attuale, le controargomentazioni ad ogni analisi non solo sono possibili, come anche nel caso di *Amleto*, ma in questo caso sono virtualmente infinite. Per questa resistenza alla interpretazione, derivata non ultimo da questioni storico-filosofiche (l'epoca post-nietzschiana, e non sarà inutile considerare *La nascita della tragedia*)²³.

In questa ottica, sostengo che una interpretazione letterale di *Endgame* assume una importanza non solo teoretica o cervelotica, ma proprio dal punto di vista della estetica drammaturgica: infatti, sostenere che il senso delle parole del dramma sia nel loro mero suono significa osservare (*a posteriori*) un cambio di paradigma estetico resistente a quelli che si conoscevano e la cui portata è ancora da verificare. Da un punto di vista immediato, il non sfondamento di un limite linguistico risulta essere ancora lo strumento operante in maniera più funzionale per verificare come *Endgame* presenti *in se* una congenita resistenza alla interpretazione.

3. A che gioco giochiamo?

Le regole del gioco teatrale: la lingua è un'azione

La linea logica che verrà seguita da questo paragrafo in poi è la seguente: il genere teatrale prevede, dal punto di vista teorico, che esista un'azione e non solo una narrazione; evidentemente, dunque, nella redazione di un'opera teatrale dev'essere contemplato l'elemento dell'azione, il che distingue quel testo rispetto ad un altro, come ad esempio ad una poesia. La questione dell'intenzione autoriale non sarà affrontata in maniera comprensiva qui, se non per gli aspetti più ovvi. Il punto visuale è infatti non quello della possibilità o meno di giungere alla comprensione dell'intenzionalità dell'autore circa scelte individuali specifiche; il problema diventa, invece, il perché della scelta stessa del genere teatrale come espressione artistica, *ergo* d'una forma che contempla non solo la narrazione ma anche l'azione²⁴.

Si vuole riflettere intorno al fatto concreto che *Endgame* è un testo teatrale e riflettere sul perché esso sia scritto come testo teatrale, non contemplando tanto l'intenzione autoriale bensì la questione generale (oserei dire esistenziale) per cui il genere letterario del teatro sia maggiormente qualificato a rappresentare qualcosa rispetto ad un altro genere letterario in un determinato contesto e come ciò sia analizzabile. La questione della scelta del genere letterario diventa allora non limitata alla dimensione della interpretabilità o meno del testo letterario, ma assume sostanza profonda in quanto la posta in gioco risulta essere il modo di raffigurare qualcosa e presentarlo al pubblico, utilizzando una forma che prevede che ci sia un'azione. Non prendo dunque ora in esame la non risolta questione della "morte dell'autore" e suggerirò che ci possa essere una "morte del genere letterario"²⁵. Non è immediatamente perspicuo quale sia il genere letterario che muore, con la commistione dei vari generi (e si ricordi l'ormai iconica frase di Theodor Adorno sull'atto barbarico dello scrivere una poesia dopo Auschwitz), se si considera che la scelta di un genere letterario determina la scelta del come veicolare qualcosa, posto che si veicola qualcosa²⁶.

Dire che è fatto opinabile che esista una narrazione è asserzione intrinsecamente problematica perché implica di per sé, dato che si sta trattando il teatro, che nel teatro ci sia sempre azione, come

²³ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1972. Utilizzerò il testo del filosofo tedesco più avanti, non solo per considerazioni di ordine generale, appunto come opera d'uno degli autori cruciali della crisi e della svolta dell'Occidente ma anche per la questione dell'azione a teatro, della razionalità, della differenza tra l'uomo d'azione e l'uomo teoretico.

²⁴ Per completezza, tuttavia, ricordo che uno degli esponenti fondamentali del *New Criticism*, secondo cui l'intenzione autoriale sarebbe ininfluenza per l'interpretazione d'un testo, è T.S. Eliot che, se si vogliono usare le etichette letterarie, come autore modernista non è culturalmente distanti da Beckett, cfr. T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood*, Methuen, Londra, 1920.

²⁵ Cfr. R. Barthes, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988.

²⁶ Per la frase di Adorno, cfr. *supra*, nota 7.

è facilmente dimostrabile nel caso del teatro antico o nel caso del teatro elisabettiano²⁷. Nell'idea evolutiva che Aristotele aveva della letteratura, l'arte poetica nacque come narrazione, poi l'*èpos* divenne *drama* ovvero azione e nacque il teatro²⁸. Nella stessa introduzione al teatro greco di Guido Guidorizzi si legge dunque «l'epica è una narrazione (*èpos*, “parola”), il teatro è un'azione (*drama*, dramma, da *drao*, “agire”）」²⁹. Si vede che l'etimologia greca di “dramma” suggerisce uno stretto apparentamento tra azione e teatro; com'è noto, i filologi classici non sono giunti ad una soluzione soddisfacente che spieghi come il teatro sia nato in Grecia, ovvero ad una spiegazione coerente dal punto di vista scientifico sulla base delle evidenze che sono in nostro possesso, tanto che resta ancora fondamentale lo studio del filosofo Nietzsche che fece scandalo presso gli ambienti accademici tedeschi del XIX secolo, e che faceva coincidere la nascita della tragedia con lo spirito della musica³⁰. Dal punto di vista culturale-antropologico, poi, è certo che il teatro rivestisse presso i Greci un ruolo notevole, latamente “politico”, nel senso che era partecipato da tutto il popolo e non aveva un ruolo cultural-mondano (si pensi al teatro borghese dell'Ottocento europeo)³¹. Nel naufragio di molte delle componenti che erano presenti nel teatro greco, ovvero della musica, del coro, del canto, risulta ragionevole accordarsi all'opinione dei filologi come a quella di Guidorizzi che ritiene che teatro greco fosse un teatro della parola.

Focalizzando l'attenzione su questo punto, e lasciando da parte le questioni teoriche supportate da studi filologici circa l'origine del teatro greco, è immediatamente perspicuo il fatto che uno degli elementi del teatro sin dalla sua origine sia quello dell'azione, e che nella visione di Aristotele (*Poetica*), esso evolva dall'*èpos*, ovvero dalla narrazione. Il mutamento del significato antropologico del teatro (nell'Ottocento, appunto, non era certamente manifestazione politica nel senso di espressione della *polis*, bensì evento culturale in senso borghese), non toglie che il nucleo con cui viene scelta tale forma letteraria sia dovuto proprio alla scelta di opzionare l'azione anziché la narrazione. Il paradosso di utilizzare una forma d'arte che contempra l'azione per rappresentare qualcosa in cui non accade alcunché risulta evidente e pone problemi ermeneutici che sfociano in necessità in una riflessione meta-interpretativa sulla possibilità stessa di interpretare il testo. Ma partendo dall'assunto logico che il teatro contempla sin dalla sua nascita, com'è evidente dagli studi filologici, l'azione, la riflessione sulla dialettica azione-narrazione nei testi beckettiani non può essere lasciata da canto.

Si considerano dapprima i due testi teatrali che Beckett scrisse nel dopoguerra, rispettivamente *Aspettando Godot* nel 1952 e *Finale di partita*, composto negli anni 1955-1957³². La trama di *Aspettando Godot* è nota ma si riassume qui a grandi linee, come si farà più sotto per quella di *Finale di partita*, avendo infine come termine di comparazione la *plot analysis* dell'*Amleto*, abbozzata sopra, nel paragrafo 2; *in primis* ci si concentrerà sul nodo azione-narrazione.

Vladimiro ed Estragone stanno attendendo un non meglio identificato Signor Godot, il quale manda un ragazzo a riferire che “Godot non verrà, verrà domani”. I due uomini, che sono vestiti come dei vagabondi, litigano tra di loro ma non si separano. Appaiono poi Lucky e Pozzo, che tratta il primo come uno schiavo e lo tiene al guinzaglio. Usciti di scena questi personaggi, Vladimiro ed Estragone sembrano decidere di volere muoversi e andare via ma non lo fanno. Nel secondo Atto, i due continuano a parlare, poi tornano in scena Pozzo, diventato cieco, e Lucky, diventato muto. Entra in scena il ragazzo-messaggero ad annunciare che Godot non arriverà. Vladimiro ed Estragone valutano se andare via, ma quando il sipario cala loro sono ancora fermi.

Ci si attiene anzitutto alla lettera del testo, e si ritiene che proprio l'attenersi alla lettera del testo, lungi dal negare un qualsiasi valore di senso e interpretativo all'opera beckettiana, porti ad una

²⁷ Avevo scritto nel paragrafo precedente che non è ovvio asserire che ci sia una narrazione a teatro. Cfr. *supra*, p. 24.

²⁸ Cito da G. Guidorizzi (a cura di), *Introduzione al teatro greco*, Mondadori, Milano, 2003.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, op. cit.

³¹ Per un quadro generale sul teatro greco, cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Laterza, Roma-Bari, 1977. Per la lettura dal punto di vista antropologico della nascita del teatro greco, resta valido W. Ridgeway, *The Origin of Tragedy: With Special Reference to the Greek Tragedians*, Cambridge University Press, Cambridge, 1910.

³² L'edizione italiana dei testi teatrali da cui citerò è S. Beckett, *Teatro*, Einaudi, Torino, 1961, tr. italiana di Carlo Fruttero.

riflessione contestuale sul perché interpretare i testi di Beckett alla lettera: se da un lato quest'operazione sembra essere paradossale e impossibile, dall'altro lato forza a ragionare sul fatto che la scelta di scrivere per un genere letterario (il teatro) è scelta congruente con il fatto di scrivere cose senza apparente importanza e dunque sull'interpretare queste cose stesse riflettendo su come questo castello di carte si tenga insieme, continuamente negando i propri significati che potrebbero comparire e, in ultima analisi, posticipando una fine oscena in cui l'azione possa mostrarsi effettivamente (un'azione che possa essere identificata immediatamente e in senso non problematico, in un "gioco" sociale o artistico riconoscibile secondo regole condivise e non secondo un gioco creato *ad hoc* da Beckett in cui esistono azioni, per quanto non condivise subito dal pubblico, cfr. *infra*, capitolo 2). Solo per completezza si cita una delle tante frasi di Beckett quanto al suo lavoro che scoraggiano un'interpretazione meccanicamente allegorica dei suoi testi, in questo caso si sta riferendo ad *Aspettando Godot*: «*It means what it says*»³³.

Posto che i significati che possono derivare interpretando i testi di Beckett sono naturalmente moltissimi, a partire dalla biblioteca di riferimento che abbiamo a disposizione (ma cfr. l'intera premessa metodologica qui sopra, paragrafo 1), attenersi alla lettera significa compiere un tentativo di comprendere come funziona un testo in cui apparentemente non accade nulla; considerando però che il genere teatrale implica azione, prima delle considerazioni culturali derivanti dall'interpretazione del significato "assurdo" del testo, si considera la questione d'un testo che per sua categoria di genere contempla un'azione ma che nega l'azione stessa, oppure la nega in apparenza, nel senso che la partita è da giocare tutta all'interno della lingua e le azioni che possono avvenire sono da figurarsi al di fuori del testo, oltre quel limite non sfondato, oltre una fine che è celata, e che si potrebbe quasi dire oscena. In tale ottica, il significato culturale del testo di Beckett può essere visto in una nuova luce, considerando che esso nasce direttamente da una lotta con la lingua che diventa lotta con un genere letterario dopo 2 eventi storici catastrofici e scoperte filosofico-scientifiche destabilizzanti. Beckett ci forza a uscire dalle nostre regole e, destabilizzandoci, a *vedere* il suo gioco composto dalle sue regole, diverso dai giochi in cui possiamo interpretare secondo categorie preconfezionate.

Si scrive di seguito l'inizio dell'Atto primo di *Waiting for Godot*, ovvero la didascalia e il primo scambio di battute dei due protagonisti³⁴:

Strada di campagna, con albero.

È sera.

Estragone, seduto per terra, sta cercando di togliersi una scarpa. Vi si accanisce con ambo le mani, sbuffando. Si ferma stremato, riprende fiato, ricomincia daccapo.

Entra Vladimiro.

ESTRAGONE (*dandosi per vinto*) Niente da fare.

VLADIMIRO (*avvicinandosi a passettini rigidi e gambe divaricate*) Comincio a crederlo anch'io. (*Si ferma*) Ho resistito a lungo a questo pensiero; mi dicevo: Vladimiro, sii ragionevole, non hai ancora tentato tutto. E riprendevo la lotta. (*Prende un'aria assorta, pensando alla lotta. A Estragone*) Dunque, sei di nuovo qui, tu?

Nella didascalia, dopo che viene indicato il luogo dell'azione, è descritto ciò che Estragone sta facendo. È seduto ma sta compiendo un'azione, sta cercando di togliersi una scarpa, fermandosi e poi ricominciando. Ampliando la visione alla trama dell'opera descritta sopra, si potrebbe considerare come debba essere letto il fatto che Estragone cerca di togliersi una scarpa senza riuscirci, ovvero se la cosa debba essere interpretata o semplicemente non debba essere letta e vista per quello che è: un personaggio tenta di togliersi una scarpa ma non ci riesce. Si considera allora il fatto che quella di togliersi la scarpa è un'azione, ma un'azione il cui senso ci sfugge, proprio come tutte le azioni di *Aspettando Godot*. Eppure, tale azione è descritta nei minimi particolari, come se fosse importante; e tuttavia, se l'azione in sé non porta ad alcun significato, ciò che

³³ La citazione beckettiana è reperibile in J. Croall *The Coming of Godot*, Bloomsbury Publishing, Londra, 2005.

³⁴ S. Beckett, *Teatro*, op. cit., p. 11.

dev'essere notevole è appunto la descrizione stessa, le parole utilizzate. Già qui si vede che esiste un'apparente anomalia nella dialettica azione-narrazione a teatro. Qui viene narrata un'azione che non è apparentemente un'azione che porti a qualcosa, e non dà informazioni utili per il prosieguo della trama stessa. Se il teatro greco era un teatro della parola, la definizione tiene ancora per il teatro di Beckett? La narrazione relegata al prologo nei drammi di Eschilo, Sofocle ed Euripide introduceva il dramma, e nel caso di Sofocle i prologhi avevano addirittura una funzione etopietica³⁵. In Beckett, invece, non sembra esserci alcuna narrazione, nessun *épos* trasformato in *drama*, ma una sorta di compenetrazione dei due elementi per cui si narra un'azione che rimanda alla narrazione stessa in un gioco di specchi.

Estragone è seduto per terra e sta cercando di togliersi una scarpa; questa non è una descrizione minimalistica che indugi compiacente nel mostrare qualcosa; infatti, è posta ad apertura di libro e il personaggio “si accanisce con ambo le mani” nel tentativo di togliere tale scarpa, “sbuffando”. Tutto ciò porta ad un esaurimento di Estragone stesso che si ferma “stremato”, poi “ricomincia daccapo”. È evidente che Beckett dà qui importanza all'azione che descrive, per quanto essa appaia assurda e non porti ad alcunché; eppure, l'azione è descritta nei minimi particolari. Beckett ci sta introducendo in un mondo che ha le sue regole, ci sta invitando a giocare ad un gioco non per interpretarlo, ma per vederlo; in questo gioco un'azione descritta in una didascalia in un genere letterario (quello teatrale) che prevede un'azione, porta ad una sostanziale inazione (“si ferma stremato”), e poi ad una successiva e identica azione (“ricomincia daccapo”).

Si potrebbe sostenere che questa descrizione sia semplicemente straniante, grottesca, assurda e quindi ci si potrebbe appoggiare ad una lettura in chiave ironica per cui ci sarebbe una descrizione di una situazione insensata che provoca uno straniamento del pubblico e anche il riso. Di qui, peraltro, sarebbe arduo non giungere a considerazioni politiche circa l'intera opera beckettiana, come fece Lukacs il quale ritenne che l'autore avesse fatto un'apologia del capitalismo e dell'alienazione dell'uomo nel mondo moderno, rassegnandosi pessimisticamente a ciò³⁶. Infatti, le situazioni perennemente stranianti che vivono i personaggi di Beckett, e le descrizioni degli stati più degradanti dell'esistenza (anche nei romanzi), danno ragione ad alcune letture in chiave politica, ma la tensione concreta insita nella paradossale “azione che non agisce” è straniante di per sé, ad un livello, per così dire, pre-intellettuale, per non dire pre-politico, immediatamente mostrato agli occhi, come se l'estetica e dunque lo stile venissero ridotti ad un livello base, precedente e per questo dominante su tutti gli altri livelli: Beckett dichiarò di scrivere in francese anziché nella sua lingua madre «*Parce qu'en français, c'est plus facile d'écrire sans style*»³⁷. Non considero dunque quella che il critico ungherese definiva negativamente, nutrendosi della sua formazione realista, come “ideologia del modernismo”. Qui si ritiene che, in prima istanza, in Beckett agisca continuamente uno stimolo oppositivo che non è né ideologico né anti-ideologico, ma *preideologico*, nutrito da una lotta con la lingua e con lo stile letterario.

La descrizione dell'azione è qui tanto precisa da non potere essere analizzabile solo facendo affidamento alla funzione dell'ironia, perché Estragone che tenta invano di togliersi la scarpa riflette tutto ciò che succede durante lo spettacolo, ovvero una serie di azioni che non portano a nulla e che fanno dubitare del loro *status* stesso di azione. Estragone si ferma quando è “stremato”; se la funzione ironica è quella straniante di provocare il riso per una situazione assurda, allora lo sarà anche tutta quella dello spettacolo in cui non si comprende quale sia il senso delle azioni. Ma se lo spettacolo si conclude, ciò non significa che la fine non *esista* ma essa è “oscena”, perché non è valicato un limite, non è mostrato quello che potrebbe succedere oltre la fine. E, ancora, lo sfasamento tra un evento descritto secondo le convenzioni di un genere letterario che prevede

³⁵ Cfr. G. Mastromarco, *Storia del teatro greco*, Le Monnier, Firenze, 2008.

³⁶ Il *magnum opus* di Lukacs si concentra sul romanzo, tuttavia risulta essere ancora un termine di confronto imprescindibile nel dibattito teorico quanto alla forma dei testi scritti. Per gli studi teorici sul romanzo di Lukacs, cfr. G. Lukacs, *Die Theorie des Romans*, in «*Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*», 2, 1916, pp. 225-71, 390-431, ed. it. *Teoria del romanzo*, tr. it. di F. Saba Sardi, Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1994.

³⁷ Cito da N. Gessner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache*, Juris, Zurigo, 1957, p. 32.

l'azione e il fatto che le azioni descritte (come questa) non portino a niente, agisce ad un livello strutturale ed estetico che forza a considerare il testo beckettiano come situato entro coordinate stilistiche che creano i propri riferimenti. In questo caso, dunque, l'accanimento di Estragone per togliersi la scarpa è analizzabile come un'azione che assume significato nel gioco artistico di questo testo stesso, ovvero nel gioco in cui queste azioni sono azioni estetiche, qui descritte nella didascalia, che hanno una loro performatività solo entro le coordinate di un particolare gioco linguistico (cfr. *infra*, cap. 2).

L'aggettivo "stremato" che si legge ad apertura di libro rimanda immediatamente al capitale studio di Gilles Deleuze, *L'esausto*, in cui il filosofo francese argomenta come in Beckett ci sia un esaurimento di tutte le possibilità³⁸. Quella di Deleuze è chiaramente una lettura filosofica, in cui c'è peraltro la coincidenza biografica perché l'autore, quando scrisse il saggio, era costretto da una malattia a movimenti limitati. E tuttavia, tenendo ancora presente la premessa del paragrafo 1, l'interpretazione di Deleuze è imprescindibile anche qui, perché fa riferimento ad un lessico immediatamente beckettiano (Estragone è "seduto" e cfr. più avanti, ed è "stremato") e perché si situa in alternativa rispetto alla linea heideggeriana che informò il pensiero non solo tedesco, ma anche francese dello scorso secolo. Quest'ultimo aspetto è colto da Giorgio Agamben nella sua post-fazione all'edizione italiana qui citata, il quale argomenta che Deleuze si discosta da Lévinas, secondo cui l'essere non è, heideggerianamente, un concetto, bensì un'esperienza sordida³⁹. Agamben continua dicendo che Deleuze fa i conti con Heidegger e con la sua idea dell'essere come "gettato" nel mondo, cosa che lo renderebbe tuttavia aperto a possibilità; secondo l'alternativa deleuziana, invece, l'uomo ha esaurito le possibilità e alcune attività, come quella dello studio, sono in sé già "possibilità esauste", che hanno esaurito tutto ciò che potrebbero fare in partenza; si ricava un annullamento di potenza/atto e di possibile/reale, e la postura dell'uomo esausto non è quella di un uomo sdraiato bensì quella di un uomo seduto.

L'interpretazione filosofica di Deleuze, e poi di Agamben, può confrontarsi con alcuni dati testuali e stilistici, per ritornare ad un'analisi letterale del testo di Beckett laddove l'esaurimento di cui parla Deleuze può essere comparato con un "esaurimento della lingua" e con un tornare al punto cruciale della dialettica azione-narrazione come nodo che si svolge tutto all'interno di una riflessione artistica e letteraria che è un gioco linguistico *a priori*, in seguito al quale la geminazione delle interpretazioni risulta essere ovvia. Intanto, si consideri che la celeberrima frase di Beckett quanto alla necessità del continuare a scrivere trova una sua eco nelle interpretazioni deleuziane: «l'espressione che non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere, niente da cui esprimere, nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme con l'obbligo di esprimere»⁴⁰. La questione della necessità dell'espressione, nonostante l'esaurimento delle possibilità espressive trova dunque un parallelo nella riflessione dell'esaurimento dell'uomo stesso, in termini esistenziali.

Con una frase lapidaria direi: se da un punto di vista l'esistenza è una questione di stile, dall'altro lo stile è una questione esistenziale. In Beckett, insomma, la questione della modalità espressiva (e si consideri il bilinguismo) diviene l'alfa e l'omega della vita intera dal punto di vista privato e figura da mostrare pubblicamente nel gioco artistico e sociale all'umanità allo sfascio del dopo 1945. La questione della scelta del genere teatrale diventa allora questione non letteraria ma esistenziale, oppure, letteraria-esistenziale nel momento in cui i due elementi si compenetrano sino a confondersi irrimediabilmente. L'azione della lingua che non agisce, non comunica, non determina un avanzamento della trama in senso "classico" del termine è un nodo centrale non perché ironico o tragico, ma perché non abbiamo alcun riferimento per dire se sia ironico o tragico: semplicemente è, è questo il gioco linguistico.

³⁸ G. Deleuze, *L'épuisé*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992, tr. it. *L'esausto*, a cura di G. Bompiani, Nottetempo, Roma, 2015.

³⁹ Cfr. E. Lévinas, *De l'Existence à l'Existant*, Fontane, Parigi, 1947, ed. italiana, *Dall'esistenza all'esistente*, Marietti, Bologna, 2019, tr. italiana di F. Sossi.

⁴⁰ S. Beckett, *Proust and ...*, op. cit., p. 103.

All'inizio di *Aspettando Godot*, Estragone è seduto, la postura indicata da Deleuze come quella dell'esausto. Ma nel suo essere seduto, dunque in una condizione di stasi, esso si muove accanitamente per compiere un'azione che il pubblico non ha mezzi per interpretare nel senso della trama ma nemmeno secondo categorie estetiche spicciole. "Si ferma, stremato. Ricomincia daccapo". La questione dell'impossibilità di fare qualcosa, nella bibliografia beckettiana rimanda immediatamente al personaggio di Belacqua e a quel Dante che sarà una lettura di riferimento per tutta la vita del nostro⁴¹. L'immagine della stasi, dell'impossibilità o dell'inutilità di fare alcunché risulta essere cruciale in tutta l'opera beckettiana e piena di significati se la si ricollega al clima culturale novecentesco e al senso che possa assumere nel contesto d'una riflessione sul mostrare questa stasi a teatro. E si potrebbe pure pensare come una mutazione anche "filosofica" del personaggio dantesco di Belacqua avrebbe condotto ad una riflessione sul portato teologico del concetto di accidia; si nota inoltre come di recente esistano studi sul concetto di inoperosità che potrebbero essere collegati, con un salto logico, con il tema della stasi in Beckett⁴².

Tornando al testo di *Aspettando Godot*, la didascalia si conclude con l'entrata di Vladimiro. Prima, però, Estragone "ricomincia daccapo" a compiere la sua azione da seduto (stasi), ovvero un'azione che non porterà a nulla, come il pubblico immediatamente saprà, dato che la battuta di apertura dello spettacolo spetta proprio ad Estragone che dichiara "Niente da fare". A scanso di equivoci, come a puntualizzare l'impossibilità che l'azione vada a buon fine (che Estragone tolga la scarpa), Beckett pone la didascalia (*dandosi per vinto*). Questo essersi rassegnato allo *status quo* è da analizzare senza filtri ideologici. Ovvero, la situazione presentata è quella in cui un personaggio sta compiendo, "stremato", un'azione, ma "si dà per vinto"; questo potrebbe portare a credere ad una visione pessimistica del reale o a vedere come tutto quanto viene narrato sia assurdo. Cerco ora di *vedere* quanto è *mostrato*: un uomo tenta di togliere una scarpa e, rassegnato, non ci riesce. Qual è il significato di tutto ciò? Considerando che stiamo analizzando un testo teatrale, ci deve essere un'azione e nella didascalia tale azione viene descritta; il fatto che essa non sia portata a compimento non implica di per sé che non sia andata a buon fine, perché essa è avvenuta: lo spettatore ha visto quell'azione senza comprenderla. Il non comprendere questa azione non determina la deficienza poetica del materiale artistico ma semplicemente il fatto che le regole secondo le quali esso funziona sono diverse da quelle che il pubblico si potrebbe aspettare. Dire che tutto ciò sia assurdo o divertente o tragico è già un'interpretazione che salta il passaggio logico del vedere ciò che si mostra. Il dipanarsi a teatro dell'azione è un invito a vedere l'azione; e a garantire che sia un'azione andata a buon fine è lo stesso fatto che a teatro non può esserci una narrazione senza azione nonché che l'azione di Estragone è del tutto coerente con le azioni di tutto il testo, viste secondo la logica per cui esse devono fallire.

Nella didascalia allora si vedono già le regole del gioco, che è un gioco a perdere, ma che nel naufragio culturale del secondo Novecento salva quello che c'è da salvare, ovvero il continuare ad esprimere in una forma d'arte, senza sapere neppure che cosa sia l'arte stessa, quale il suo valore (e che cosa sia il valore, concettualmente); e ciò determina, concretamente, l'abbandono stesso della lingua (l'inglese per il francese) e lo strenuo tentativo alla scarnificazione dello stile che approderà ai *Texts for nothing*⁴³.

⁴¹ Per una recensione e discussione delle apparizioni del Belacqua dantesco in Beckett, cfr. D. Caselli, *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester University Press, Manchester, 2006.

⁴² Cfr. A. Aloisi, *Elogio dell'inoperosità: Agamben e Leopardi*, in *Italian studies*, 2017.

⁴³ Per una panoramica sul bilinguismo in Beckett, si veda *Beckett's Bilingualism*, in *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006; qui, l'autrice Ann Beer argomenta che il bilinguismo sia centrale nell'estetica beckettiana. La questione non è affrontata da me in questa tesi, ma risulta tendenziale da quello che dico che ritengo che il cambio della lingua sia una questione funzionale alla scarnificazione dello stile e, se si vuole leggere la questione in senso culturale, la prospettiva va ampliata ad una panoramica vastissima che, a mio avviso, trascenda il dato storico della situazione politica dell'Irlanda e quindi della scelta di scrivere in francese; piuttosto, lo scrivere in un'altra lingua coincide con la scarnificazione stilistica che coincide con il collasso culturale (totale, di tutto l'Occidente) e non con una situazione contingente, bensì esistenziale. Come suggestione, cito anche il celeberrimo scritto di Elias Canetti, e non posso nemmeno accennare ad una possibile comparazione, ma accennerei ad un possibile passo ulteriore di Beckett rispetto a Canetti: se quest'ultimo riteneva di non voler lasciare la sua lingua tedesca nonostante ciò che Hitler faceva alla cultura tedesca, Beckett lascia la lingua inglese non tanto per questioni storiche, ma perché all'uomo del secondo Novecento non resta altro che lo stile e per conservarlo bisogna scarnificarlo ad ogni modo, anche

Estragone, finalmente, parla: “Niente da fare”.

Se ci poniamo nell’ottica di un’analisi letteraria di Beckett che lo cataloghi come un esponente del teatro dell’assurdo, per citare ancora la definizione di Martin Esslin, per ciò che interessa in questa sede dovremmo sostenere e approfondire la questione secondo la quale il plot dei testi beckettiani non sia affatto analizzabile proprio perché il suo è un teatro non convenzionale, è anzi un anti-teatro. Se non ci sono più certezze filosofiche di sorta, particolarmente dopo la Seconda guerra mondiale, l’arte allora non cerca più profondi valori ma si accorge dell’assurdità di sé stessa e dell’esistenza⁴⁴. In quest’ottica, s’intravede una lunga linea di drammaturghi assurdisti da Samuel Beckett a Tom Stoppard e non si può prescindere in questo senso dal considerare l’humus culturale della Parigi degli anni ’50, impregnata dalla filosofia esistenzialista di Sartre e di Camus; il *Mito di Sisifo* di quest’ultimo autore uscì per i tipi di Gallimard nell’anno 1942, ed è il saggio in cui è negato ogni significato trascendente all’esistenza, tramite un’analisi di figure chiave della filosofia e della letteratura⁴⁵. Accomunando assieme tutti gli autori “assurdisti” ribellatisi al realismo letterario precedente (Ionesco, Genet, Beckett, Pinter, solo per citarne alcuni), tuttavia, ci si pone in un’ottica secondo la quale l’unico minimo comune denominatore sia appunto la perdita di senso totale, formalizzata da Camus. A maggior ragione, non si potrà prescindere dal sostenere che la nascita del teatro dell’assurdo sia stata anche una conseguenza di una sorta di rivoluzione filosofica raccolta e promossa da nomi quali quelli di Kierkegaard e di Nietzsche, col collasso dei valori tradizionali che persistevano ancora nell’Ottocento⁴⁶.

Sarà inoltre da ammettere, se si considerano nella prassi concreta gli sviluppi del teatro dell’assurdo (specialmente in ambito anglosassone, si pensi ad esempio ad Edward Albee) che è arduo controbattere le affermazioni dei teorici, dei critici letterari, dei filosofi e degli stessi scrittori e artisti circa il mutamento delle convenzioni teatrali dovute anche ai mutamenti culturali, filosofici, sociali, religiosi, etc⁴⁷. Non ci si potrà addentrare qui nella questione che, d’altronde, qui è considerata non problematica nel senso che si ritiene che sia necessaria, ovvero banale, un’accettazione *de facto* del mutamento dell’asse culturale che si verificò sul finire dell’Ottocento, laddove ciò che può essere semmai interessante esplorare, ma si rimanda ad altra sede, è come singoli autori e singoli teorici interpretano, a spese del pubblico e di altri autori e teorici, questo mutamento culturale. In parole piane e banalizzando: assunto come ovvio il crollo dei valori, come un autore affronta tale crollo di valori? Ovvero come lo accetta passivamente o attivamente o come lo smentisce volontariamente o involontariamente tramite le opere sue⁴⁸? A questa suggestione, che

lasciando la lingua. D’altronde, Beckett era uno stilista di più fine fattura rispetto a Canetti (è osservazione cursoria, ma basti pensare all’attenzione maniacale che egli dedicava appunto alla scarnificazione stilistica). Lo scritto di Canetti è E. Canetti, *Die Gerettete Zunge*, Hansen, Monaco, 1977, ed. it. *La lingua salvata*, Adelphi Milano, 1980.

⁴⁴ Per un’analisi piuttosto recente della letteratura dell’assurdo, cfr. N. Cornwell, *The Absurd in Literature*, Manchester University Press, New York, 2006.

⁴⁵ A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l’absurde*, Gallimard, Parigi, 1942, ed. it. *Il mito di Sisifo*, Bompiani, Milano, 2001, tr. it. di A. Borelli.

⁴⁶ Ciò era stato opportunamente notato già nel 1967 da Wegener, cfr. A. Wegener, *The Absurd in Modern Literature*, Books Abroad, Vol. 41, n. 2, primavera 1967, pp. 150-156.

⁴⁷ Si cita Albee, ma si sarebbe potuto citare anche un altro drammaturgo a caso, come Pinter. Il caso di Albee è comunque abbastanza coerente in questa tesi, essendo uno scrittore il cui lavoro si colloca tutto dopo il 1945 e in America, ovvero fuori dall’Europa collassata. Si può vedere un dramma scritto nel 2000, particolarmente “assurdo”, se si vuole indulgere con l’etichetta, E. Albee, *The Goat*, The Overlook Press, New York, 2003.

48 È naturalmente una questione molto ampia che non può essere sviluppata qui. Per quello che concerne questo studio, comunque, la riflessione da un lato si riallaccia a quanto detto nel paragrafo 1 circa una non interpretabilità univoca secondo paradigmi preconfezionati di un testo di Beckett, dall’altro mette in luce come la questione del tracollo culturale non è mai evitabile ma che può essere un punto di partenza per ulteriori analisi (come qui) che non lo negano ma che non lo approfondiscono. Per completezza, quanto alla questione dell’autore che potrebbe scrivere cose diverse da quelle a cui pensa, si segnala il volume: F. Noudelmann, *Le Toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Gallimard, Parigi, 2008. Qui l’autore argomenta come la musica suonata da questi pianisti dilettanti discordasse dalla loro filosofia; ciò dà contezza – credo – di quanto sia (eufemisticamente) difficile sostenere di essere giunti alla interpretazione del pensiero di un artista, tanto più se non si definisce prima lo status di artista stesso come separato o unito a quello del filosofo e si ricollega alla riflessione proposta in questa tesi e che sarà sviluppata

qui non sarà sviluppata, si riallaccia poi l'ipotesi di una forte tenuta autoriale sul testo, che sarà sintetizzata più sotto come "rinascita dell'autore (mai morto)" e che si riallacerà a quanto detto circa il genere letterario teatrale, allorquando c'è un rimescolio dei generi letterari, ovvero un rimescolio che provoca una discrasia tra il concetto e la prassi (a teatro l'azione c'è, appunto, cfr. *supra*).

Si consideri poi il fatto che in questo saggio si stanno esaminando testi scritti – si legga prodotti materialmente – dopo il 1945, e se si accetta, come si accetta, il fatto dei mutamenti teorici, filosofici, artistici, sociali, che sono avvenuti sul finire dell'Ottocento, per non parlare del cosiddetto "linguistic turn" della filosofia novecentesca, sarà anche da considerare che dopo il 1945 si rivela la storia (come preparata teoricamente dalla filosofia) nella prassi concreta. E si dovrà fare i conti (materialmente, la banalità della frase è necessaria) con la frase di Adorno che, se appare fuori contesto o svuotata ormai di senso, resta in ogni caso: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie. Il punto è che cosa è una poesia e che cosa è un genere letterario, più che perché scrivere una poesia. Si è accennato alla questione del genere letterario teatrale sopra, risolvendolo tramite il nesso azione-narrazione e si è cercato di vedere come questa sia una questione stilistica e di critica letteraria ma che diventa nella sua "piccolezza" una questione esistenziale dopo il naufragio dei valori del Novecento (lo stesso problema lessicale – naufragio dei valori, tracollo culturale, etc. – rivela nella sua banalità, nel fatto di non potersi esprimere in termini incisivi, non pedanti, se non in poesia, il problema di un'analisi culturale innovativa, che abbia qualcosa da aggiungere all'ovvio). Il problema che non esista più nulla (cosa? i valori? L'estetica? Ma che cosa sono?) provoca il fatto (non il problema) che non ci sia più nulla da scrivere secondo convenzioni vecchie, e che non si possano più analizzare opere scritte secondo giochi diversi. Bisogna analizzare secondo il gioco creato dall'autore che, d'altronde, ritiene che *There's nothing to express but the obligation to express*⁴⁹. In questo contesto, il punto di vista di analisi del testo beckettiano (diciamo pure per semplicità il suo senso profondo) diventa lo *small talk*, l'unica cosa da salvare quando si senti, fallendo (cfr. *Texts for nothing*) un annullamento dello stile, dopo che è stata abbandonata la lingua (l'inglese per il francese). Si svilupperà questa concezione più sotto.

Tornando al caso specifico di Beckett, l'analisi dei singoli testi può distaccarsi in alcuni punti dalla interpretazione assurdistica, o meglio metterla tra parentesi. In modo particolare, non è necessario pensare ad un simbolismo di tipo allegorico in opere teatrali come *Aspettando Godot* (che non sarebbe dunque un'allegoria per Dio)⁵⁰; non è necessario fare ricorso ad una lettura allegorica per avvalorare la tesi (peraltro del tutto ovvia) per cui Beckett avrebbe descritto il dolore dell'esistenza umana in un'epoca che aveva perduto ogni riferimento. Al contrario, ritenere che la lettura possa essere letterale significa ritenere che il livello di disorientamento esistenziale sia approfondito ad uno stadio ulteriore, anzi l'ultimo rimasto all'uomo del Novecento, ovvero quello della lingua, della nuda lettera, della parola. È in questo senso che le opere di Beckett risultano essere analizzabili nel loro plot, se si considera un'analisi del plot come una "visione" di esso che si mostra agli occhi. Ciò è possibile se si considera il clima culturale del tempo, e dunque ci si riallaccia alle disamine di Martin Esslin, ma se si nega qualsiasi lettura allegorica; si può dunque analizzare come il testo proceda secondo regole linguistiche autocostruite, ovvero senza riferimenti condivisi dal mondo esterno e dunque non esaminabili secondo la pragmatica. O meglio, esaminabili se si accetta che il testo di Beckett sia un mondo e un gioco chiuso in sé stesso.

ulteriormente quanto allo status stesso del genere letterario, prodotto dall'autore. La questione si potrà approfondire ulteriormente considerando le idee sullo status di artista, che risultano specialmente interessanti anche nel contesto di un'analisi di Beckett e specie del suo teatro e della rinascita di un "filosofo-artista" e di un "pensiero visuale": ci si sta riferendo alla riflessione di Bruno Cany, non a caso un pensatore francese che riprende Nietzsche; cfr. B. Cany, *Renaissance du philosophe-artiste: Essai sur la révolution visuelle de la pensée*, Hermann, Parigi, 2014.

⁴⁹ S. Beckett, *Proust and ...*, *Op.cit.*

⁵⁰ Un'analisi del linguaggio religioso in *Aspettando Godot*, che considera come il testo sia interpretabile secondo riferimenti alla religione e come Godot sia *God*, Dio, si trova in V. A. Kolve, *Religious Language in "Waiting for Godot"*, *The Centennial Review*, vol. 11, no. 1, Michigan State University Press, 1967, pp. 102–27.

Il gioco estetico creato da Beckett fa sì che esso abbia regole proprie costruite dall'autore, che tiene conto delle questioni storiche, filosofiche, sociali, etc., ma che resta funzionante – e fruibile dal pubblico che vede senza comprendere – proprio perché ha proprie regole. Le parole nelle didascalie, scritte da Beckett (autore) descrivono azioni necessarie nel teatro. Le parole pronunziate dai personaggi, sono azioni nel senso che la lingua è azione, ma sono azioni che nel senso comune risultano essere inutili, ma che sono utili nel gioco estetico. Estragone dice: Niente da fare. Eppure, continua nella sua azione che non porta a nulla (secondo le regole sociali); Vladimiro, dal suo canto, riprende la lotta (“e riprendevo la lotta”). Nel gioco sociale è un'azione inutile, un non-azione, ma se il teatro è *formalmente* azione, allora tale azione è formalmente un'azione linguistica che nel gioco estetico del genere teatrale è del tutto coerente anche se porta al fallimento. Un'azione coerente con il prosieguito di *Aspettando Godot*, che non terminerà, in cui tutte le azioni sembrano essere inutili ma che, una volta accettato che il genere letterario teatrale contempla l'azione e che Beckett crei un “gioco a perdere”, allora quelle azioni linguistiche sono coerenti, si esauriscono in sé stesse. Accadrà lo stesso, come si vedrà più sotto, con *Endgame*. Il fatto che i due testi non finiscano significa che dopo la fine, ovvero oltre il limite del gioco linguistico-estetico costruito dall'autore, possano accadere altre azioni che sono al di fuori del controllo dell'autore stesso, oltre il gioco del genere letterario governato dall'autore; la non-fine implica un limite non sfondato nel senso che l'azione oltre quel limite potrebbe essere uno sconfinamento *sostanziale* in un genere letterario, quello poetico, un mostrare la fine, un vederla e un abbandonare la lingua come azione, o meglio rendere la lingua azione secondo regole di un gioco diverso. La fine è oltre la scena, la fine è oscena.

Il gioco del testo inizia e finisce nello *small talk*. L'annullamento della lingua si ha con il passaggio dall'inglese al francese, l'annullamento dello stile si tenta con ogni possibile sforzo sino a giungere, ai *Texts for nothing* ma si fallisce. Non resta che lo *small talk*, il gioco estetico governato dall'autore. Oltre la fine, oltre la scena, tutto è osceno, non è l'autore che ha in mano una situazione che culturalmente si è già mostrata nel 1945, non mostra al pubblico l'azione che sconfinava oltre il suo gioco estetico. A lui, all'autore, non resta nient'altro se non lo *small talk*; eppure, il gioco linguistico-estetico, se non si deve sfondare il limite della fine, il gioco estetico è salvo, anche se fallisce l'annullamento dello stile. E se non c'è proposta di valori positivi, se c'è un adagiamento al capitalismo, come voleva Lukàcs, se risulta complesso analizzare le dinamiche di sconfinamento tra il modernismo e il postmodernismo in senso culturale, se c'è una passività nel guardare allo status quo, resta lo *small talk* e il gioco linguistico⁵¹.

Nei prossimi capitoli, si proseguirà dunque con l'analisi ravvicinata di passi di *Aspettando Godot* e di *Endgame* per vedere come strumenti della pragmatica possano funzionare, alla luce di tutto quanto detto, se si considera che la lingua che è azione nel genere teatrale porta ad azioni che hanno senso e vengono mostrate coerentemente se il gioco è stabilito dall'autore che conosce la caduta dei valori culturali. Si proporrà poi una rinascita dell'autore, che stabilisce le regole del gioco, le quali risultano essere in ultima istanza quelle di un gioco estetico autocostruito secondo cui la lingua è azione in un genere letterario che contempla l'azione. Il tutto è coerente con il parlare di niente (la *small talk*), che porta ad uno (sperato, non raggiunto) annullamento dello stile, un annullamento della lingua, un non vedere oltre la fine di quel gioco, oltre la scena, non vedere l'oscenità oltre la storia, oltre l'autorialità, ma restare in una condizione purgatoriale che non ha niente di dantesco (in senso teologico o filosofico) ma che è un gioco estetico funzionale al parlare di niente. Il parlare di niente è stilisticamente, esistenzialmente, moralmente, linguisticamente, filosoficamente l'inizio e l'approdo di *Finale di Partita*. E, con gusto paradossale (e permettendosi un cerebralismo) un

⁵¹ Le questioni del valore culturale e politico del postmodernismo sono ancora irrisolte, e ancora non è risolto l'impatto del capitale studio di Jameson, F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1992.

parlare del parlare di niente è inutile (cfr. paragrafo 1). Prima della fine oscena, salviamo lo *small talk*.

§ 2. *What do we talk about when we talk about nothing?*

1. *Ça va sans dire: c'est seulement pour parler: Panoramica della critica*

Sarà bene delineare rapidamente alcune interpretazioni critiche notevoli dell'opera di Beckett, prima di procedere con questo studio e con l'analisi di *Finale di partita* che vuole portare, lo si ripete, al sostenere che il punto cruciale sia una scarnificazione stilistica laddove, in un contesto storico (dopo il 1945) lo stile diventa una questione esistenziale (umana); che la stessa scarnificazione porta, tecnicamente, alla compenetrazione (analizzabile *a posteriori*) di *épos*, parola, e *drama*, azione; laddove l'azione dopo il 1945 risulta essere negata o auto-negata per assenza di paradigmi di riferimento, allora non resta altro che esprimere (cosa? Nulla) prima della fine che viene puntualmente posticipata essendo o-scena.

Tale premessa è necessaria e si riallaccia a tutto quanto detto nel precedente capitolo e non può essere non fatta, altrimenti tale lavoro non avrebbe alcun senso (o, sottilmente, lo avrebbe eccome). La questione è di pura logica: il punto visuale scelto è un non-punto visuale, l'interpretazione è una non-interpretazione. Esplicitando ancora: si è detto che le interpretazioni di Beckett sono ormai troppe e a seconda della "scuola" di riferimento, esse possono essere tantissime e totalmente opposte tra di loro (come sciogliere la dicotomia tra una interpretazione decostruzionista e una che faccia capo al *New Criticism*?).

Ora, l'altro punto logico è che è materialmente impossibile, e anche se lo fosse non so chi si prenderebbe la briga non di farlo ma di sostenere che sia utile una tale operazione, leggere tutta la bibliografia secondaria su Beckett. Non si tratta solamente di inserirsi nella questione della *close reading vs distant reading*, ma proprio del considerare che questo studio sta negando che sia possibile una interpretazione e questo non è detto in senso polemico (inserendosi magari in una corrente di studi marxisti sul postmodernismo) ma si sceglie di "vedere" piuttosto che "interpretare"⁵².

Il famoso "obbligo" di esprimere di Beckett e il fatto che i suoi testi, specie quelli teatrali, sembrano non significare nulla, viene analizzato in questa sede attraverso strumenti vari, "vedendo" i testi beckettiani come un "seme" che può essere rappresentato in diversi modi, e si cerca di vedere l'edificio piuttosto che costruirlo, non perché sia giusto *in toto*, ma perché non si arretra sulla idea per cui, in questo momento storico, non esistono ancora mezzi per sostenere che l'edificazione d'un edificio interpretativo possa costruirsi sul cranio dell'autore morto (ahimè non in senso barthiano) senza vedere prima lo spettacolo (e quindi, di nuovo, il niente sostanzialmente, eppure vediamo, eppure esprimiamo). Non si tratta di una questione morale, ma di stile (quindi morale) nel vedere

⁵² Nel lessico che uso, non solo qui, è ovvia l'eco di Wittgenstein e della filosofia analitica. Ancora, però, come si dirà più sotto, la mia non è considerabile come un'interpretazione che faccia capo alla filosofia analitica e quindi alla pragmatica, e che si opponga nettamente a quelle "tradizionali". Non è neppure oppositiva o "distruttiva", potrebbe essere semmai considerata distruttiva in senso assoluto, integrale, perché vede in Beckett il sintomo della *tabula rasa* di un'epoca, da cui, e non polemicamente, sorgono le interpretazioni e ci può essere un nuovo punto di partenza. Quanto alla questione della distant reading, cfr. almeno F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, in *New Left Review*, 1, Jan/Feb 2000. Quanto alla questione appena citata della "polemica" contro il moderno, forse è bene esplicitare, perché è citata altrove in questa tesi. In questo lavoro non prendo posizione nella questione teorica, sottintesa, dello status dell'artista moderno rispetto al cambiamento sociale, politico o artistico stesso. Il punto cruciale resta qui quello del sostenere una convergenza tra *drama* e *épos*, tra azione e inazione, uniti in uno stile scarnificato come unica ragione stilistico-esistenziale di quel periodo storico (dopo il 1945, e non si va comunque oltre il 1960, ovvero oltre i *Texts for nothing*), e del celare oltre la scena ciò che sfonda i limiti di azione e di genere letterario; ritengo personalmente, peraltro, neppure risolte le questioni dei rapporti tra modernismo e postmodernismo e comunque non affrontate qui, dove peraltro si evitano le etichette; per dare contezza di quanto la questione teorica dell'artista "modernista" sia accolta e studiata dai critici in relazione a teorie politiche e sociali, si veda il recente volume: M. Steven (a cura di), *Understanding Marx, Understanding Modernism*, Bloomsbury, Londra, 2021.

ancora quello che c'è da vedere per giocare al gioco, senza pretese, anzi con la pretesa di approdare alla superficialità e all'obbligo di continuare a esprimere e *pour parler*, a parlare di Beckett e della critica di Beckett. D'altronde, se siamo ancora tutti in ballo dopo il 1945, e se ancora non abbiamo trovato il bandolo matassa, balliamo, sperabilmente non come Lucky.

Per contestualizzare meglio ciò che dico, e comunque non credo che ciò aggiunga molto, cito le parole dell'intervista a Beckett che accompagnava il programma delle produzioni berlinesi (1967-1978) di *Finale di Partita*⁵³:

1. Quando *Endgame* fu messo in scena per la prima volta dieci anni fa, lasciò gran parte del pubblico con una sensazione di sconcerto. Ci fu la sensazione che il pubblico fu dinanzi a dei puzzle dei quale l'autore non conosceva le soluzioni. Lei crede che *Endgame* presenti dei puzzle al pubblico?
2. Lei è dell'idea che l'autore debba avere una soluzione ai puzzle?

1. *Endgame* è un puro dramma. Niente di meno. Non c'è alcun pensiero di puzzle e soluzioni. Per queste questioni così serie ci sono le Università, le chiese, le Camere di Commercio etc.
2. Non per l'autore di questo dramma.

Si considera in questo studio la produzione post-bellica di Beckett, e in particolare *Finale di partita* per approdare ai *Texts for nothing*; sottintesa è la questione del genere letterario, che si ritiene, specie dopo il 1945, di difficile analisi con la commistione dei vari generi, con la questione sollevata da Adorno circa la "morte della poesia", con le intrusioni di elementi filosofici nella letteratura, coi nuovi strumenti di analisi dei generi letterari; e in questo studio il tutto risulta coerente nell'analisi di *Finale di Partita* che, appartenente al genere letterario teatrale, deve mostrare l'azione⁵⁴.

La questione del "vedere" senza "interpretare" è – credo – naturalmente complessa di per sé e intrinsecamente meta-interpretativa, giustificata da tutto quanto detto sinora, dalla dinamica azione-narrazione, dall'opzionare il genere letterario teatrale, dalla riflessione su cosa sia il genere letterario e dalla riflessione formale stessa. Si può citare quanto detto dal critico teatrale Bernart Dort, all'indomani della messinscena di *Aspettando Godot*: egli riteneva che la *pièce* rifiutasse ogni interpretazione⁵⁵. Ma, invero, il radicalismo della mia tesi risulta essere nel sostenere che il teatro beckettiano sia un'opzione formale che non invita ad un rifiuto, ma ad un vedere, opzione, sottilmente, più radicale di una critica sociale. Uscendo dai giudizi di valore, intendo sostenere che, considerando gli accostamenti di Beckett alle correnti filosofiche esistenzialiste, delineate sopra e che saranno approfondite brevemente sotto, non nego tali accostamenti ma li considero opzioni interpretative che non di necessità sono più pregnanti rispetto a quella del "vedere" ciò che si mostra nella sua totale superficialità, se si riuscirà a dimostrare alla fine che la superficialità sia proprio la cifra significativa di Beckett, specie dopo il 1945.

E, dunque, la stessa interpretazione di Adorno ha un punto visuale "interpretativo" nel senso che il "nulla positivo" che dà il titolo alla raccolta dei suoi saggi su Beckett, nel sostenere che l'autore abbia espresso la condizione umana nella sua nuda realtà, giunge alla conclusione della capacità di scardinare ideologie da parte dell'artista⁵⁶.

⁵³ *Endspiel* fu messo in scena a Berlino la prima volta nel 1967. Il programma di sala con la relativa intervista qui citata (traduzione mia; si riportano di seguito le domande del giornalista e le risposte di Beckett), si trova nella Reading University Library come RUL MS 1227/6/10.

⁵⁴ Cfr. *supra*, pp. 15-29 e poi *infra*; per la frase di Adorno, cfr. *supra*, pp. 3,16, e poi *infra*; sono notevoli in questo senso gli approcci della *Transgeneric narratology*; la narratologia non è affatto menzionata in questa sede, ma si ritiene necessario citare le recenti ricerche di studiosi di area soprattutto tedesca che sostengono che le categorie narratologiche possano applicarsi sia alle poesie che ai drammi; mettendo tutto insieme, e con la riflessione dello *status* del genere letterario, da me ritenuta come reso evidente nel dopo-1945, potrà essere interessante un confronto con la narratologia. Per la poesia, cfr. Almeno P. Huhn, *Transgeneric Narratology: Applications to Lyric Poetry*, in *The Dynamics of Narrative Form*, De Gruyter, Berlino, 2004, pp. 139-148. Per il dramma, cfr. almeno R. Weydle, *Organizing the Perspectives: Focalization and the Superordinate Narrative System in Drama*, in P. Huhn et alia, *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, De Gruyter, Berlino, 2009, pp. 221-242.

⁵⁵ B. Dort, *En attendant Godot, pièce de Samuel Beckett*, in *Temps Modernes*, VIII Maggio 1953.

⁵⁶ T. Adorno, *Il nulla positivo. Gli scritti su Beckett*, a cura di G. Frasca, Roma, L'orma, 2019.

Tale capacità “sociale” dell’artista non è da me negata né accolta, ma assumo un punto di vista interpretativo, per così dire, “debole”, non polemico, che non considera riutilizzi ideologici del nostro; nel senso che ritengo che la potenzialità distruttrice (e quindi costruttrice) di Beckett sia nel suo essere *tabula rasa* e che, dal punto di vista squisitamente critico, il prendere atto di ciò, come si è cercato di fare analizzando la dialettica azione-narrazione, porti alla conclusione logico-empirica dell’impossibilità materiale (si veda ancora la *distant reading*) di analizzare tutte le fonti secondarie, e a quella culturale che la “forza” critica di Beckett emerga proprio dalle spoglie della storia e dello stile spogliato (vedi *infra*).

Un dato non trascurabile, anche dal punto di vista della ricezione critica, è che il Beckett romanziere non è mai stato un autore “di successo”, nel senso che i suoi romanzi non hanno mai venduto un alto numero di copie; invece, nell’immaginario collettivo quello che resta sono le opere teatrali e, tipicamente, *Aspettando Godot*. Ciò mi sembra degno di nota per la verifica del dato che l’attenzione dei critici francesi si concentrò in prima istanza nell’accostare il nostro alla corrente esistenzialista che appunto in Francia aveva preso piede. Non è questa la sede di analizzare il perché fu tanto prorompente l’impatto di una *pièce* come *Attendendo Godot* a teatro, ma non si troverà un’espressione migliore da parte mia se non il dire che: ovviamente perché era strana. Tecnicamente, si può poi constatare che nel dopoguerra facevano capolino le avanguardie teatrali, ma non sarà senza significato il fatto che le scene si aprono con Sartre e col suo teatro che scompagina ogni contenuto ma non le forme⁵⁷. Ci saranno poi le avanguardie e il teatro dell’Assurdo, come dice Martin Esslin, e l’ininterpretabilità di Beckett risulta essere, come sto cercando di dimostrare, in un crocevia di annullamento formale che può essere visto, dal punto di vista critico, non di necessità prendendo le parti di una visione esistenzialista oppure totalmente formalista.

I tentativi di avvicinare Beckett alle tematiche esistenzialiste furono innumerevoli in ambito francese e si veda ad esempio il volume di Huguette Delye⁵⁸. Ma in ambito statunitense, dove Beckett destò sulle prime più interesse che in Inghilterra, ci furono anche critici che s’interessarono relativamente presto ad una sistematizzazione della scrittura di Beckett rispetto alle correnti filosofiche del tempo e alla filosofia in generale, in modo speciale al cartesianesimo⁵⁹.

Il *New Criticism* merita una menzione a sé, dal momento che uno dei maggiori promotori fu quel T.S. Eliot che viene spesso annoverato sotto l’etichetta di “modernista” così come spesso viene annoverato pure Beckett⁶⁰. E la teoria formalista, com’è noto, fu preponderante negli Stati Uniti, sino all’emergere delle nuove metodologie, come quella decostruzionista.

Una notevole sistemazione bibliografica degli studi su Beckett sino agli anni Settanta si reperisce nel volume di Raymond Federman⁶¹.

Quello che sembra essere (almeno chi scrive ne è convinto) più urgente è il confronto di Beckett con il post-strutturalismo ed è qui che, per così dire, le acque s’intorbidiscono per i comuni mortali. L’emergere del post-strutturalismo, infatti, determina l’utilizzo di strumenti filosofici che, dato assolutamente non trascurabile, sono considerati in alcuni casi pseudo-filosofici da altri filosofi (si pensi solo al celebre dibattito Searle-Derrida, e per la *speech act theory*, cfr. anche *infra*)⁶². Il punto

⁵⁷ Per la questione dell’esistenzialismo e del clima culturale, cfr. anche *supra* pp. 25-29. Quanto a Sartre, si nota solamente che la prima assoluta del dramma esistenzialista di Jean Paul Sartre (e si ricordi l’iconica frase “*l’enfer, c’est les autres*!”), *Huis Clos* è a Parigi il 27 maggio 1944. Il dramma rispetta le unità aristoteliche e, forse banalmente, non viene ricevuto come “strano” nella percezione dello spettatore. Cfr. J. P. Sartre, *Le mosche-Porta chiusa*, Bompiani, Milano, 2013.

⁵⁸ H. Delye, *Samuel Beckett, ou la philosophie de l’absurde*, La Pensée Universitaire, Aix en Provence, 1960.

⁵⁹ Cfr. soprattutto: B. Kenner, *Samuel Beckett, a Critical Study*, Grove Press, New York, 1961.

⁶⁰ T.S. Eliot pubblicò il seminale saggio *Tradition and the Individual Talent* nel 1919, in *The Egoist*, vol. 6, nn. 4-5, settembre e dicembre 1919.

⁶¹ R. Federman, *Samuel Beckett: His Works and His Critics*, University of California Press, Berkeley, 1970.

⁶² Il dibattito nacque nel 1972 quando Derrida contestò gli *illocutionary acts* di Austin, e si prolungò fino agli anni ‘90 del secolo scorso, con toni piuttosto accesi. Brevemente, Derrida contestava a Austin il fatto che ogni evento di parola è inserito in una “struttura di assenza” (le parole non dette per i limiti contestuali) e dall’“iterabilità” (ripetibilità degli elementi linguistici fuori dal contesto); inoltre, Derrida si chiede perché Austin abbia escluso dalla sua analisi la fiction. Searle ritiene che lo scopo del saggio di Austin non fosse quello di analizzare tutti gli atti comunicativi, accordando a Derrida, senza però contemplare gli esiti fenomenologici della filosofia continentale, il fatto che l’intenzionalità presupponesse una iterabilità. Per la bibliografia, i testi più importanti sono: J.

è considerare poi che cosa sia il post-strutturalismo e se sia possibile utilizzare il metodo post-strutturalista per argomentare una non commistione di filosofia e letteratura, oppure una non riduzione di filosofia e letteratura e viceversa, oppure altre etichette. Quello che sto dicendo in questo lavoro, peraltro, ha come sottinteso una tensione letteratura-filosofia, ma si cerca di dimostrare l'importanza che assume il genere letterario *in se*, ma non si dà come soluzione quella del "post-strutturalismo" come se fosse la soluzione rivelata, e la questione del tentare una non-interpretazione deriva pure dalla geminazione interpretativa nella quale ci si ritrova, per cui non è possibile più seguire le linee del pensiero post-strutturalista intersecate con quello filosofico. Per un'analisi di Beckett e il post-strutturalismo, appunto che considera la "recent French philosophy" si può consultare il volume di Anthony Uhlmann⁶³.

Beckett diventa così il banco di prova critico per coloro i quali si vogliono cimentare con il verificare la propria erudizione sui suoi testi; ancora, sarà bene specificare che la posizione mia è neutra, non nel senso di a-critica, ma di integralmente critica, ovvero ritengo che il non inserirsi nella lunghissima linea della critica post-strutturalista e non prendere parte per una "scuola" di pensiero non implica un atteggiamento passivo o disfattista (al limite, beckettianamente fallimentare) ma si tratta di una questione di mera logica, confortata, se serve il conforto accademico, da coloro i quali ritengono che sia impossibile leggere tutte le fonti secondarie. Ma, cosa più importante, lo spirito anti-interpretativo che vuole portare a "vedere" ciò che si mostra, se da un lato è peraltro confortato da una lunga linea di filosofia analitica (ma non mi allineo affatto ad una interpretazione meccanica tramite la filosofia analitica piuttosto che tramite quella continentale, il che sarebbe da me ritenuta operazione bizzarra), vuole tornare alla lettera nuda del testo di Beckett, dove inizia e finisce la parola che si fa azione drammatica che non agisce (cfr. *supra*), e da un punto di vista culturale ciò si ritiene evidente con un cambio di paradigma dopo il 1945 (cfr. *supra* e *infra*).

Prima di continuare con una panoramica critica dell'opera di Beckett, rapidamente a partire dalle opere giovanili, e poi sul teatro, si cita il recente lavoro di Carla Locatelli, il cui approccio è esplicitamente multidisciplinare e vengono utilizzati filosofi come Kirkegaard, Heidegger, Deleuze⁶⁴. Locatelli argomenta che Beckett propone un'"ermeneutica del reale" oltre la "scuola del sospetto", che influenza ancora il pensiero postmoderno. Colgo l'occasione per l'ultima puntualizzazione quanto all'approccio e alla bibliografia da me utilizzata; per quanto io abbia citato filosofi e soprattutto Deleuze, il mio punto è che, anche lessicalmente (cosa fondamentale) non ritengo che Beckett abbia proposto un'ermeneutica, anzi, ritengo che – necessaria la banalità – non abbia proposto alcunché e che, se avesse proposto qualcosa, il suo mostrare, il suo *it means what it says*, il suo opzionare il teatro, il suo ridurre l'azione all'inazione, il suo estenuante lavoro di scarnificazione dello stile, la sua finale superficialità, si ridurrebbero ad un qualcosa di tangenziale e invece io credo che l'abbandonare le "profondità" ermeneutiche e i nietzschiani abissi non neghi l'ermeneutica e gli abissi ma dia contezza della (diciamo pure così) sconvolgente nullità (ma non in senso adorniano, in senso letterale) di ciò che Beckett andava dicendo.

La sua superficialità è la sua profondità. Ragione per la quale, tutto quanto vado scrivendo risulta essere esso stesso inutile e insensato proprio perché troppo "profondo" (nel senso che esprimo contenuti in una forma che non può fare a meno dello stile), ma come esprimere una superficie che si mostra? Come, in modo che non risulti pedante e cattedratico? È questa la scommessa stilistica e umana di Beckett, fallita fino all'ultimo, ovvero quella di mostrare un nulla allo spettatore, quel nulla sul quale al critico non resta che imbastire castelli meravigliosi o meravigliosamente noiosi, ma se si riesce a vedere la superficie, forse si salva il salvabile (la lettera, Godot che non arriva, la fine già fallita in partenza, il testo per niente, le conversazioni inutili, lo *small talk*, tutto ciò che

Derrida, *Limited Inc.*, Northwestern University Press, Evanston, 1988; J. Searle, *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1977.

⁶³ A. Uhlmann, *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

⁶⁴ C. Locatelli, *Unwording the World*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2021.

resta all'uomo del dopo 1945 che, nonostante non abbia ancora ricostruito valori, credo, né estetici né religiosi né morali, s'esprime profondamente ma, soprattutto, superficialmente).

Infine, sulla professata incapacità di Derrida d'interpretare Beckett, nonostante la sua ammissione della sua grandezza, si può vedere il libro di Asja Szafranec, che argomenta come Derrida concepisse la letteratura e poi altri approcci filosofici all'opera del nostro⁶⁵.

Gli anglisti si sono concentrati nel tempo su alcuni temi e forme che possono considerarsi notevoli, come il ruolo di Dante nella formazione del nostro, la morte, l'attesa, la scarnificazione stilistica, e come si è detto sulle tematiche filosofiche ed esistenziali, la portata "culturale" (notevole il fatto che molti anglisti, come lo stessi Bertinetti, accolgano la lettura di Theodor Adorno, naturalmente non un anglista, come quella che più si avvicina alla comprensione della letteratura beckettiana). Vale la pena citare per esteso quanto dice Paolo Bertinetti su Beckett e sul tema della morte, perché il tema viene colto sin dalle primissime opere dell'autore⁶⁶:

La morte non è mai veloce, né per Malone, né per l'innominabile, né per il narratore di *Come è*, né per Winnie, né per tutti quegli altri personaggi che scontano con la via la colpa di essere nati e che non riescono a morire anche se il loro progressivo decadimento li avvicina sempre più alla dissoluzione finale.

Bertinetti prende le mosse da *More Pricks Than Kicks*, la raccolta di racconti pubblicata da Beckett nel 1934, e il critico riporta quanto scritto da Beckett: «Beh, pensò Belacqua, è una morte veloce, che Dio ci aiuti. Non lo è»⁶⁷. Il racconto è quello di apertura, e il più famoso, *Dante and the Lobster*, e il protagonista Belacqua si sta riferendo alla scoperta del fatto che la morte delle aragoste cucinate vive non è veloce. Belacqua (e cfr. anche *supra* p. 23) è un personaggio fondamentale nella letteratura beckettiana e perché testimonia l'ovvio interesse letterario di Beckett per Dante e quindi fornisce al critico coordinate culturali, e perché la sua condizione di "pigrizia" e di stasi risulta essere, da un punto di vista di aneddotica biografica, come una sorta di proiezione dell'autore in letteratura, ma ciò che conta (soprattutto in questa sede) è che questo personaggio statico (inattivo) potrebbe addirittura essere un *fil rouge* della dinamica dell'azione drammatica immobilizzata, analizzata da me sopra (non intendo in senso diretto, semplicemente intendo dire che la presenza nell'immaginario letterario – molto più che umano, ovvero proprio nella fiction – di un personaggio "statico" suggerisce un ovvio interesse autoriale per la questione, sia essa di forma o di sostanza, della stasi e dell'azione)⁶⁸.

Non solo, ma i riferimenti letterari di Beckett, che aveva studiato italiano e francese al Trinity College di Dublino, vanno a rimescolarsi nella sua fantasia poetica e una presenza così insistente di un personaggio quale Belacqua testimonia la capacità poetica in senso stretto del nostro di far rivivere e respirare un personaggio in altri contesti. Cosa fondamentale è che Belacqua è un personaggio del Purgatorio di Dante, e anche di primo acchito Beckett sembra essere un autore "purgatoriale", se si pensa solo all'attesa, ma la questione non è così semplice come può sembrare (e non credo sia sciolta completamente). Beckett, comunque, nel saggio giovanile (del 1928) *Dante... Bruno... Vico... Joyce* definisce l'opera joyciana come purgatoriale perché ci sarebbe una mancanza statica dell'assoluto, mentre nell'*Inferno* c'è statica mancanza di vita nella viziosità non redenta, e nel *Paradiso* statica mancanza di vita nell'immacolatezza non redenta⁶⁹. Questa definizione viene utilizzata da Gabriele Frasca a supporto della sua argomentazione secondo cui l'essere fuori dall'eternità del Purgatorio e il suo essere immerso nel flusso temporale determina una separazione tra l'esperienza terrena e la vita oltremondana, laddove l'elemento di congiunzione è appunto la memoria. E la "memoria di sé" in Beckett si radicalizza perché i personaggi hanno una

⁶⁵ A. Szafranec, *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*, Stanford University Press, Redwood City, 2007.

⁶⁶ P. Bertinetti, *Invito alla lettura di Beckett*, Mursia, Milano 1984, p. 30.

⁶⁷ S. Beckett, *More Pricks than Kicks*, Chatto & Windus, Londra, 1934, ed. It. *Novelle (più pene che pane)*, SugarCo, Milano 1970, tr. it. di Alessandro Roffeni.

⁶⁸ Oltre che nella citata raccolta di racconti, Belacqua si trova in *Dream of Fair to Middling Woman*, scritto nel 1932 ma non pubblicato in quel tempo, in *Murphy*, in *How it is*, in *Molloy*.

⁶⁹ S. Beckett, *Dante. Bruno. Vico. Joyce*, Shakespeare & Co., Parigi, 1929.

memoria di sé “esterna” (ad esempio le storie di Mahood e Worn narrate da l’*Innominabile*), con la differenza che in Dante i personaggi, com’è ovvio, si muovono effettivamente, in Beckett, invece, come in Joyce, c’è una perenne circolarità⁷⁰.

E questo ragionamento porterà Frasca a definire la ciclicità delle opere di Beckett, in cui non ci sarebbe direzionalità e i personaggi del suo teatro sarebbero per la maggior parte riconducibili al seguente scambio di battute di *Finale di Partita*⁷¹:

CLOV (*implorant*): Cessons de jouer!

HAMM: Jamais!

E questa ciclicità, da me vista (cfr. *infra*) come posticipazione della fine, oscenità dell’azione, in termini drammaturgici come una sorta di castrazione della catarsi laddove (cfr. *infra*) non si sa più quale sia la *hybris*, trova una suggestione squisitamente letteraria nel riutilizzo nella fiction di Belacqua.

E questa questione della *hybris* collegata al tema della morte, per quanto non possa essere affrontata qui, è ovviamente (onni-)presente in Beckett; senza approfondire, basta pensare al romanzo del 1946 *Mercier et Camier* e alla battuta “Non riusciremo mai a crepare!” Qual è la condanna? Qual è la pena⁷²? Ancora più notevole è forse l’idea del protagonista di *From an Abandoned Work*, il quale ritiene che sia meglio non essere nati; quest’opera è estremamente significativa per tre motivi: non fu completata da Beckett, fu scritta nel 1956, mentre stava scrivendo *Finale di Partita*, e fu scritta in inglese, come a volere ritornare, tentare di ritornare (fallendo, di nuovo!) alla lingua madre⁷³.

Questo *leitmotiv* della morte e del non essere mai nati è ovviamente, in buona sostanza, centrale nella stessa riflessione della cultura occidentale, nell’interpretazione dell’uomo, sia che si accetti una visione “occidentalista” che “anti-occidentalista”. E risulta sostanzialmente anche passibile di un’analisi che tenga in conto l’evoluzione del romanzo e il modo in cui si può raccontare il reale, laddove il reale è diventato, nel Novecento, troppo complesso per essere analizzato secondo le formule del romanzo ottocentesco. Il celeberrimo studio di Auerbach, *Mimesis*, per la letteratura novecentesca e dunque anche beckettiana, prende le mosse da *Gita al faro* di Virginia Woolf, sostenendo che si afferma “l’opinione che sia impossibile voler essere veramente completi nello svolgimento esteriore e far trasparire nello stesso tempo l’essenza”⁷⁴.

Dal punto di vista delle forme letterarie, si giunge alla sfiducia nella parola stessa, la quale tuttavia permane e, nel caso di Beckett, ad avviso di Bertinetti, la sanzione dell’esaurimento della parola avviene con *L’innominabile*, finché non resterà nient’altro che continuare a esprimere⁷⁵.

Nella “trilogia” il movimento viene in sostanza a coincidere con l’immobilità, laddove senza potere approfondire in questa sede ci si riallaccia a quanto detto sull’“immobilità dell’azione” nel dramma (cfr. *supra*). In *Molloy*, il primo romanzo della trilogia, scritto nel 1947, l’omonimo protagonista, un ex vagabondo, è impegnato in un viaggio per cercare la madre, salvo scoprire, quando arriverà nella sua casa, che lei è morta. Nella ricerca stilistica presente in questo romanzo e nei continui e sottintesi riferimenti iper-eruditi e colti, si ravvisa certamente la cultura e l’interesse di Beckett per la filosofia occidentale. Tagliaferri sostiene che ci sia invero uno sbeffeggiamento della cultura occidentale perché Molloy rifà e rifiuta nel suo percorso le tappe filosofiche e artistiche dell’interpretazione dell’uomo⁷⁶. Riallaccerei, per inciso, questo punto di vista con quanto appena

⁷⁰ G. Frasca, *Cascando*, Liguori, Napoli, 1986, pp. 20, 22, 23.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 27, 28.

⁷² S. Beckett, *Mercier et Camier*, Les edition de minuit, Parigi, 1946.

⁷³ S. Beckett, *From an Abandoned Work*, in *No 3 Knife*, Calder, Londra, 1967.

⁷⁴ E. Auerbach, *Mimesis*, Einaudi, Torino, 1964, Vol. II, p. 333.

⁷⁵ P. Bertinetti, *Op. cit.*, p. 73.

⁷⁶ A. Tagliaferri, *Beckett e l’iperdeterminazione letteraria*, Feltrinelli, Milano, 1967.

detto sul *leitmotiv* della “morte”, tema portante di quella cultura occidentale che, o sbeffeggiata o non sbeffeggiata, qualunque cosa significhi pare permanere sia pure in una dialettica distruzione-costruzione di edificazione di strutture e (sovra-)strutture, filosofie e distruzioni di filosofie, di azioni e teorie sino alla distruzione attuata nella storia novecentesca dell’azione stessa; e non c’è non la caduta di un sogno ma, più terra terra, per ciò che interessa qui, il 1945 è punto di partenza preso di necessità come convenzionale per una “visione” critica e non ideologica del genere letterario.

Intendo dire che la sbeffeggiata cultura occidentale rappresenta un’ovvietà, e che il tema della morte, detto in questi termini nel romanzo del 1946 (1946!) di Beckett: “Non riusciremo mai a crepare!”, rappresenta una variazione sul tema letterario che esiste, com’è noto, sin da Eschilo. Ritengo, dunque, che il punto non sia la questione del canone occidentale ma la presa d’atto del confronto (in-?)attuale di Beckett con uno dei temi, che scrive in questa forma così volgare, che erano stati pensati, scritti, costruiti, distrutti, passivamente, attivamente, da Eschilo a Nietzsche. E se in Eschilo Sileno mentore di Dioniso risponde al re Mida alla domanda di che cosa sia la cosa più desiderabile per l’uomo: “Non essere nato, non essere, essere niente!”, le miserie umane saranno gridate da Geremia, da Giobbe, con la *vanitas vanitatum* che permea le menti degli uomini lungo interminabili secoli; ma tutti questi pensieri giungeranno in Nietzsche che vede come Dio muore e il nulla non è negativo, e non saranno qui senza suggestione quelle che sono probabilmente le più famose sei parole della letteratura universale (*To be or not to be!*); se questo tema c’è ancora, diciamo pure, se ancora riecheggia il fuoco di un uomo senza dei o con gli dei, senza miseria o con la miseria, se riecheggia tra le pagine di Beckett nel 1946, significherà che una variazione su un tema che ha navigato ininterrottamente per secoli eleva, senza bisogno di interpretazioni, quelle cinque o sei parole al rango di letteratura (qualunque cosa significhi).

E tornando alla critica, il fatto dell’essere nato, per ciò che interessa in questa sede, rappresenta a *posteriori* una *hybris* in sé che determina la stessa impossibilità di una catarsi tragica nel momento in cui si sono perduti i riferimenti del mondo in macerie, e si cerca di parlare a teatro, senza stile, di niente, mostrando. E se il sipario si alza, si guardi pure ciò che c’è da guardare, lo spettacolo del niente seppur fallito lascerà sempre la traccia incomprensibile e ininterpretabile dell’essere o non essere.

Alcuni degli studi critici più recenti si focalizzano su come il teatro di Beckett sia stato importante non solo dal punto dell’innovazione formale e del substrato esistenzialista, ma anche come ricerca artistica sugli attori, sulla regia etc. Ciò è stato possibile tramite le indagini sul teatro materiale, e un libro molto esaustivo e quello di Lorenzo Mucci⁷⁷. Le indagini in questo senso sono state possibili in prima istanza dalla pubblicazione dei quaderni di regia⁷⁸.

Quanto a *Finale di Partita*, è utile aggiungere che, per quanto concerne le circostanze della genesi dell’opera, secondo James Knowlson essa derivò dal fatto che Beckett si trovasse, nel 1954, in una condizione di attesa a causa del cancro terminale di suo fratello⁷⁹. E le fasi della composizione sono studiate da G. Restivo, che vede il sentimento della vicinanza alla fine dei personaggi della *pièce* come influenzato dalla suddetta condizione biografica⁸⁰. Sempre quanto alla genesi del romanzo, nel 1952 l’anno successivo, Beckett aveva redatto l’abbozzo *Avant Fin de partie*, dove la crudeltà del rapporto padrone-servo era in evidenza⁸¹.

E in ciò Gontarsky vede un elemento di complementarità rispetto alla relazione Vladimiro-Estragone⁸².

Quanto al concetto di tragico che, come si è accennato nel capitolo 1, qui viene considerato come un passo logico-critico ulteriore rispetto a quello che, proprio a partire dall’analisi del plot dei

⁷⁷ L. Mucci, *Beckett, L’ultimo drammaturgo rifondatore*, Bulzoni, Roma, 2004.

⁷⁸ Si veda, M. Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre*, Calder, Londra, 1988.

⁷⁹ J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York, 1996, p. 402.

⁸⁰ G. Restivo, *Le soglie del postmoderno: Finale di Partita*, Il Mulino, Bologna, 1991, pp. 39-132.

⁸¹ Il dattiloscritto è nel Beckett Archive di Reading (MS 1227/7/16/7).

⁸² S. E. Gontarsky, *The Intent of Undoing*, Indiana University Press, Bloomington, 1985, p. 32.

drammi di Beckett, rifugge un'etichettatura, ha destato com'è ovvio attenzione speciale nei critici. Tra le interpretazioni più notevoli, c'è quella di Simon, il quale ritiene che in Beckett ci sia un'impossibilità tragica, e la creazione di una nuova forma tragica; quella Domenach, secondo cui Beckett crea una *infra-tragédie*, diversa da quella classica, senza azione (e qui si rimanda a quanto scritto sulla dinamica azione-narrazione, cfr. *supra* pp. 15-30); quella di George Steiner che accomuna Beckett a Kafka ed Euripide nella ricerca dell'assoluto tragico⁸³.

Si riprenderà, nel prossimo paragrafo, il ragionamento svolto nell'ultimo paragrafo del precedente capitolo focalizzato sulla dinamica dialettica azione-narrazione nel genere teatrale opzionato da Beckett.

2. Autore: Atto unico

Si è detto che l'apparente paradosso di scrivere nel genere teatrale che necessita l'elemento dell'azione ma nel quale non accade nulla si può risolvere se si considera che la lingua stessa, dunque la parola, può essere considerata azione. E tuttavia, è immediata la controargomentazione secondo la quale la lingua dei drammi beckettiani non produce azioni nel senso pragmatico del termine. Per riannodare i fili, riscrivo qui di seguito l'incipit di *Aspettando Godot* che ho analizzato sopra:

Strada di campagna, con albero.

È sera.

Estragone, seduto per terra, sta cercando di togliersi una scarpa. Vi si accanisce con ambo le mani, sbuffando. Si ferma stremato, riprende fiato, ricomincia daccapo.

Entra Vladimiro.

ESTRAGONE (*dandosi per vinto*) Niente da fare.

VLADIMIRO (*avvicinandosi a passettini rigidi e gambe divaricate*) Comincio a crederlo anch'io. (*Si ferma*) Ho resistito a lungo a questo pensiero; mi dicevo: Vladimiro, sii ragionevole, non hai ancora tentato tutto. E riprendevo la lotta. (*Prende un'aria assorta, pensando alla lotta. A Estragone*) Dunque, sei di nuovo qui, tu?

Si è detto che l'azione del togliersi la scarpa è minuziosamente descritta da Beckett, tale azione fallisce ma questo non significa che non sia un'azione: essa è avvenuta, si è *mostrata* e non richiede di necessità interpretazione. Il fatto che non accada niente nel dramma beckettiano, ovvero che non accada nulla sino alla fine dello stesso, non comporta che non avvengano azioni. Esse devono avvenire perché si è scelto il genere teatrale come genere letterario e se tali azioni non portano ad alcunché, ciò non implica che esse non siano azioni ma che esse siano azioni linguistiche. Godot alla fine non arriva e tutte le azioni sembrano dunque essere "azioni a perdere" in un "gioco a perdere" votato al fallimento. L'incomprensione da parte del pubblico che di necessità si ritrova a dovere affibbiare un'etichetta al dramma al quale sta assistendo, si giustifica nel momento in cui pensiamo alle regole sociali, secondo le quali Estragone che ha tentato di togliersi invano la scarpa si dà per vinto e dice "Niente da fare" è incomprensibile, assurda, grottesca, ironica, allegorica, ma le definizioni sono virtualmente infinite.

Sempre secondo le regole del gioco sociale, la battuta succitata di Vladimiro è assurda o incomprensibile: "E riprendevo la lotta"; di quale lotta sta parlando? E poi, dove porta lo scambio di battute con l'interlocutore, Estragone? Come a reiterare la circolarità della didascalia dell'incipit del dramma, nonché la circolarità dell'intero dramma e, come si vedrà, dell'intera produzione letteraria di Beckett, Vladimiro chiede (non afferma): "Dunque sei di nuovo qui, tu?" In questa

⁸³ Cfr. rispettivamente: A. Simon, *Le degré zero du tragique*, in *Esprit*, numero speciale, dicembre 1963, pp. 905-09; J.-M. Domenach, *Le retour du tragique*, Edition du Seuil, Parigi, 1967, pp. 254 ss.; G. Steiner, *No Passion Spent*, tr. it. di Claude Béguin, *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Garzanti, Milano, 1997, p. 84.

conversazione, si richiederebbero norme condivise, ma che non sono comprese dal pubblico. Ma se la lingua è un'azione *in se* nel gioco estetico-linguistico contestuale al genere letterario opzionato da Beckett, la coerenza (e la forza poetica) del testo rimane.

Il passo ulteriore che si farà in questo capitolo è quello di sostenere che ciò sia possibile perché le regole della pragmatica possono funzionare nel gioco sociale e che se si tratta di analizzare un testo che si definisce per mera comodità "assurdo", non possono funzionare se si tiene come punto di riferimento il gioco sociale e non quello estetico costruito dall'autore. Ciò comporta immediatamente che si suggerisce una non-morte dell'autore che, almeno concettualmente, ha creato il suo gioco che mostra al pubblico. E si vedrà come tutto ciò porti ad un tentativo (fallito) di disinnescare qualunque tipo di azione, nella creazione di una lingua-azione autoreferenziale, senza stile, totalmente superficiale, dei *Texts for nothing*. Tale superficialità è la cifra significativa, dal punto di vista estetico, della letteratura del dopo 1945, ovvero del non volere (non potere?) sfondare limiti di azione disastrosi, e dunque si suggerirà che Beckett sia l'autore che prima di altri ha intuito l'oscenità escatologica dalla quale la letteratura, l'uomo teoretico e l'uomo d'azione, ancora non sono usciti⁸⁴. La fine è oltre la scena.

Come si è fatto per *Aspettando Godot*, si riassume qui di seguito la trama di *Finale di partita* su cui ci si concentrerà per l'analisi, mostrando, *in primis*, come il funzionamento della lingua-azione si collochi in un gioco estetico costruito dall'autore, e che i principi di cooperazione della conversazione, se sembrano negati, invero non spingono ad una immediata etichettatura del testo di Beckett e ad automatiche interpretazioni allegoriche, ma si vuole considerare che il passo logico fondamentale sia sostenere come queste cooperazioni di conversazione siano qui "cooperazioni estetiche" in un gioco creato dall'autore⁸⁵. Il plot di *Finale di partita* sarà il riferimento per continuare il ragionamento intrapreso nel capitolo precedente e per dimostrare il funzionamento del testo beckettiano secondo il gioco estetico-linguistico autocostruito e, dal punto di vista latamente culturale, del come la non-fine di esso sia l'espressione (in-)compiuta della stasi di un'epoca che trova retrospettivamente la sua figura estetica nel (tentativo di) scrivere senza stile di Beckett e nel celare i finali delle sue opere, quei finali che avrebbero forse sfondato limiti profondi che l'uomo aveva già conosciuto troppo minuziosamente. Quanto alla pragmatica, non si potrà naturalmente dare conto della storia degli studi, e comunque ciò che interessa qui, e che si spera potrà essere approfondito in altra sede, è proprio vedere come il concetto della lingua che funziona come azione in determinati contesti andrebbe esteso in ambito "estetico" nel senso che, posto che l'autore non è morto, è esso che crea il suo mondo (allucinato o grottesco o assurdo, volto alla cristallina e quasi idiota superficialità) di azioni disinnescate all'interno di un gioco, prima della fine oscena, appunto. Non si potrà dunque entrare in questa sede nel merito della linguistica, se non cursoriamente, ma si mostrerà come l'analisi linguistica, in un determinato contesto, in un determinato tempo, in un determinato gioco e, ciò che più conta, in un gioco *superficiale* (ma si veda sotto) è ciò che conta, sino alla creazione di uno *small talk* che è azione, senso estetico, linguistico e culturale di *Finale di partita*, forse di Beckett e forse, al di là degli studi pragmatica, profondissima figura superficiale dell'estetica e della cultura del dopoguerra i cui esiti, nell'intreccio della filosofia continentale e

⁸⁴ La questione dell'uomo teoretico, socratico, distinto dall'uomo d'azione, è ovviamente centrale nella riflessione di Nietzsche, già da *La nascita della tragedia*, laddove s'afferma (cap. XVIII) che il genio di Goethe riconosce la grandezza anche di un uomo non teoretico, Napoleone. Ciò potrebbe sembrare un'osservazione curiosa o pedante in questa tesi, ma sarà ampliata nella conclusione. Infatti, considerato il punto visuale scelto, ovvero la produzione letteraria post-bellica, il discorso sulla catastrofe finale e dell'azione a teatro, diventa inevitabile il confronto con il pensiero di fine Ottocento; e proprio ne *La nascita della tragedia*, e anche nel capitolo precedente a questo, ovvero il XVII, si trovano osservazioni sull'*Amleto* shakespeariano, sulla "superficialità" delle sue parole, spunto che sarà ripreso nella conclusione del presente lavoro per riannodare i fili, e tornare alla *plot analysis* di *Endgame*, testo di superficie in epoca inattiva, di superficie, di stasi per sconfitta e di Apollo e di Dioniso. L'osservazione succitata di Goethe, detta a Eckerman col pensiero a Napoleone (come dice Nietzsche) è la seguente: «Sì, mio buon amico, c'è anche una produttività dell'azione», cfr. J. P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, Sansoni, 1947.

⁸⁵ L'etichetta da me usata "cooperazioni estetiche" e che dà il titolo a questo paragrafo è ovviamente ricalcata sulle massime conversazionali di Grice; cfr. P. Grice, *Logic and conversation in Syntax and semantics 3: Speech acts*, a cura di P. Cole, Academic Press, New York, 1975, pp. 41-58; trad. it. a cura di G. Moro, *Logica e Conversazione*, Il Mulino, Bologna, 1993, pp. 55-77.

della filosofia analitica come degli studi culturali e della critica letteraria ancora non trovano un punto d'incontro comune. D'altronde, verrebbe da dire, *there's nothing to express*.

Prima di entrare nel merito della trama di *Endgame*, è forse utile precisare che le notazioni culturali presenti lungo questo studio (come quella di sopra secondo cui la non-fine è espressione della stasi dell'epoca post-bellica), sono connaturate allo spirito di questo lavoro ma non implicano, perché altrimenti se ne negherebbero le intere premesse esposte nel capitolo 1, che possa esistere un'interpretazione secondo codici culturali contestualizzati in un'epoca. Ovvero, non si ritiene che possa esistere una idea autoriale secondo la quale le opere di Beckett possano suggerire una qualche interpretazione profonda o politica secondo immediate interpretazioni allegoriche; la questione non può essere sciolta in questa sede ma, come si vedrà nella conclusione, la superficialità, il “mostrare” la lingua e le azioni (l'azione-lingua) in un gioco superficiale non implica né negazione di senso né etichettature critiche *a posteriori*.

Si esplicita parte di quanto appena detto prendendo nettamente le distanze dall'interpretazione dei critici che vedono in *Finale di Partita* un'ambientazione post-nucleare⁸⁶; ma non ci si allinea neppure al celeberrimo “tentativo” di Adorno di comprendere *Endgame*; quanto a quest'ultimo caso, infatti, il filosofo tedesco (citato a più riprese in questo saggio per la frase sulla “morte della poesia”) usa nelle sua analisi le etichette di “esistenzialismo”, di “assurdo”, etc.; inoltre, nella lucida inserzione del nostro nel clima culturale del tempo e nella ricognizione di riferimenti notevoli come Kafka e Proust, Adorno non giunge alla “visione” di ciò che viene mostrato da Beckett, e l'analisi risulta essere dunque un'analisi culturale che molto deve all'acume del critico ma che non contempla il significato profondo (ovvero, come accennato e come si dirà sotto) e superficialissimo del testo beckettiano⁸⁷.

Esplicitando ancora, il punto di vista latamente culturale proposto in questa sede e che si spera possa sottoporsi ad ulteriori e future indagini è quello secondo il quale, posto che non è possibile, come detto sin dall'inizio, giungere ad una considerazione univoca del testo di Beckett, che l'analisi del suo funzionamento, analizzato ad esempio nella dinamica azione-narrazione, possa essere sintomatico di un'epoca in cui i riferimenti culturali sono totalmente collassati. Il punto cruciale del discorso è che, anche lessicalmente, è arduo se non impossibile fuoriuscire a tale stadio da etichette retoriche che rendano più cogenti le argomentazioni. Si ritiene infatti che la non interpretabilità del testo di Beckett secondo univoci canoni filosofici, politici, stilistici, estetici, sia derivato dal fatto che ad oggi i punti visuali d'analisi hanno subito una geminazione tale da non permettere, pena appunto uno sfoggio di accademico cerebralismo, una netta presa di posizione se non quella di dire “*There's nothing to express*”. Ciò che sembra tuttavia notevole è che i vari elementi che si mostrano dopo il 1945 nella poetica di Beckett indirizzano proprio verso questa non interpretabilità che non significa passiva rassegnazione al dire che “non esiste più alcun senso”, ma che, dopo che nella prassi si sono “mostrati” nella storia gli elementi distrutti dalla teoria, non resta nient'altro che il prendere atto della lettera del testo beckettiano e del fatto che “*there's nothing to express*”. I fili del discorso saranno riannodati alla fine, ma per ora si è mostrato che il funzionamento del testo beckettiano, se si vuole inserire nel contesto storico di un'epoca, dimostra come – e la semplificazione diventa non solo necessaria ma inevitabile – il crollo dei valori dell'Occidente e del paradigma razionalistico e cristiano di fine Ottocento (e si veda Nietzsche) si sia mostrato nella pratica con la seconda guerra mondiale e il progetto (si dica pure il sogno) di nuove costruzioni valoriali è stato castrato dopo solo una manciata di anni; la profondità dell'Occidente e la ricerca dei valori umani diventa dunque annullata sul nascere e ciò che resta è una totale superficialità,

⁸⁶ Si veda, ad esempio, l'articolo di Gred Garrad, il quale utilizza il testo di Beckett per sostenere come esso sia nato in un'epoca di “ecocriticismo” laddove, peraltro, le ansie per la minaccia nucleare diventavano più tangibili: G. Garrad, *Endgame: Beckett's "Ecological Thought"*, in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 23, Brill, 2011, pp. 383-97.

⁸⁷ Il saggio di Adorno è: T. Adorno, *Trying to Understand Endgame*, in “New German Critique” No. 26, Critical Theory and Modernity (Spring - Summer, 1982), pp. 119-150.

dopo che il pensiero (si veda, dopo Nietzsche, Wittgenstein e Lacan) ha distrutto sé stesso e lo spirito dell'uomo si trasferisce da beethoveniane profondità a superficialità senza stile, col tentativo dei *Texts for nothing*, il cui fallimento è appunto la cifra significativa dell'impossibilità non solo della ricostruzione (in quel momento) di valori "profondi" ma anche della traslazione (si dica pure, nietzschianamente "transvalutazione") della profondità in superficialità⁸⁸. E, dunque, davvero non restava niente, all'uomo come all'autore, come al critico, se non "the obligation to express"; eppure, si continuava ad esprimere, a tentare a scrivere senza stile.

Finale di partita fu composto da Samuel Beckett tra il 1955 e il 1957; la prima avvenne al Royal Court Theatre di Londra, in lingua francese (il testo fu poi tradotto in inglese dall'autore stesso) il 3 aprile 1957; significativamente, la rappresentazione fu preceduta dalla prima di *Atto senza parole I*, in cui c'è un uomo solo in scena che fa diverse azioni (apparentemente inutili), fallendo nel suo tentativo di mandarle a segno; per quello che conta qui, le "azioni" che non sono comprensibili dal pubblico secondo gli schemi sociali di questa pièce che precede *Finale di partita* ben si inseriscono col discorso fatto sinora quanto alla dinamica azione-narrazione e alla creazione di un gioco estetico e del processo progressivo dello scrivere senza stile. Paolo Bertinetti scrive in proposito che l'azione drammatica tende qui a "l'annullamento, l'immobilità, il silenzio"⁸⁹. La regia della prima londinese di *Finale di Partita* era di Roger Blinn, che figurava anche nel ruolo di attore come Hamm.

I personaggi sono quattro: Hamm, che è cieco e su una sedia a rotelle; Clov, il suo servitore, incapace di sedersi; Nagg, il padre di Hamm, che è senza gambe e che vive in una pattumiera; Nell, la madre di Hamm, anch'essa senza gambe, che vive in una pattumiera vicina a quella di Nagg. All'inizio del testo, Clov entra in una stanza anonima dicendo "è quasi finito"; Hamm risponde "è tempo che finisca". Appaiono poi dalle pattumiere i genitori di Hamm; questi dice al padre che sta scrivendo una storia e ne recita dei frammenti; Clov e Hamm discutono e Clov minaccia a più riprese che lascerà Hamm. Alla fine, Clov sembra lasciare il suo padrone Hamm. Essendo cieco, Hamm crede che Clov sia uscito di scena ma quest'ultimo è ancora lì, fermo.

Si procederà adesso alla *plot analysis* per mostrare come non si mostri appunto la fine (l'azione o-scena, non retta dall'autore non morto, non mostrata nella prassi del genere letterario teatrale come non si mostra nel gesto storico), a dimostrazione della stasi purgatoriale (in senso non teologico, ma di in-attività, in-operosità, congelamento dell'atto, teorico come d'azione dopo il collasso del 1945), forzando dunque l'analisi del plot laddove non c'è un plot secondo regole condivise nel gioco sociale ma condivise dall'autore rinato che scrivendo nel genere letterario teatrale deve scrivere qualcosa in cui ci sia azione e l'azione è possibile, stilisticamente, come detto anche per *Attendendo Godot*, solo se l'azione va a coincidere con la lingua, la quale non produce azioni immediate nel contesto sociale ma solo nel contesto (si legga gioco) estetico-linguistico costruito dall'autore⁹⁰. Esso regge fino a quando il sipario non cala, dopodiché l'azione risulta essere fuori dal suo controllo, immaginabile dal pubblico come dall'autore ma non mostrata; e ciò che si mostra, e qui è il punto fondamentale, non si mostra in senso "profondo" bensì superficiale, in un continuo esprimere cose apparentemente a vanvera ma che altro non è che il tentativo fallito di annullamento dello stile estetico, che approderà ai *Texts for nothing*.

Si riporta di seguito, per intero, la didascalia dell'inizio di *Finale di partita*:

⁸⁸ La questione della "superficialità" è centrale in questa sede, connaturata a ciò che si è detto quanto all'importanza della small chat e dell'analisi letterale e non allegorica. La questione, che si crede non abbia trovato ancora una risoluzione, ha uno spunto "culturale" notevolissimo nella riflessione di Wittgenstein, che in maniera piuttosto bizzarra, ma si veda il capitolo 3 qui sotto, analizza la "profondità" della musica tedesca di Beethoven per confrontarla con la superficialità "anglosassone", cfr. L. Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, ed. it., *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano, 1980, trad. it. di Michele Ranchetti. La complessità dell'intreccio degli strumenti di analisi del testo letterario calato in un clima culturale in cui le spinte filosofiche sono uguali e contrarie a quelle anti-filosofiche risulta evidente se si considerano, non solo quella che sto cercando di definire io in questo saggio come "visione" del crollo della storia nel 1945, ma lo stesso necessario confronto con la cosiddetta "anti-filosofia" ovvero con le spinte distruttive della filosofia di pensatori come Nietzsche, Wittgenstein e Lacan, come argomenta Alain Badiou, cfr. A. Badiou, *L'Antifilosofia de Wittgenstein*, . Éditions Nous 2009.

⁸⁹ S. Beckett, *Introduzione*, in Paolo Bertinetti (a cura di), *Teatro*, Torino, Einaudi, 2002, p. XV.

⁹⁰ Sulla questione della stasi e dall'inazione, cfr. anche quanto detto riguardo al personaggio di Belacqua, cfr. *supra*, pp. 39-40.

Interno senza mobili. Luce grigiastra. Alle pareti di destra e di sinistra, verso il fondo, due finestrelle molto alte da terra, con le tende tirate. In primo piano, a destra, una porta, vicino alla porta, un quadro appeso con la faccia contro il muro. In primo piano a sinistra, ricoperti da un vecchio lenzuolo, due bidoni per la spazzatura, uno accanto all'altro. Al centro, coperto da un vecchio lenzuolo, seduto su una sedia a rotelle, Hamm. Immobile accanto alla sedia, Clov lo guarda. Faccia molto rossa. Va a mettersi sotto la finestra di sinistra. Andatura rigida e vacillante. Guarda la finestra di sinistra, rovesciando la testa all'indietro. Volta la testa, guarda la finestra di destra. Va a mettersi sotto la finestra di destra. Guarda la finestra di destra rovesciando la testa all'indietro. Volta la testa e guarda la finestra di sinistra. Esce, e subito ritorna con una scaletta, la piazza sotto la finestra di sinistra, vi sale, apre la tenda. Scende dalla scaletta, fa sei passi verso la finestra di destra, torna indietro a prendere la scaletta, la piazza sotto la finestra di destra, vi sale, apre la tenda. Scende dalla scaletta, fa tre passi verso la finestra di sinistra, torna indietro a prendere la scaletta, la piazza sotto la finestra di sinistra, vi sale, guarda dalla finestra. Breve risata. Scende dalla scaletta, fa un passo verso la finestra di destra, torna indietro a prendere la scaletta, la piazza sotto la finestra di destra, vi sale, guarda dalla finestra. Breve risata. Scende dalla scaletta, si dirige verso i bidoni della spazzatura, torna verso la scaletta, la prende, ci ripensa, la rimette a terra, si dirige verso i bidoni, solleva il lenzuolo che li copre, lo piega accuratamente e se lo mette sul braccio. Solleva un coperchio, si china e guarda dentro il bidone. Breve risata. Richiude il coperchio. Lo stesso fa con l'altro bidone. Si dirige verso Hamm, solleva il lenzuolo che lo copre, lo piega accuratamente e se lo mette sul braccio. In vestaglia, il capo coperto da una calotta di feltro, un ampio fazzoletto macchiato di sangue spiegato sul volto, un fischietto appeso al collo, un plaid sulle ginocchia, spessi calzini ai piedi, Hamm sembra addormentato. Clov lo guarda. Breve risata. Va verso la porta, si ferma, si volta. contempla la scena, si volta verso il pubblico.

Molto dettagliatamente, Beckett descrive quello che deve accadere sulla scena. Bisogna chiedersi: che cosa deve accadere? La risposta può riempire interi scaffali di biblioteche, e fare affidamento al fatto che Beckett stia descrivendo una situazione post-nucleare, una situazione post-nichilista, una situazione post-capitalistica, una situazione in cui i personaggi, e quindi Clov e Hamm abbiano perso i riferimenti esistenziali, come l'uomo del secondo Novecento, e quindi essi ciondolano da una parte all'altra del palcoscenico e dicono cose senza senso, assurde, e quindi dire che il testo teatrale sia una tragedia, una commedia, una tragicommedia, etc. oppure ancora dire che la condizione di Clov e di Hamm sia quella del servitore e del padrone laddove il servitore diventa più importante del padrone⁹¹.

Il fatto (non il problema) mostrato sulla scena, come descritto da Beckett autore è il seguente: non accade niente.

Ora, tale affermazione si ricollega da un lato a quanto detto sinora sulla dinamica azione-narrazione per la quale l'azione deve avvenire sulla scena solamente perché il genere letterario teatrale contempla l'elemento dell'azione; dall'altro al fatto che la costruzione di tale gioco linguistico è affidata all'autore (non morto); poi, al fatto che non ci sia possibilità di una interpretazione allegorica e che l'analisi del plot risulta essere possibile e autoreferenziale se si tengono come riferimenti quelli costruiti dall'autore nel genere letterario scelto: non ci resta che giocare al suo gioco. Tutto ciò porta poi all'annullamento dello stile e, dal punto di vista culturale, ad un tentativo fallito di tale annullamento, presa d'atto della morte della storia che, in questa stessa dizione retorico-qualunquista dimostra la povertà lessicale di chi scrive (che si chiede come si potrebbe parlare altrimenti) ovvero uno stallo interpretativo per cui dopo la data scelta come punto di riferimento (1945) il mostrarsi nella storia del disintegrarsi di valori non è solo la visione (ancora, non problematica, e non richiede retorico sfoggio d'acume: così è) della morte dei valori, ma del cambio paradigmatico della storia e delle modalità espressive.

⁹¹ Quelli appena accennati sono solo riferimenti presi per continuare il discorso intrapreso nel capitolo precedente, e si continuerà qui appunto negando non specifiche interpretazioni, ma il concetto stesso di interpretazione in virtù della "superficialità" del mostrare senza stile di Beckett, contro le interpretazioni "profonde" anacronistiche e comunque impossibili oggi. Per il testo come ambientato in epoca "ecocritica", cfr. G. Garrad, cit.; per la situazione post-nichilista ed esistenzialista, come detto, essa non viene negata in questa tesi ma assunta come ovvia e non necessitante ulteriori interpretazioni, ma cfr. almeno M. Esslin, op. cit.; una notevole disamina del nichilismo in Beckett si trova in S. Weller, *A Taste For the Negative, Beckett and Nihilism*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, Londra, 2005; le interpretazioni più notevoli di Beckett che mostra l'uomo come alienato nel mondo capitalistico restano quelle di Adorno, cfr. T. Adorno, *Op. cit.*, e di Luckacs, cfr. Luckacs, *Op. cit.*; la questione della dialettica di padrone e servitore che, nel caso di *Finale di partita* crea la situazione per la quale il servitore sembra essere necessario al padrone più di quanto il padrone è necessario al servitore è tematica che sconfinava negli studi di sociologia, postcoloniali, politici, etc., che affonda ovviamente le sue radici in Hegel, ma poi in Marx e nello stesso Nietzsche.

Parlando metaforicamente (personalmente direi, anti-beckettianamente) intendo dire che col 1945 non solo è stata decretata la morte di Dio, ma la morte della morte di Dio, ovvero non solo la fine dei paradigmi filosofici e teologici, ma pure della possibilità della costruzione di nuovi paradigmi. Allora, lo spessore “culturale” di Beckett come dell’ “alta” cultura (si dica pure canonica) del secondo dopoguerra risulta essere nel mostrare senza stile e superficialmente questa fine di paradigmi che risulta

essere naturalmente fonte di ansie esistenziali, come di (parlando retoricamente, appunto) sprofondamenti nei meandri più oscuri della coscienza, come si vede nella grande letteratura secondo-Novecentesca⁹². Ma, per ora, abbiamo *Finale di partita*, dopo il 1945, lasciando da parte la retorica e l’acume: la totale superficialità è non ossimoricamente la profonda cifra significativa del dramma. Siamo di fronte ad una *tabula rasa*.

Beckett, l’autore, nella didascalia descrive le azioni. Prima che le azioni inizino, egli ci informa della situazione di stasi, non dissimile da quella di Estragone che tenta di togliersi una scarpa. Qui, Hamm è su una sedia a rotelle (la posizione seduta, quella dell’esausto deleuziano); Clov, invece, è in piedi accanto a lui, immobile. La situazione di partenza, dunque, è quella dell’immobilità, della stasi e nella progressione del testo è proprio quella alla quale si ritornerà; o meglio, durante il dramma (azione, etimologicamente), la narrazione, il procedere dell’*èpos* (parola, etimologicamente, che come voleva Aristotele è stadio precedente al dramma) non esiste. Ovvero, si tratta di un *èpos* che inizia e finisce in un dramma autoreferenziale costruito dal gioco linguistico dell’autore. Le azioni che l’autore descrive non sono utili alla progressione epica ma a quella drammatica laddove la progressione drammatica disattiva sé stessa perché le azioni iniziano e finiscono in una stasi iniziale e finale che nella sua circolarità castra qualsiasi possibilità di catarsi, qualsiasi narrazione condivisibile dal pubblico e qualsiasi fine sulla scena, ma non una fine oscena, ovvero oltre la scena, e forse indicibile nella forma drammatica perché appartenente ad un altro gioco linguistico. E questa stasi trova i corrispettivi letterari in quel Belacqua sempre frequentato dal nostro.

“Immobile accanto alla sedia, Clov lo guarda”; la prima azione di Clov, immobile, è quella di guardare Hamm, anch’egli immobile, sulla sedia a rotelle. La seconda azione di Clov è quella di muoversi verso “la finestra di sinistra”; poi, “Guarda la finestra di sinistra, rovesciando la testa all’indietro. Volta la testa, guarda la finestra di destra. Va a mettersi sotto la finestra di destra. Guarda la finestra di destra rovesciando la testa all’indietro. Volta la testa e guarda la finestra di sinistra”⁹³. Clov guarda la finestra, ma tale azione non avrà seguito comprensibile, così come il suo rovesciare la testa all’indietro. Quindi, il suo voltare la testa a destra è seguito dall’azione dell’andare verso la finestra di destra, guardare la finestra di destra, rovesciare la testa all’indietro, voltare la testa, guardare alla finestra di sinistra.

In quest’ultimo stralcio di didascalia sono descritte da Beckett otto azioni di Clov, rispettivamente guardare Hamm, muoversi verso la finestra di sinistra, guardare la finestra di sinistra, rovesciare la testa all’indietro, guardare la finestra di destra, andare sotto alla finestra di destra, rovesciare la testa di nuovo, e infine voltarsi nuovamente a guardare la finestra di sinistra. Si nota anzitutto la banalità del fatto che le azioni ci sono, ovvero che il passo logico primario diventa proprio di constatare e non interpretare tale fatto il quale garantisce l’inserzione di *Finale*

⁹² Si possono citare a caso le punte più notevoli della letteratura influenzata dall’esistenzialismo, notando come le aree geografiche di appartenenza siano variegata, a cominciare dallo stesso Tom Stoppard, il cui teatro, significativamente è influenzato non solo da quello di Beckett ma specificamente dell’*Amleto* shakespeariano; si può poi pensare a Céline, Rilke, T.S. Eliot, Pirandello, finanche a Kerouack.

⁹³ Per inciso, si nota come i personaggi che non sembrano avere alcuna meta e che vanno da una parte all’altra di un mondo costruito da Beckett sono presenti anche nei suoi romanzi. Qui non si può approfondire la questione riguardante il fatto che nel romanzo, come genere letterario, appunto la dinamica azione-narrazione è differente; e tuttavia, il tema dei “vagabondi” che girano a vuoto risulta essere non solo un tema di “sostanza”, ma pure di “forma” nel senso che quei personaggi che vanno avanti e indietro senza giungere ad alcuna soluzione (che non esiste, o meglio che è oltre quei limiti non sfondati) è sintomatica di una costruzione stilistica (e dunque di una *forma mentis*) del nostro. Per i romanzi, anche per il fatto che fu uno dei primi ad essere scritti da Beckett, è notevole *Murphy*, con la figura del protagonista, le cui azioni sono apparentemente e integralmente inutili, cfr. S. Beckett, *Murphy*, Routledge, Londra, 1938.

di partita nel genere letterario teatrale. Si veda, come suggestione, l'incipit dell'*Amleto* shakespeariano:

*Notte fonda. FRANCESCO è al suo posto di guardia;
BERNARDO entra e gli va incontro.*

Shakespeare descrive nella sua didascalia due azioni (Bernardo entra e va incontro), contro le otto di Beckett. Ritengo che ciò non significhi alcunché dal punto di vista qualitativo e che quanto ho appena detto è una semplice affermazione cursoria sganciata dal contesto storico in cui Shakespeare aveva scritto e non è questa la sede per un'analisi comparata dei due testi in questi termini. Ma, dal punto di vista strettamente quantitativo, potrebbe essere uno spunto per sondare alcune tendenze nella letteratura e in tal caso le azioni a teatro collegate alle tendenze culturali⁹⁴.

Le otto azioni di Clov (che, si ricorda, era immobile all'inizio), portano al punto di partenza, ovvero, si inizia con la stasi e si finisce con la stasi, ma nel frattempo le azioni ci sono state, ovvero c'è stato il *drama*, non l'*èpos*, e non importa se esse siano inutili perché dire che tali azioni siano inutili implica di per sé che ci debba essere una interpretazione. E tuttavia, se si vuole interpretare si sceglie una via che non trova punti di contatto con quella intrapresa finora, ovvero quella di "vedere" ciò che è "mostrato": io (lettore, pubblico, critico, uomo) vedo che Clov guarda e si muove. I giudizi di valore (profondi?) verranno dopo e non prima; per ora questo è quanto (purtroppo? Ironicamente? Tragicomicamente? No, così è): Clov guarda, Clov si muove, Clov torna al punto di partenza.

Ora, tali otto azioni sono descritte da qualcuno, ovvero dall'autore che ha scritto e che determina l'azione a teatro, ma per ora c'è una didascalia e ancora nessuno ha parlato. L'autore ha solo scritto e i personaggi fanno delle azioni senza ancora usare quella parola che diventerà azione nel gioco linguistico-estetico. Quanto alla questione della scrittura e dell'oralità, tanto centrale nel pensiero post-strutturalista, si rimanda ad altra sede, ma per ora interessa vedere sul testo che cosa "significa" quanto scritto⁹⁵.

Qual è il significato? Ora, innanzitutto ciò che conta – logicamente – è che sono state "mostrate" delle "azioni" al pubblico, il fatto nudo è questo e teoricamente e concettualmente ciò rimanda all'inserzione del testo (si dica pure dell'opera d'arte, senza entrare nella questione di cosa sia un'opera d'arte) nel genere letterario (artistico) teatrale. Queste azioni hanno senso nel testo e sulla scena ma non sono e non possono essere condivise da un pubblico. Sarà necessario ora scrivere in termini piani ed espliciti: secondo le norme sociali (si legga nel gioco sociale) le otto azioni di Clov sono incomprensibili. Ovvero, esse sono comprensibilissime a seconda della biblioteca di riferimento e della sensibilità di ogni spettatore: c'è chi potrà sostenere che Clov rappresenti un pazzo perché nessuno in società si comporta andando da una finestra a un'altra se non un pazzo, oppure la rappresentazione di un attore che rappresenta qualcosa, oppure un uomo angosciato simbolo dell'uomo alienato nell'era post-capitalistica. Questo, però, è sfoggio di acume o di cultura

⁹⁴ Ci si riferisce naturalmente a possibili utilizzi delle Digital Humanities in questo senso. Un volume di Digital Humanities e studi teatrali uscirà nel 2023: Nic Leonhardt (a cura di), *The Routledge Companion to Digital Humanities in Theatre and Performance*, Routledge, Londra, 2023.

⁹⁵ La questione sarà affrontata solo tangenzialmente, com'è ovvio, e tuttavia sarà necessario un accenno alla decostruzione. Si rimanderà sperabilmente ad altra sede una disamina della complicatissima questione ma tutto l'andamento di questo lavoro è suscettibile di critiche che adottino un metodo decostruzionista, a negare la tenuta del testo come realizzata dall'autore. Qui, infatti, non si sta prendendo una posizione per una tendenza "analitica" contro una decostruzionista; eppure, l'affermare la superficialità del testo beckettiano in un'epoca post-bellica non vuole inserirsi affatto nella lunga linea (infinita?) decostruzionista che veda nel testo geminazioni di significati, impossibilità di interpretare, smantellamenti della cultura occidentale. Per inciso, non è forse senza significatività il fatto che Derrida dichiarasse la grandezza di Beckett assieme alla sua incapacità di analizzarlo. Quanto alla questione dell'oralità e della scrittura, e del logocentrismo della cultura occidentale, si veda il saggio seminale di Jacques Derrida, J. Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1967.

“profonda” (ma si arriverà alla fine di questo lavoro a sostenere una superficialità *de facto*, che non richiede polemica almeno in prima istanza, dell’epoca in cui viviamo).

Dunque, si procederà così come si è iniziato per giungere alla definizione superficiale che non c’è niente da esprimere, il che non significa un arrendersi al non-senso ma una presa d’atto della (profonda) superficialità dell’obbligo espressivo di Beckett nei suoi scritti che si mostrano e che, si interpretino pure, ma il punto è ciò che si vede.

Dunque, Clov fa otto azioni. Qual è il significato? Ho detto che siamo nel genere letterario drammatico, e l’azione è necessaria. Ma Beckett sta scrivendo cose insensate (e dunque torniamo all’ipotesi di Martin Esslin?) o cose sensate? Il punto di vista di questo saggio è: non importa, ovvero Beckett ha scritto e il pubblico ha visto ciò che ha scritto. Ci si può affidare anzitutto alla logica e, rapidamente, alla pragmatica, per ritornare all’ipotesi già espressa secondo la quale Beckett abbia creato (autorialmente) un testo secondo un gioco linguistico che trova riferimenti (non utili, non inutili) nelle regole del suo gioco (a perdere, come la “partita” di *Finale di partita* che è persa sin dall’inizio)⁹⁶.

Non si può fare una disamina circa che cosa sia il “senso”; ma, considerando che sto dicendo che ciò che vedo è che Clov che fa azioni e nient’altro, bisognerà giustificare perché non mi allineo in maniera diretta all’affibbiare l’etichetta di “assurdo” a Beckett. E considerando quanto detto sinora, ovvero sul genere letterario drammatico e sulla dialettica azione-narrazione, sui limiti interpretativi e sul necessario confronto in un’epoca di emergenza “antifilosofica” (nei termini di Badiou) non sarà fuori luogo scomodare Wittgenstein, fermo restando il punto che la divisione tra il cosiddetto “primo Wittgenstein” e “secondo Wittgenstein”, da cui nacque la celebre *Ordinary language philosophy* a Oxford non è a mio parere risolta, ma non è questa la sede per approfondire, se non notando che i pensatori cinesi stanno attualmente lavorando ad un tentativo di unione del primo e del secondo Wittgenstein⁹⁷.

Si vedrà allora il gioco e come vederlo: Beckett-autore scrive:

Interno senza mobili. Luce grigiastrea. Alle pareti di destra e di sinistra, verso il fondo, due finestrelle molto alte da terra, con le tende tirate. In primo piano, a destra, una porta, vicino alla porta, un quadro appeso con la faccia contro il muro. In primo piano a sinistra, ricoperti da un vecchio lenzuolo, due bidoni per la spazzatura, uno accanto all’altro. Al centro, coperto da un vecchio lenzuolo, seduto su una sedia a rotelle, Hamm. Immobile accanto alla sedia, Clov lo guarda. Faccia molto rossa. Va a mettersi sotto la finestra di sinistra. Andatura rigida e vacillante. Guarda la finestra di sinistra, rovesciando la testa all’indietro. Volta la testa, guarda la finestra di destra. Va a mettersi sotto la finestra di destra. Guarda la finestra di destra rovesciando la testa all’indietro. Volta la testa e guarda la finestra di sinistra.

⁹⁶ Nel gioco degli scacchi, del quale Beckett era notoriamente appassionato, “Endgame” sta a significare la situazione nella quale sulla scacchiera sono rimaste poche pedine. Beckett ha dichiarato che nel testo teatrale *Finale di partita*, Hamm è il re in un gioco di scacchi perso sin dall’inizio (la citazione si trova in R. Cohn, *Back to Beckett*, Princeton University Press, Princeton, 1973, p. 152). Quando si è all’“Endgame” spesso ci si trova in una situazione di stallo per cui nessuno può vincere il gioco degli scacchi; come nel testo, Hamm e Clov continuano a giocare, ma appunto il gioco è perso, è fermo sin dall’inizio, ma le azioni (*drama!*) ci sono comunque. Un’analisi della letteratura beckettiana in relazione al gioco degli scacchi si trova in B.-P. Lange, “*Failing Better: Beckett’s Game with Chess Murphy*.” *Samuel Beckett Today / Aujourd’hui*, vol. 28, no. 2, Brill, 2016, pp. 356–70

⁹⁷ Il “primo Wittgenstein” è quello del *Tractatus*, cfr. L. Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung*, W. Ostwald’s *Annalen der Naturphilosophie*, XIV Band, 3/4 Heft, pp. 185-282, ed. it. *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 2009. Il “secondo Wittgenstein” è quello delle *Ricerche filosofiche*, pubblicate postume, *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, 1953, ed. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967. Le *Ricerche* sono un punto seminale per la generazione dei filosofi che prestarono e prestano attenzione al “linguaggio ordinario”, considerando il linguaggio dei filosofi come una distorsione di quest’ultimo (alcuni dei nomi più notevoli sono quelli di Austin e Grice, e poi in ambito americano quelli di Stanley Cavell e John Searle). Queste osservazioni non sono tangenziali perché mettono in luce la problematica intrinseca dell’analisi di un testo letterario quale quello di Beckett in un momento nel quale le scuole di pensiero si sono separate; inoltre, si sfrutteranno strumenti della pragmatica, quali quelli di Grice per la cooperazione (cfr. infra) per dimostrare originalmente che il testo di Beckett funzioni secondo “cooperazioni estetiche”, ma non prendendo comunque posizione nel senso di un adagiamento alla filosofia analitica né tantomeno all’*Ordinary language*. Si noti, inoltre, che uno dei massimi esponenti dell’*Ordinary language Philosophy*, Stanley Cavell, ha scritto un sostanzioso saggio su *Endgame*, cfr. S. Cavell, *Ending the waiting game: a reading of Beckett’s “Endgame”*, in *Must we mean what we say*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015. Quanto alle interpretazioni in ambito cinese di Wittgenstein, che ritengo notevoli proprio perché scardinerebbero da un punto vista culturale alcuni assunti interpretativi della filosofia del genio austriaco e dunque – soprattutto – la sua ricezione e riutilizzo in ambito filosofico e di critica letteraria, un breve articolo è Yi, Jiang and Xueguang, Zhang. “*Philosophical Studies on Wittgenstein in China*” *Wittgenstein-Studien*, vol. 6, no. 1, 2015, pp. 237-256.

Il gioco è a perdere, come sappiamo da ciò che dice Beckett quanto al fatto che Clov è un re che fa le mosse ma che perderà, ma soprattutto dal dipanarsi del plot che vediamo sino alla fine come una progressione drammatica di azioni in una progressione (apparentemente) narrativa che porta solo al punto di partenza e dunque ad una identificazione di *épos* e *drama*⁹⁸. Il “setting” del gioco (per ora scritto dall’autore, non c’è ancora la parola di qualcuno che parli) è un interno senza mobili, dove ci sono due finestre e due bidoni della spazzatura. Dopodiché viene scritto quanto i due personaggi, Hamm e Clov, fanno, ovvero Hamm non fa nulla (è immobile) e Clov fa le otto azioni descritte sopra; ovvero le otto azioni drammatiche e non narrative. Qual è il senso? In altri termini, abbiamo la didascalia “scritta” da Beckett e a teatro “vediamo” quello che ci viene “mostrato”. Beckett ha “detto” o ha “mostrato”? Ovvero – i termini sono naturalmente quelli del “primo” Wittgenstein – e la questione rimanda riannodando a tutto quanto detto e a quanto si dirà sull’assenza di stile e sul fatto che lo stile diventa l’alfa e l’omega superficiale di tutta la letteratura beckettiana - come ha fatto a dire qualcosa che non si può dire? Non lo ha detto (ma è scritto) ma lo ha mostrato? E per questo ha opzionato il genere drammatico, azione da mostrare con negazione *dell’èpos*, della parola, quando la lingua è già negata (scrive in francese) e lo stile viene estenuantemente scarnificato (fallendo)?

Ora, ferma restando una impossibilità interpretativa di fondo del testo beckettiano il cui lascito (per così dire) resta la materia (cartacea) che lascia con le direttive di poter far vedere sulla scena al pubblico quello che ha scritto, ci si può interrogare sulla dialettica senso/non senso in relazione al *drama/èpos*⁹⁹. Procedendo con la logica, e lasciando da canto la stessa pur suggestiva idea (e che avvalorerebbe la mia tesi) di un mondo interno creato dall’autore come contrapposto a quello esterno (fuori dalla “stanza senza mobili” dove avviene la scena) si considera che quanto scritto da Beckett – ovvero le azioni (de)scritte – sono mostrate al pubblico. Non si entra nel merito della filosofia analitica, considerando peraltro impossibile ancora sciogliere il nodo della relazione tra il primo e il secondo Wittgenstein, ma dato che, pure nell’immaginario collettivo, le opere di Beckett sono senza senso, si dirà che nel *Tractatus* le proposizioni senza senso (*sinnlos*) sono considerate le tautologie, le contraddizioni, che sono i limiti della logica e del pensiero e dunque del mondo (cfr. ad esempio, *TLP* 4.462); ci sono poi proposizioni ancora più radicalmente insensate (*unsinning*) che trascendono i limiti del senso. A quest’ultima categoria appartengono proposizioni come “1 è un numero”. Queste proposizioni non hanno senso quando dette. A quale categoria appartengono le azioni descritte nella didascalia?

Si aggiunga adesso un tassello: secondo il Wittgenstein del *Tractatus*, ciò che si può mostrare non si può dire e le cose “si rendono manifeste, sono mistiche e non si possono dire a parole” (*TLP* 6.522). Ora, la scrittura di Beckett autore nella sua didascalia descrive le azioni di Clov che risultano essere percepite come insensate dal pubblico (e nella ricezione critica), non condivisibili secondo norme di sorta a meno di considerare (ma si veda sotto) un mondo estetico autocostruito dal non morto autore. Ma le otto azioni di Clov, il quale va alla finestra sinistra, poi alla destra, poi ritorna alla sinistra, rappresentano qualcosa? Se ne prendano per semplicità solamente due: “Volta la testa, guarda la finestra di destra”. Avendo in mente il fatto che l’andare alla finestra di destra, secondo la progressione narrativa (*l’èpos* appunto disattivato per ipertrofia drammatica di otto azioni anch’esse disattivate sino alla fine o-scena) non conduce ad alcun esito comprensibile secondo una teleologia condivisa dal pubblico, ciò che si può dire quanto a questa frase non va molto oltre il fatto “letterale” con convergenza di fatto e lettera: “Volta la testa, guarda la finestra di destra” significa “Volta la

⁹⁸ Per la citazione di Beckett su Hamm come re che perde il gioco, cfr. R. Cohn, cit.

⁹⁹ Notevole notare, per quanto interessa in questa sede, che Beckett era specialmente interessato a che le produzioni dei suoi drammi non si distanziassero dalle sue precise direttive, a conferma della tenuta autoriale. Non si affronta qui la questione, totalmente al di fuori dello scopo di questo saggio, dell’interpretazione del teatro beckettiano sulla scena, in relazione, ad esempio, al teatro di ricerca, che ovviamente si allontana dalle direttive di Beckett; cfr. *Beckett as Director*, in *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

testa, guarda la finestra di destra”¹⁰⁰. Non esiste alcuna interpretabilità che trascenda la lettera, ma la lettera va a coincidere, nel momento in cui la lettera viene mostrata, con l’azione. Il *drama* ha tecnicamente inglobato in sé *l’èpos*.

Queste azioni sono state mostrate al pubblico che le ha viste. Che si dica poi che sono insensate, non toglie il fatto superficiale che esse sono state mostrate al pubblico che ha visto un’azione, ovvero l’azione drammatica, perché si è a teatro, di Clov che volta la testa e guarda la finestra di destra. Si potrebbe, ancora, lasciare da canto tale costruzione e pensare alla “distruzione” che Wittgenstein fa della sua “prima” filosofia (ma la questione della “distruzione” teoretica sarà messa in relazione con il contesto post-bellico e di auto-distruzione della storia come della teoria soprattutto nel dopo 1945, e spostarsi a considerare il “linguaggio ordinario”, a partire da Wittgenstein e dalla sua famosa definizione di “significato come uso” (*Ricerche filosofiche*, 43). E ci si dovrà allora interrogare su quale sia l’uso di questa lingua, laddove nella didascalia il significato sembra appunto non esistere se ci si pone nell’ottica di un gioco linguistico sociale laddove le norme siano condivise (o condivisibili) dal pubblico; ancora, non è davvero possibile – credo – sciogliere la questione se Beckett parli con linguaggio “ideale” o “ordinario”, e non si tratta tanto di una “scelta di campo”, quanto del verificare, come si è detto prima per *Aspettando Godot* e adesso per *Finale di partita* che tale linguaggio va a coincidere con l’azione proprio se si considera che il genere letterario costringe a scrivere per l’azione. Tutto quanto viene detto è funzionale al procedere drammatico di azioni inutili se ci si pone nell’ottica delle norme sociali ma utili secondo le norme artistiche (stilistiche, estetiche) create dall’autore, la cui ricerca risulta coerente in una scarnificazione dello stile che porterà al tentativo dello scrivere senza alcuno stile e alla totale convergenza della parola con l’azione e poi, coi *Texts for nothing*, della parola con la parola, in un continuo obbligo di esprimere (cosa? Niente).

Dopo la didascalia, in cui l’autore dice come debba mostrarsi al pubblico il dramma (l’azione) i personaggi iniziano a parlare e le loro parole sembrano essere insensate e dunque spingerebbero a riflettere sull’ironia o sulla lettura allegorica del testo ma, continuo ora a considerare, sino alla fine o-scena il funzionamento del testo prendendo in esame alcune delle parti notevoli laddove la conversazione viola le norme di cooperazione di Grice, ma non viola le norme di cooperazione di un gioco estetico autocostruito da un autore che scrive tendendo alla corrispondenza di lingua e azione in un determinato genere letterario, contemporaneamente alla scarnificazione della lingua e dello stile, ultima barriera rimasta dopo il crollo della storia, al fine di raggiungere il sogno estetico (e quindi esistenziale e umano) dell’annullamento dello stile, del riuscire a non parlare di niente producendo un’opera d’arte. Dopo che la ricostruzione dei valori su base nichilistica è fallita con il mostrarsi della storia del 1945, e la poesia come atto di barbarie diventa, in certo senso, atto senza aggettivi di sorta, l’uomo non può più nemmeno farsi opera d’arte, ma solamente annullare lo stile e, in un *horror profunditatis*, scartarsi dagli abissi esplorati dalla filosofia e dalla letteratura, oramai distrutti, e farsi altopiano (il tratto inglese, come ebbe a dire Wittgenstein di Mendelson), tastando i toni della superficialità, la cristallina *tabula rasa* su cui si muovono le dita del non-dionisiaco, non-apollineo *homo logicus*, che inattivamente agisce e mostra la superficialità, cifra non polemicamente profonda del moderno (non postmoderno), superficialmente teso a non sfondare i limiti che siano oltre la scena, troppo osceni per l’uomo non troppo umano, ma troppo logico.

Prima di procedere con l’analisi del plot di *Endgame*, secondo le norme della cooperazione estetica, per poi approdare alla relazione azione-teoria anche in senso culturale e ai limiti e ai

¹⁰⁰ Parlando di “teleologia” implico solo il fatto che non ci sia formalmente alcuna fine nel testo beckettiano in questione, così come in molti dei suoi romanzi, come *Murphy*. Ovvero, non ho in mente il dibattito post-strutturalista, dal quale anzi prendo le distanze, come accennato sopra, che considera come fondamentali le critiche beckettiane alla teleologia e alla chiusura tipiche del postmoderno. Sarà bene specificare che questo non significa che sono convinto del fatto che Beckett non sia un postmoderno ma che sono convinto del fatto che la geminazione delle interpretazioni teoriche di Beckett risulta essere nel caso del poststrutturalismo assolutamente impossibile da controbattere perché materialmente impossibile leggere tutti i volumi che si scrivono sullo stesso argomento che hanno come mantra la critica al moderno di Beckett che – si badi – non ritengo assolutamente essere assente ma che ritengo essere poeticamente valida e non deficiente nell’atto letterario allorquando non pedantemente appesantita dalla teoria costruita *ad hoc* sul cranio del genio. Su post-strutturalismo e Beckett, si veda ad esempio, H. Porter, *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*, Cornell University Press, Ithaca, 1996).

vantaggi di una visione “logica” (troppo logica) del reale, per la conclusione che con Beckett siamo dinanzi ad una tabula rasa superficiale, riaffermo brevissimamente quanto detto circa la rinascita dell’autore, per quanto è più che ovvio che non sia possibile in questa sede una trattazione coerentemente originale della questione. Ma da quanto detto sinora emerge, più o meno esplicitamente, che chi scrive ritiene che ci sia una tenuta autoriale piuttosto forte in Beckett.

Procedendo con ordine, ho detto e si procederà su questa linea, che Beckett crea un gioco linguistico-estetico all’interno del quale i personaggi si muovono e trova una coerenza l’opzione del genere teatrale con la necessità dell’azione. Tutto ciò, poi, non è privo di collegamenti con tutto quanto ho detto circa la necessità di continuare a esprimere e la sostanziale ininterpretabilità, ovvero, dando meno possibilità interpretativa al critico, risulta che l’autore abbia più tenuta (presa) sul testo; ancora, la minore possibilità interpretativa non è da me intesa come un depotenziamento delle facoltà e del ruolo del critico, ma in senso contestuale come una logica presa d’atto dell’impressionante geminazione delle scuole critiche e del fatto che la ricerca verso l’assenza di stile di Beckett intensificatasi dopo il 1945 comporti un paradossale potenziamento del ruolo critico proprio nel momento in cui si prendano le distanze dal sostenere che l’autore sia morto e che dunque ognuno possa interpretare senza vedere. È naturale che il saggio di Roland Barthes, scritto nel 1967, possa essere considerato come superato da molti, eppure la stessa Yale School, con ad esempio Paul de Man, è sintomatica del fatto che le interpretazioni possono geminare in maniera virtualmente infinita, con diverse variazioni sul tema, appunto, dato che De Man non riteneva che il significato fosse una produzione del lettore. Si ritiene dunque cauto per ora considerare che la questione non possa essere risolta ma ammettere che sia altamente problematica ma che, in questo specifico caso, non si tratta tanto di considerare il “senso” o il significato che l’autore con la sua intenzione vuole dare al testo e dunque valutare i problemi politico-sociali dell’autorità dell’autore; ma, se si considera che l’autorità del testo beckettiano sia nella sua lettera, nella lettera nuda, spogliata estenuantemente, resa come in un cortocircuito dramma ed *èpos* e poi di nuovo dramma disattivato, allora il potenziale critico risulta essere depotenziato e potenziato in sé stesso ed emerge da quella parola stessa.

Si intuisce allora che non si considera in questa sede neppure la posizione di Foucault, perché questo lavoro, pur non avendo un punto di vista passivo, non si occupa del posizionamento ideologico dell’autore, essendo focalizzato piuttosto sulla questione del genere letterario da un punto di vista logico e non politico in senso lato, le cui considerazioni culturali si vedono come nascenti da considerazioni logiche, non per dare una preminenza alla logica rispetto alla cultura, ma proprio perché si considera come la tabula rasa del dopo 1945 abbia portato all’emergere della categoria della “superficialità” e ad un dovere fare i conti con una cultura che non era forse considerata tale, e non sarà inutile ricordare ancora che l’acutissimo Badiou considerava antifilosofia quella di Wittgenstein¹⁰¹.

3. Cooperazioni estetiche

Si continua ora l’analisi del plot di *Finale di Partita*, intrapresa con l’analisi della didascalia iniziale la quale, scritta dall’autore, ha condotto ad una brevissima riflessione sullo *status* autoriale medesimo, che non può affatto essere approfondita; quello che si è detto sin dall’inizio, quanto all’opzionare il genere teatrale (drammatico, che richiede l’azione) in un determinato periodo storico (dopo la guerra mondiale) è collegato con la questione del “mostrare” piuttosto che dell’“interpretare”, nell’ambito di un gioco linguistico-estetico creato dall’autore; si procederà con

¹⁰¹ La risposta di Foucault al saggio di Barthes è: M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, titolo della lezione del 22 febbraio 1969 del filosofo alla Société Française de Philosophie. Si può leggere in D. F. Bouchard, *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.

l'analisi del gioco cooperativo delle conversazioni a teatro. Si è studiata la lingua-azione nonché la "visione" a teatro (grazie al genere letterario che cortocircuita il circolo virtuoso *drama-èpos*), sfruttando poi la filosofia (o anti-filosofia, se si accoglie la definizione di Alain Badiou, cfr. *supra*, nota 88) di Wittgenstein con le sue propaggini pragmatiste; tali propaggini, tuttavia, sono anch'esse metodologicamente disattivate nel momento in cui si ritenga (si veda subito *infra*) che le stesse regole della conversazione vengano disattivate in sé stesse in un gioco estetico teatrale.

Le conversazioni dei personaggi beckettiani, che possono essere etichettate come "assurde", da un punto di vista prettamente letterario risultano congruenti con il gioco estetico di un testo in cui il *drama* fagocita la parola, la quale va a coincidere col *drama* stesso, ma quell'azione non sembra condurre ad alcunché se non ad un'assurda stasi, non dissimile da quella del Belacqua dantesco-beckettiano, la quale porta in ultima istanza a una ricerca stilistica che mira all'annullamento dello stile stesso (fallita) con una convergenza pseudo-tautologica della parola con la parola, e la necessaria conseguenza di continuare ad esprimere quella parola (che coincide con l'azione a teatro) sino alla fine, ovvero sinché non cali il sipario.

Prima di procedere con l'analisi del plot, si specifica anche che la questione dell'interpretare/mostrare a teatro, implica di per sé, com'è ovvio, riflessioni latamente culturali e di ordine di metodologia non solo dell'analisi filosofica ma dell'analisi artistica stessa. Ovvero, non si tratta del rinunciare all'interpretazione, si tratta del proporre che la negazione interpretativa che presentano i testi beckettiani sia talmente estrema, dopo il 1945, da lasciare la visione come scelta non passiva ma come scelta al contempo critica, filosofica ed antifilosofica e, banalmente, come unica scelta, perché i drammi sono drammi, perché essi significano cosa significano.

Ma, andando più a fondo, e si rimanda una ricerca sulla questione ad altra sede, si consideri che l'opera capitale di Antonin Artaud fu pubblicata nel 1938¹⁰². Ciò che interessa in maniera immediata qui, senza assolutamente approcciarsi alla storia del teatro né alle tecniche teatrali fini all'allestimento degli spettacoli stessi, è l'idea teorica dello scritto secondo la quale il linguaggio non sarebbe centrale a teatro e si propone qualcosa a metà tra il gesto e la lingua. Ora, quanto detto sulla lingua-azione in Beckett potrebbe trovare un corrispettivo in questa questione del gesto ma ciò che sto cercando di dimostrare è che il punto focale dell'arte beckettiana, almeno dopo il 1945, sia la creazione di una *tabula rasa* annullante lo stile, il che implica che la critica e il rovesciamento delle convenzioni teatrali (teorizzate dallo stesso Artaud, e prese come punto fondamentale dai critici di Beckett come Esslin) sia una questione non secondaria ma *a posteriori*. Il cortocircuito *drama-èpos* e l'annullamento dello stile sono sintomi non tanto di un polemico rovesciare le convenzioni teatrali, quando della presa d'atto, con un gesto linguistico, appunto, del crollo totale che per semplicità qui fisso al 1945, dopo il quale all'artista non restava che lo stile, e in questo tempo la questione dell'opzionare un genere letterario, l'opzione dello scarnificare lo stile, diventa l'unica questione che abbia una qualche rilevanza, l'unica da cui potere ripartire.

La visione del dramma e delle conversazioni è la visione del dramma e delle conversazioni, non esprimibile altrimenti se non tautologicamente, perché non si tratta di un vedere un nulla, né di vedere la verità o l'arte o una qualche metafora o allegoria, si tratta *sic et simpliciter* di vedere il dramma: *Tabula rasa*. Si rimanda ad altra sede una ricerca per vagliare come il concetto di rivoluzione visuale del pensiero possa funzionare in Beckett, soprattutto nel Beckett del dopoguerra, quello che non lascia – credo – spazio non dico all'interpretazione ma neppure alla negazione della verità unica come dell'affidarsi a molte verità secondo un prospettivismo di matrice nietzschiana¹⁰³.

Dopo la didascalìa, in cui vengono introdotti i due personaggi, Clov, che va da una finestra all'altra, sala su una scaletta, scende dalla scaletta, apre uno dei due bidoni sulla scena, e Hamm, il

¹⁰² A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Parigi, 1938.

¹⁰³ Per la rivoluzione visuale del pensiero, e l'individuazione di un "filosofo-artista" si veda B. Cany, *Renaissance du philosophe-artiste. Essai sur la révolution visuelle de la pensée*, Paris, Hermann, 2014; qui, l'autore riprende il concetto del teatro del pensiero da Platone a Nietzsche, proponendo, infine, come il teatro di Artaud permetta la creazione d'un'immagine totale che trascende la metafora. Si veda anche J.-N. Vaurnet, *Le philosophe-artiste*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004

quale è seduto su una sedia a rotelle, il primo a parlare è Clov. Si riportano di seguito, per intero, le prime battute del dramma:

CLOV (*sguardo fisso, voce bianca*) Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire. (*Pausa*). I chicchi si aggiungono ai chicchi a uno a uno, e un giorno, all'improvviso, c'è il mucchio, un piccolo mucchio, l'impossibile mucchio. (*Pausa*). Non possono più punirmi. (*Pausa*). Me ne vado nella mia cucina, tre metri per tre metri per tre metri, ad aspettare che mi faccia un fischio. (*Pausa*). Sono dimensioni ideali, mi appoggerò alla tavola, guarderò il muro, aspettando che mi faccia un fischio. (*Rimane immobile un istante. Poi esce. Rientra subito, va a prendere la scaletta, esce portandosela via*).

Pausa. Hamm si muove. Sbadiglia sotto il fazzoletto. Si toglie il fazzoletto dalla faccia. Faccia molto rossa. Occhiali neri.

HAMM A... (*sbadigli*)... a me. (*Pausa*). Tocca a me. (*Tiene il fazzoletto aperto davanti a sé, a braccia tese*) Vecchio cencio! (*Si toglie gli occhiali, si asciuga gli occhi, la faccio., pulisce gli occhiali, li rimette, piega accuratamente il fazzoletto e lo ripone con delicatezza nel taschino della vestaglia. Si schiarisce la gola, unisce i polpastrelli*) S'è ma... (*sbadigli*)... mai visto un dolore più... più alto del mio? Può darsi. Nei tempi andati. Ma oggi? (*Pausa*). Mio padre? (*Pausa*). Mia madre? (*Pausa*). Il mio... cane? (*Pausa*). Oh, certo, non dico che non soffrano, per quel tanto che degli esseri simili possono soffrire. Ma si può dire che le nostre sofferenze si equivalgano? Può darsi. (*Pausa*). No, tutto è a... (*sbadigli*)... ssoluto (*con orgoglio*), più si è grandi più si è pieni. (*Pausa. Avvilito*) E più si è vuoti. (*Tira su dal naso*) Clov! (*Pausa*). No, sono solo. (*Pausa*). Che sogni! Quelle foreste! (*Pausa*). Basta, è ora di farla finita, anche nel rifugio. (*Pausa*). E tuttavia esito, esito a... a farla finita. Sì, è proprio così, è ora di farla finita e tuttavia io esito ancora a... (*sbadigli*)... a farla finita.

(*Sbadigli*) Oh, ma insomma, che cosa mi prende, farei meglio ad andarmene a dormire. (*Dà un colpo di fischiotto. Entra Clov, subito. Si ferma accanto alla poltrona*). Puzzi da far paura! (*Pausa*). Preparami, voglio dormire.

CLOV Ma se ti ho appena fatto alzare.

HAMM E con questo?

CLOV Non posso mica farti alzare e farti coricare ogni cinque minuti, ho i miei impegni.

Clov esordisce lapidario: “Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire”. C’è già moltissimo in questa frase, per il fatto che non c’è niente, per il fatto che non è interpretabile. Clov afferma (non chiede), e ciò è scritto ma anche detto laddove quel pensiero-parola diventa atto (che non produce niente) visivo a teatro nell’oralità del medium, si legga perché l’attore dotato di un corpo parla e perché esiste una conversazione dal punto di vista “formale”: Clov parla, dicendo “Finita”, se pure si accetta l’assurdità del fatto, la parola resta in un contesto conversazionale.

Si può recuperare intanto quanto dice Ginevra Bompiani nella prefazione al citato citato saggio di Deleuze su Beckett: “Come l’ubriaco aspira al penultimo bicchiere (quello della sazietà) e non all’ultimo (quello della perdita di coscienza), così i dannati di Beckett sono creature penultime, che la vicenda, teatrale o narrativa, porterà alla fine”¹⁰⁴.

Non interessa in questa sede la questione filosofica del concetto di “penultimo” in Deleuze, ma il suo saggio su Beckett, con la succitata chiarificazione di Bompiani, è coerente con uno dei punti di questo lavoro: la fine è oscena¹⁰⁵. Clov dichiara la fine all’inizio, l’inizio è già una fine e non c’è bisogno di continuare perché non c’è niente da dire, salvo che c’è l’“*obligation to express*”, e allora si continua a esprimere scarnificando lo stile strenuamente, ma fallendo ancora una volta (i *Texts for nothing* non annullano del tutto lo stile. Si può annullare totalmente lo stile? Si può essere così profondamente superficiali?).

Clov, però, dopo aver detto “Finita”, specifica “è finita”. Ancora: “Sta per finire”. Infine, come a rettificare: Sta forse per finire”. A rettificare cosa? Finire cosa? Che bisogno c’è che lo comunichi? A chi lo sta comunicando? Quali sono le regole di questo gioco se non quelle create internamente per la continuazione dell’esprimere superficialmente, non contenuti, nemmeno cervelloticamente forme, e per quello che interessa qui (la questione non è affrontata in questa sede) forse neppure “crudelmente”, all’Artaud. Qui si tratta di un corpo-attore-personaggio che dice ciò che l’autore ha scritto, un personaggio che, appena entrato in scena, dopo avere compiuto le azioni drammatiche

¹⁰⁴ G. Bompiani, in G. Deleuze, op. cit., p. 5.

¹⁰⁵ Per il concetto di “penultimo” in Deleuze, si veda A. Simonetti, *Il penultimo del pensiero*, Mimesis, Milano, 2019.

disattivate in sé stesse perché inutili, inizia a parlare. E dunque la parola, che dovrebbe condurre al proseguimento del dramma, della “narrazione” drammatica, disattiva sé stessa in un estenuante cortocircuito nel lasso di tempo di una manciata di secondi.

Appena l’*èpos* entra nel dramma, è già tutto attivato e disattivato, esso è fagocitato da un dramma che costringe all’azione e il personaggio ci comunica la fine (forse) di quell’azione non ancora cominciata (se non nelle mosse di Clov descritte nella didascalia); un’azione che è una fine già all’inizio, forse, ma una fine che comunque non è sulla scena, è oscena.

A questo proposito, si cita nuovamente Paolo Bertinetti, il quale sostiene che, mentre il teatro di Brecht si oppone al teatro tradizionale, creando nuove forme, Beckett prende in prestito la forma della fine dell’Ottocento, il “dramma conversazione”, per svuotarla dall’interno¹⁰⁶. Per ciò che concerne questa sede, ovvero la prospettiva del vedere il dramma di Beckett come un mostrare scenicamente (il complemento oggetto è difficile da reperire) e celare le azioni oltre la fine, il che non nega ma criticamente contestualizza un propulsivo (si vorrebbe dire dinamitico) valore culturale dell’autore, si assume qui che Beckett non crei né vuoti e che non ci sia una convergenza miracolosa di forme e contenuti. La ragione di ciò è che, con la tabula rasa del 1945, non ci sono più forme né contenuti, non c’è assolutamente niente da esprimere se non appunto la scarnificazione stilistica, obbligatoria, il che, *a posteriori* può determinare un ragionamento “intrinseco” sulla relazione forme-contenuti, ma “vedendo” la scena, determina assolutamente niente. Le note dei diari berlinesi sulle prove di *Finale di Partita* (1967) possono forse aggiungere tasselli: Beckett sosteneva che scriveva per il teatro perché il mondo dei suoi romanzi era troppo complicato mentre in teatro c’era un mondo di personaggi in cui potersi muovere¹⁰⁷.

Dopo che Clov ha dichiarato che è finita, che forse è finita, c’è una pausa, come ci informa la didascalia, a volere precisare che è già tutto lì in quella battuta, ovvero che niente è lì, perché non c’è proprio nient’altro da dire, che nessuno si aspetti nulla se non vedere un dramma. Ed è proprio tutto lì, ciò che Clov dice dopo è totalmente privo di ogni qualsivoglia interesse a meno di non volere pensare a scopi di divertimento. Ma l’analisi sfugge perché essa deve sfuggire: o meglio, siamo invitati a guardare ciò che è mostrato, le azioni disattivate nel genere teatrale drammatico in uno stile che è ciò che a Beckett resta. E Clov aspetterà, come dice, che Hamm gli faccia un fischio, così che il gioco possa proseguire.

Ma Hamm, apparentemente, nella sua battuta mette dei contenuti, parla del dolore, non di certo un argomento semplice. Ma ciò che è notevole è che esso parli di un dolore “alto”, nessuno ha mai avuto un dolore più alto del suo: sembrerebbe che si tratta di un’affermazione da eroe da tragedia greca, eppure poi parla del padre, della madre, che sono personaggi presenti sulla scena. Ancora, i significati, le interpretazioni non sono solo molte, sono virtualmente infinite: si può pensare ad una parodia, un’interpretazione freudiana, un inserimento nel genere tragico svuotato nelle forme. Ma, procedendo con ordine, Hamm sta dicendo, comunicando questa informazione del suo dolore “alto”, ma poi tutto viene negato, tutto ciò che è affermato viene negato e resta appunto solo quella parola declamata sulla scena, perché “Ma si può dire che le nostre sofferenze si equivalgano? Può darsi. (Pausa). No, tutto è a... (sbadigli)... ssoluto (con orgoglio), più si è grandi più si è pieni. (Pausa. Avvilito) E più si è vuoti. (Tira su dal naso)”. Ancora, “può darsi”, come il forse che Clov dice all’inizio. Niente pare che si possa sapere, e sembra che non importi che si sappia o meno.

Proseguendo, il tono di Hamm diventa “poetico” quando dice “che sogni! Quali foreste!” ma nega anche la “poesia”: “Basta” e “Sì, è proprio così, è ora di farla finita e tuttavia io esito ancora a... (sbadigli)... a farla finita.

¹⁰⁶ P. Bertinetti, introduzione a S. Beckett, *Teatro*, Einaudi, Torino, 2002, p. IX. L’espressione “dramma-conversazione” è quella utilizzata da Peter Szondi nella sua analisi del dramma moderno in cui l’elemento dialogico sarebbe garantito a priori, anche quando il dialogo stesso non fa che metterne in luce la sua impossibilità e nullità; cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino, 2000, trad. it. e Introduzione a cura di C. Cases.

¹⁰⁷ Superfluo specificare che non si sminuisce il valore delle opere teatrali di Beckett ma, semplicemente, note su ciò che l’autore pensava possono incoraggiare nel vedere superficialmente, se si riesce, e rivalutare il valore culturale di Beckett a partire dall’ipotesi della sua visione non nietzscianamente distruttiva del mondo ma della sua visione senza aggettivi di un mondo ovviamente distrutto.

Dopo fischia per chiamare Clov, che entra in scena, il tono poetico sconfinava nel volgare: “Puzzi da far paura! (*Pausa*). Preparami, voglio dormire”.

Dunque, pure il tono poetico è disattivato dalla volgarità fino alla conclusione della battuta: non si tratta di un barocchismo, ma di un altro cortocircuito, ovvero il parlare di Hamm, del suo alto dolore, delle foreste e dei sogni, non si rovescia nella puzza, bensì nel dormire, ovvero, di nuovo in quel finire che non verrà mostrato sulla scena. E, questa volta, si tratta di una richiesta, ben comprensibile dal pubblico secondo le norme del gioco sociale: “Preparami, voglio dormire”, ma tale richiesta sarà disattesa, tale azione linguistica sembra perfino essa, nella sua banalità, decontestualizzare sé stessa, fallire nel gioco sociale, ma non in quello estetico-linguistico (cfr. subito *infra*).

Clov risponde:

CLOV Ma se ti ho appena fatto alzare.

HAMM E con questo?

CLOV Non posso mica farti alzare e farti coricare ogni cinque minuti, ho i miei impegni.

L'azione non va a buon fine, e Clov dà una spiegazione razionale al perché non accondiscende alla richiesta di Hamm, ma tale spiegazione ridiventa irrazionale all'ultima battuta, quando dice che non può non solo perché Hamm si è appena alzato, ma perché lui ha i suoi impegni (che non ha). A che gioco giochiamo?

“Preparami, voglio dormire”, Hamm dice ciò alla fine della sua battuta. Che cosa se ne ricava, dopo quanto detto? L'inizio e la fine della mia analisi è che se ne ricava *in primis* il fatto che lo spettatore che vede il dramma ascolta la successione dei suoni che compongono le lettere, in una non tanto sconvolgente ma non retorica nudità assoluta di convergenza di azione drammatica con successione fonica.

Ma, “preparami”, è evidentemente un ordine, oppure un comando, e in quest'ultimo caso, peraltro, si dovrebbe ripensare al rapporto di autorità di Hamm rispetto a Clov¹⁰⁸. Come detto sopra, non si potrà dare qui assolutamente una panoramica della pragmatica, ma si notano alcuni elementi immediati.

“Preparami” è appunto un ordine o un comando. Nella *Speech Act Theory* è classificato come un *Illocutionary Act*¹⁰⁹. Inoltre, Clov aggiunge pure: “Voglio dormire”, ovvero specifica il perché ha dato quell'ordine; eppure, la sua volontà di dormire non è analizzabile perché Hamm demorderà ben presto dal voler dormire. L'unica cosa che permane sino alla fine del dramma è appunto il continuare ad esprimere e questa volontà è un qualcosa che resta pronunciato così come il “Basta”, il “volere finire”, e il non finire del dramma stesso che, tuttavia, si svolge sulla scena.

E, tornando alla *Speech Act Theory*, l'elemento della volontà, dunque dell'intenzione del personaggio-Hamm, rimanderebbe alla riflessione sull'elemento latamente psicologico delle conversazioni, nella precisazione che Searle diede della teoria di Austin¹¹⁰.

Focalizzandosi sull'ordine, si vede come la lingua-azione del dramma viene subito disattivata e così sarà sino alla fine. L'ordine non va a buon fine, nel senso che ciò che Hamm “fa” con la sua “parola” non determina alcun effetto. Ora, ponendosi nell'ottica del gioco sociale, delle regole sociali, ciò significherebbe una deficienza dell'atto, nell'ottica delle regole estetiche del gioco di Beckett, esso è una lingua-azione cortocircuitante sé stessa come tutte le altre, sino alla fine che non si mostra.

Clov risponde: “Ma se ti ho appena fatto alzare”, il che implica un “no”, un non voler performare l'azione richiesta dall'ordine di Hamm e che, in termini letterari, avrebbe fatto proseguire la narrazione drammatica secondo convenzioni verificabili immediatamente dal pubblico. Ma questo

¹⁰⁸ Per la dinamica servo-padrone, cfr. *supra*, nota 91.

¹⁰⁹ Si veda innanzitutto J. L. Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, Londra, 1962.

¹¹⁰ Cfr. J. Searle, *Consciousness and Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

“ma se ti ho appena fatto alzare”, implica in prima istanza il fatto che un trasferimento di materiale comunicativo c’è stato, perché Clov ha capito l’ordine di Hamm; non s’intende dire che ciò significhi che la comprensione di Clov dia un senso al dramma ma che la comprensione da parte di Clov determini il fatto che Hamm e Clov stanno giocando allo stesso gioco, qualunque esso sia, e non è, già da queste prime battute, un gioco che debba portare ad una fine sulla scena. Ad un altro livello, si potrebbe dire addirittura che il “voglio dormire” di Hamm sia un *indirect speech act*, ben compreso da Clov¹¹¹.

E Hamm risponde “E con questo?”, ovvero non è rilevante per lui il fatto che abbia appena dormito, egli vuole comunque dormire, come vuole che tutto finisca, ma niente finirà, come il pubblico saprà perché quella partita paradossalmente persa ovvero finita sin dall’inizio non finirà sulla scena.

E la risposta di Clov è: “Non posso mica farti alzare e farti coricare ogni cinque minuti, ho i miei impegni”. Lo spettatore saprà ben presto che Clov non ha impegni, e dunque che non ha nulla da capire, deve solo vedere il dramma nel quale le regole di conversazione non sono quelle che lui conosce, non tanto per una rivoluzione delle forme teatrali, ma perché non c’è più alcunché da rivoluzionare e dunque si propone sulla scena tale visione superficiale, tale successione di suoni e di azioni, nascondendo l’azione finale, nascondendo, in termini analitici, lo scioglimento della trama perché, tecnicamente, la trama è in questa successione di conversazioni che sono azioni aventi le proprie regole.

Si può allora pensare alle norme di conversazione di Grice, e vedere come ovviamente esse vengano violate nella conversazione (perché di conversazione si tratta, a teatro), dove Hamm e Clov non rispettano né la massima di quantità, né di qualità, né di relazione, né di chiarezza¹¹². Ma Hamm e Clov si capiscono nel senso che non c’è niente da capire, nel senso che il codice culturale comune è inutile da ricercare, nel senso che di fronte ad una successione di suoni che si fanno azione, di fronte al nulla, non si può che giocare al gioco estetico, cooperare alla superficialità, fallendo nell’essere superficiali (Hamm non può fare a meno di parlare dell’alto dolore), ma ciò che conta è questa emergenza di un’azione linguistica estenuantemente attivata e disattivata in sé stessa, mostrata non oscenamente in tutta la sua idiozia, e l’o-sceno viene lasciato fuori, posticipato.

§ 3. *Musa epidermica*

1. *Horror profunditatis*

Si procede ora con la *plot analysis* di *Finale di partita*, che tiene conto di tutti gli elementi di cui si è trattato sinora, ovvero dell’idea della lingua come azione, necessaria nel genere drammatico, del fatto che i personaggi cooperino tra di loro in un gioco linguistico che ha le proprie regole interne create dall’autore, e del fatto che l’azzeramento della progressione narrativa sia contestualizzabile storicamente se si considera il “crollo” del 1945, col relativa insensatezza di ogni contenuto da mostrare, che si traduce in questo caso specifico in un dramma mostrato al pubblico, non interpretabile ma “osservabile”; tutto ciò condurrà Beckett ad una ricerca di scarnificazione stilistica, approdata poi ai *Texts for nothing*, laddove l’unico elemento che resti all’uomo del dopoguerra risulta essere lo stile stesso, l’esprimere senza scopo, senza contenuti ma indefinitamente. Il titolo del presente paragrafo allude al fatto che nel genere teatrale opzionato, la totale nudità dei fatti rappresentati (non narrati non essendoci alcunché da narrare) si presentano *sic et simpliciter*, e non ci si avvicina a quel limite “profondo” che, heideggerianamente, poteva essere sfondato nel genere

¹¹¹ Non si può dare contezza qui della questione specifica degli Indirect Speech Acts, ma cfr. J. Searle, "Indirect Speech Acts". *Speech Acts. Syntax and Semantics*. Vol. 3. New York: Academic Press, 1975.

¹¹² P. Grice, "Logic and conversation". In Cole, P.; Morgan, J. (eds.). *Syntax and Semantics*. Vol. 3: Speech acts. New York: Academic Press, 1975, pp. 41-58.

letterario poetico, con coerenza *de facto* di una scrittura e di una rappresentazione epidermica che si offre al pubblico nella sua totale superficialità.

Hamm non insiste più quanto al volersi alzare e, *out of the blue*, chiede a Clov se abbia mai visto i suoi occhi (è cieco) e Clov risponde di no. Allora la conversazione continua così:

HAMM Un giorno te li farò vedere. (*Pausa*). Sembra che siano completamente bianchi. (*Pausa*). Che ora è?

CLOV La stessa di sempre.

HAMM Hai guardato?

CLOV Sì.

HAMM E allora?

CLOV Zero

HAMM Dovrebbe piovere

CLOV Non pioverà.

Pausa.

HAMM A parte questo, tutto bene?

CLOV Non mi lamento.

HAMM Ti senti nel tuo stato normale?

CLOV (*con stizza*) Ti dico che non mi lamento.

HAMM Io invece mi sento un po' strano.

Hamm dichiara che un giorno farà vedere gli occhi a Clov, come se fosse una promessa utile a qualcosa, ma non lo è né contenutisticamente (a cosa potrebbe servire vedere gli occhi di un cieco?) né soprattutto per il prosieguo della trama: Clov non vedrà gli occhi sino alla fine della pièce. La promessa di Hamm è svuotata in sé stessa di contenuto, non avendo alcuna sostanza.

Si notino poi i verbi utilizzati dai due personaggi. “Sembra” che gli occhi siano completamente bianchi, mentre il fatto che l’ora sia “la stessa di sempre” è cosa certa: Clov risponde alla domanda circa l’ora dicendo appunto “la stessa di sempre”.

La questione dell’orario rimanda ovviamente a quella del tempo, che dal punto di vista teorico è stata così cruciale per lo sviluppo della letteratura novecentesca, specialmente quella dei cosiddetti modernisti inglesi e dei francesi. La tesi dottorale di Henri Bergson che tentava, contro la concezione del pensiero occidentale che aveva quantificato il tempo, di recuperarlo nella sua soggettività e durata, fu pubblicata in Francia nel 1889¹¹³. L’importanza dell’idea bergsoniana del tempo è verificabile in maniera piuttosto immediata in Proust (le date de *Alla ricerca del tempo perduto* sono 1913-1927), in T.S. Eliot e in Virginia Woolf. Si cita quanto scrisse quest’ultima nel 1919¹¹⁴:

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.

Com’è ovvio, il tempo risulta essere dunque un tema centrale in molti degli scrittori novecenteschi e Beckett non fa eccezione; la stessa idea purgatoriale e il suo interesse per Dante e specialmente per la seconda cantica ne sono una prova.

Seamus Deane scrive: “*Time in Beckett, is a metaphysical problem. It is the dimension in which thought moves just as space is the dimension in which body moves*”¹¹⁵.

Quanto alla “rappresentazione” del tempo nei drammi di Beckett, Donald E. Morse fa nel suo saggio un’analisi secondo la quale nella maggior parte dei suoi drammi, compreso *Finale di Partita*, l’autore seguirebbe la rappresentazione del tempo, come avevano fatto la maggior parte dei

¹¹³ H. Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889), tr. Niso Ciusa, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, SEI, Torino 1954

¹¹⁴ V. Woolf, ‘Modern Fiction’, in *Selected Essays*, ed. by David Bradshaw, Oxford, Oxford University Press, 2008), p. 10.

¹¹⁵ S. Deane, “Joyce and Beckett”, *Irish University Review*. 14.1 (primavera 1984), p. 64.

pensatori occidentali, come una linea che dal passato passa per il presente e giunge al futuro¹¹⁶. Morse argomenta che in altri drammi beckettiani, invece, il tempo non è rappresentato tradizionalmente come da una linea ma da altre forme geometriche, come quella di un cerchio chiuso in *Play* e quella di una spirale in *Aspettando Godot*.

Quanto a *Finale di Partita*, Morse argomenta¹¹⁷:

Endgame is clearly an eschatological play about "last things" in Beckett's universe. Like the chessgame - or any game - like the journey through life, like the living of a day, time progresses through the knowable present on into the unknown future. While there is repetition in Endgame, as there is in Godot and in "Play," the repetition here is more background against which the play's action, which does move forward into the future, takes place. Nagg does die, Clov does get dressed for the road, the painkiller does run out, the story Hamm tells is finished, and the end is an end without the real possibility of additional action, unlike in Godot.

Morse parla di dramma “escatologico”. Ora, e si rimanda anche a quanto detto nel capitolo 1, il punto di questo libro non è tanto verificare se il dramma sia un dramma escatologico, quanto se tale dramma escatologico venga mostrato¹¹⁸. Ovvero, se Morse parla di “play’s action”, si ritiene qui che il punto sia proprio che quell’azione esista solamente perché nel genere drammatico essa deve esistere, aderendo alle convenzioni; eppure tale azione è un’azione disinnescata in sé stessa che non porta ad alcuno sviluppo drammatico (e ovviamente a nessuno sviluppo narrativo); né si ritiene fondamentale il fatto che Clov si vesta per uscire e che Hamm dica che la storia è finita, perché il punto è che la storia è finita sin dall’inizio, e che ciò che viene mostrato è appunto un gioco che è un dramma mentre quella fine, ovvia sin dall’inizio è una fine oscena. Quindi, non si ritiene che *Finale di Partita* sia un dramma escatologico, bensì che sia un dramma con escatologie al di fuori della scena.

Quando Clov risponde alla domanda “Che ora è?” che è la stessa ora di sempre, non sta che esprimendo un’ovvietà, non metafisica, ma che si mostra tautologicamente al pubblico nel dramma che è finito già in partenza.

L’argomento della conversazione cambia nuovamente e si parla questa volta del niente per antonomasia, ovvero si entra nella creazione di quello small talk che risulta essere il nucleo superficiale e portante del dramma stesso: “Dovrebbe piovere”. E Hamm usa il condizionale, perché non ne è certo, Clov invece sa il fatto suo e, come se stesse esprimendo una verità universale, dice: “Non pioverà”, come a significare che questo è un argomento fondamentale: come a dire, niente è più fondamentale del parlare del tempo, del parlare di niente. Ed è in effetti fondamentale nella creazione del gioco estetico che deve volgere alla superficialità.

Poi, ci sono ancora formule di rito, perché Hamm chiede al compagno come stia: “A parte questo, tutto bene?” e la risposta di Clov è delle più banali e superficiali: “Non mi lamento”. E invece Hamm continua con un’altra domanda: “Ti senti nel tuo stato normale?” Come se questa *small talk* assumesse una rilevanza cruciale nella sua totale e nuda insignificanza; ma Hamm approfondisce la banalità della risposta di Hamm chiedendo se egli si senta nel suo stato “normale”. Clov insiste con la sua risposta banale: “Ti dico che non mi lamento”. Hamm, invece, risponde: “Io invece mi sento un po’ strano”¹¹⁹.

Il dialogo continua:

CLOV Sì.

HAMM Non ne hai abbastanza tu?

CLOV Certo! (Pausa). Di che cosa?

¹¹⁶ D. E. Morse, “‘Moments for Nothing’ Images of Time in Samuel Beckett’s Plays.” *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, vol. 15, no. 1, Narr Francke Attempto Verlag GmbH Co. KG, 1990, pp. 27-38, p.

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 29.

¹¹⁸ Cfr. anche *supra*, note 5 e 6.

¹¹⁹ Quanto alla questione della “normalità”, qui si può solo citare Husserl, per l’importanza che il concetto di tempo, da me accennato sopra, riveste nella sua riflessione, e per la questione della verità nonché delle sensazioni che gli uomini possono provare e conoscere gli uni rispetto agli altri, che ha ovvi punti di interesse in questo dramma; cfr. E. Husserl, *Formal and Transcendental Logic*, 1929.

HAMM Di questo... di questa... cosa.

CLOV Ma da sempre. (Pausa). Tu no?

HAMM (avvilito) Allora non c'è ragione che le cose cambino.

CLOV Possono finire. (Pausa). Tutta la vita le stesse domande, le stesse risposte.

Alla domanda “non ne hai abbastanza tu?”, Clov risponde “Certo!” e solo dopo chiede “di che cosa?” Ciò che è importante non è sapere di che cosa se ne ha abbastanza ma che, in senso assoluto, se ne ha abbastanza: non è più importante il contenuto, bensì l’ovvia constatazione dell’averne abbastanza. E, infatti: “di questo, di questa cosa”. E Clov ne ha abbastanza “da sempre”. Clov conclude quest’altro stralcio di conversazione dicendo “Tutta la vita le stesse domande, le stesse risposte”. Il dato di fatto è questo: non c’è proprio niente da dire se non parlare del tempo, se non mostrare il dramma al pubblico, continuare ad esprimere, ma le domande, sia che si parli della vanità di tutte le cose, dell’inferno in terra, dei massimi sistemi oppure delle previsioni del tempo meteorologico, sono sempre quelle, irrisolvibili, inutili, stancanti: tutta la vita le stesse domande, le stesse risposte.

D'altronde, considerando che si sta parlando di letteratura, e dei temi che Beckett affronta (lasciandoli nella loro nuda superficie, come detto), e in modo particolare del dolore (che si presenta ovviamente in tutta la letteratura novecentesca), dell’“alto dolore” di Hamm, che non è altro che una variazione sullo stesso tema, ormai equivalente al parlare del bel tempo (“tutta la vita le stesse domande”), si può citare l’incipit della stupenda poesia del 1939 di Auden, autore coevo al nostro¹²⁰:

About suffering they were never wrong,

The old Masters: how well they understood

Its human position: how it takes place

While someone else is eating or opening a window or just walking dully along.

Tornando a *Finale di Partita*, c’è poi uno scambio di battute in cui Clov dice che darà ad Hamm solo un biscotto al giorno. E poi:

CLOV Perché mi tieni con te?

HAMM Non c’è nessun altro.

CLOV Non c’è altro posto.

HAMM Ma mi lasci lo stesso.

CLOV Ci provo.

HAMM Non mi vuoi bene.

CLOV No.

HAMM Una volta mi volevi bene.

CLOV Una volta!

HAMM Ti ho fatto soffrire troppo. (Pausa). Non è vero?

CLOV Non è per questo.

HAMM (indignato) Non ti ho fatto soffrire troppo?

CLOV Certo.

HAMM (sollevato) Ah! Vedi? (Pausa. Con freddezza) Perdonami. (Pausa. Più forte) Ho detto: perdonami.

CLOV Ho sentito. (Pausa). Hai sanguinato?

HAMM Meno. (Pausa). Non è l’ora del mio calmante?

CLOV No.

Qui sembra che i due discorrono di argomenti profondi, anzi che sfiorano un tono patetico “Perché mi tieni con te?” chiede Clov, il quale accudisce un uomo in sedia a rotelle e i due potrebbero dunque essere legati da un qualche tipo di affetto. Ma la cosa interessante è che Hamm risponde: “Perché non c’è nessun altro”. E Clov: “Non c’è nessun altro posto”. Poi Hamm si chiede se l’altro gli voglia bene, e di nuovo si parla della sofferenza, salvo poi chiedere perdono ma (la

¹²⁰ W.H. Auden, *Musée des Beaux Arts*, in A. Thacker, “Auden and Little Magazines”, in Tony Sharpe (ed.), *W. H. Auden in Context*, Cambridge University Press, New York, 2013. pp. 337-346.

didascalia informa) con freddezza, e si cambia di nuovo argomento, perché Hamm chiede. “Non è l’ora del mio calmante?” e la risposta è secca: “No”.

Il patetismo, dunque, il tono che poteva essere minimamente poetico, viene prontamente disattivato dall’incoerenza delle battute, da un discorso inconsequenziale che non approda a conclusioni tangibili. I due personaggi stanno insieme per necessità, come se il fato avesse deciso, a mo’ di tragedia greca, che il loro alto destino fosse stare insieme, oppure, sartrianamente (e si ricordi, *l’enfer c’est les autres!*) la libertà estrema dell’uomo avesse condotto i due a quella scelta di stare assieme. Ma il pathos viene certamente disattivato, e d’altronde Beckett aveva sempre dichiarato di volerlo evitare nella sua arte¹²¹.

La questione del pathos, formalizzata naturalmente già da Aristotele, è centrale in tutto il teatro antico e moderno¹²². Ciò che interessa qui è che anche il pathos venga disattivato nel dramma mostrato da Beckett e dato che si è analizzato sopra l’*Amleto* shakespeariano, si dirà che in Shakespeare l’elemento patetico era evidente nella medesima drammaticità delle azioni e dei conflitti del protagonista, mentre in Beckett i conflitti interiori come i conflitti del mondo sono talmente ovvi che nella rappresentazione estetica teatrale si fa a meno perfino del patetismo. Si mostra semplicemente, ancora, il plot, il dramma sulla scena. Verrebbe da dire, dato che non cambia nulla (e si ritorna ad Auden): “Il resto è silenzio”.

Non si può dare qui minimamente conto di una storia della Retorica. Eppure, la negazione del pathos nella letteratura beckettiana è coerente con lo scopo del presente lavoro per una serie di motivi. Ci si è infatti posti sin dal principio di questa studio nell’ottica di una visione non ideologica (dunque, a rigore, ci si è posti in una non-ottica) di un dramma scritto da un autore nel secondo dopoguerra; si è considerato che questo dramma sia un’opera d’arte senza aggettivi, lasciando da canto la discussione circa che cosa sia un’opera d’arte. Se si tengono in conto i meccanismi che sono necessari al funzionamento del genere drammatico, *in primis* che ci debba essere un’azione, si dovrà pure considerare che tali azioni che non portano a nulla, secondo le regole comprese in modo immediato dal pubblico, debbano avere una loro logica interna, ovvero intrinseca ad un gioco non necessariamente logico ma che per semplicità si può chiamare estetico-linguistico. L’assenza di pathos, o meglio la sua dichiarata disattivazione lungo la *pièce*, laddove il dolore serpeggia di continuo ma non ha un valore né ironico, né metafisico, né allegorico bensì, se la lettura che sto facendo è corretta, è semplicemente ovvio, esiste solo all’interno della *pièce*. Di nuovo, l’alto dolore di Hamm significa l’alto dolore di Hamm.

Si tratta, in altri termini, di un intenzionale (autorale) scarto dalla retorica, da leggere sia in senso comune sia in senso tecnico. La creazione dell’opera d’arte da parte di Beckett (e che altro potrebbe fare se non creare un’opera d’arte, ora che il mondo è finito? Proprio lui, peraltro, che altro non sapeva fare se non scrivere?), segue regole differenti e l’inserzione del pathos nel dramma avrebbe, da un punto di vista del senso comune (e dunque, cosa non secondaria, della ricezione contestuale da parte del pubblico) presupposto uno studio delle emozioni della gente da parte del nostro. Da un punto di vista logico, già dalla seconda metà del secolo scorso, i metodi per fare leva sul pubblico o, se si preferisce, sulla massa (da educare o dis-educare, a seconda della prospettiva a mio avviso solamente politica) erano troppi perché Beckett si potesse premurare di riesumare le emozioni determinate dall’ “alto dolore”¹²³. L’alto dolore è cosa ovvia per gli umani, in certo modo diventata ancora più ovvia, nella rappresentazione estetica, alle soglie del XX secolo, quando la morte di Nietzsche salutava l’alba di un giorno per alcuni senza dio, per altri con nuovi dei ma, per quello

¹²¹ Si veda pure il volume di Andrew Gibson: A. Gibson, *Beckett and Badiou: The Pathos of Intermittency*, Oxford University Press, Oxford, 2007.

¹²² Aristotele, *Retorica*, Carocci, Roma, 2004.

¹²³ Basti pensare che lo studio sulle emozioni della gente si chiama studio sulle emozioni degli acquirenti se si tratta di vendere un prodotto sul mercato. In questa sede non si dà alcuna visione politica, ma si ritiene che la questione “estetica” non implichi una de-politicizzazione come ad una contemplazione reazionaria dell’opera d’arte; semplicemente si crede che alcune scelte estetiche siano ovvie perché più difficili rispetto ad altre. Per le emozioni usate nella vendita di prodotti, cfr. A. G. Ho & Kin Wai Michael (2012). “Emotion Design, Emotional Design, Emotionalize Design: A Review on Their Relationships From a New Perspective”. *The Design Journal*. 15 (1), pp. 9-32.

che conta qui, i moduli estetici scelti sono quelli che considerino quell'alto dolore come cosa ovvia e non come una grandiosa scoperta.

Una minima digressione varrà a puntualizzare la questione: sto affermando che Beckett tratta in maniera superficiale la materia drammatica o narrativa, in primo luogo perché i cambiamenti nell'arte coincidevano da un lato con la confusione del pensiero novecentesco (con il nichilismo e la separazione di filosofia analitica e continentale), dall'altro con l'azione storica delle guerre mondiali con conseguente stallo dell'azione. Questa "superficialità", concetto che riprenderò finalmente nella conclusione, è da me letto (o visto appunto) in senso sia assoluto che contestuale, ovvero come geminante dalle evoluzioni storiche e del pensiero; ciò risulta coerente con quella creazione dello *small talk* in un genere drammatico che tenta di disattivare continuamente il suo stesso *animus*, il *drama*. Ciò non è ovviamente una banalizzazione del concetto di "dolore"; e non si può dimenticare la letteratura confessionale, le punte di Emily Dickinson, di Sylvia Plath, di Campana. Ma il punto è che, in questo caso specifico di Beckett, e nella visione che io sto dando, ovvero quella apolitica (nel senso può lato del termine, che determina non acriticità ma ipercriticismo logico), i temi del dolore, anzi dell' "alto dolore" sono talmente introiettati nella mente dell'autore (il quale, forse non a caso, proprio come Joyce, era estremamente colto) da non assumere valore interpretabile, ma l' "alto dolore" viene buttato lì, anzi vomitato per usare un termine caro a Beckett; ed Eschilo e Dante tra le sue pagine riecheggiano così come riecheggia il grido di un vagabondo quale Murphy fuori da una bettola.

L'arte di Beckett è questa, assume come ovvio, in sé, tutto ciò che la storia ha letto, ha visto, ha agito, e mostra al pubblico la superficie di ciò che resta (Niente! Eppure, esprime, esprime, esprime), e non si tratta di un universo senza speranza o propositivo, ideologico o non ideologico. Ma la Musa di Beckett è una Musa epidermica, e non fa venire la pelle d'oca se non ai deboli di cuore ("ma è col cuore che si ama, vero? O mi confondo con un'altra cosa?" Dice il protagonista di *Primo amore*)¹²⁴.

Una frase lapidaria che richiederebbe un lunghissimo approfondimento e una ricerca che non si può accennare qui, si ricollega al discorso del pathos e dell'ovvietà dello stesso nei testi beckettiani: l'uomo del secondo Novecento è assuefatto al dolore.

Ora, per ciò che interessa in questa sede, chiarifico solamente che la frase appena scritta è estremamente problematica e passibile di controargomentazioni; non intendo dire, infatti, che l'assuefazione al dolore dell'uomo del secondo novecento sia un qualcosa che lo rende vicino alla condizione esistenzialista, alla "scoperta", per così dire, della solitudine dell'uomo nel cosmo e dei suoi vari modi di agire, declinati poi secondo l'esistenzialismo francese, tedesco, e magari anche politicamente. Qui intendo che la questione dell'assuefazione si ricollega esteticamente a quanto stavo dicendo per il genere letterario, perché la rappresentazione patetica, la rappresentazione del dolore, e con esso la catarsi, la purificazione dalle emozioni, risultano svuotati non solo di sostanza, ma, cosa più importante, anche di forma.

Se il dolore è ovvio, l'"alto dolore" di Hamm può essere un argomento da bar ma nel testo beckettiano, salvo sovra-interpretare lo stesso, è l'alto dolore di Hamm, e non richiede commozione nel pubblico; in altri termini: nell'avanzamento drammatico della *pièce* quell'alto dolore non è formalmente funzionale se non come un qualcosa di detto, posto orizzontalmente allo stesso livello banale, superficialissimo, di una conversazione sulle condizioni del tempo; infatti, nel dramma il patetismo è assente perché formalmente – esteticamente – non contemplato nel meccanismo della lingua-azione: non c'è catarsi, non c'è pathos, non c'è avanzamento epico.

Ma questa assenza di pietà nel mondo non è da leggere in senso patetico, appunto, ma in senso logico, come assenza di *pietas* perché la rappresentazione di quest'ultima risulterebbe semplicemente al di fuori dello scopo del testo beckettiano che, secondo la mia analisi, non ha uno scopo, non vuole dimostrare, ma *mostrare* tutto ciò che c'è da vedere, cioè niente, assolutamente

¹²⁴ S. Beckett, *Premier amour*, Les Editions de Minuit, Parigi, 1970, ed. it. *Primo amore*, Einaudi, Torino, 1972, p. 12.

niente: la tragedia si sposta dal suo senso tecnico al senso ordinario, a quello del pubblico non aristocratico, non borghese, e nemmeno politico (della *polis*)¹²⁵.

L'assuefazione al dolore, che qui si è preso come punto di riferimento perché Hamm parla del suo "alto dolore", non è svincolata dal fatto che nel secondo Novecento si erano ormai mostrate nella storia le dinamiche del progresso: qui non è possibile non semplificare, naturalmente; ma ciò che si vuole intendere è che quello che gli ingegni più sensibili alle scosse della storia avevano percepito già da tempo, ormai era diventato talmente ovvio, con i cambiamenti attuatisi nella prassi storica del secolo scorso (insieme con quelli teorici, ma non è questa la sede di approfondire intrecci tra teoria e prassi) da non rendere, in questo caso in cui appunto si inscena un'opera assurda, percorribile l'idea di prendere sul serio l'alto dolore di Hamm, particella antropologica in un universo ovviamente non antropocentrico, ma soprattutto in un universo estetico che ha eletto l'idiozia dello *small talk*, del parlare del niente, ad alfa ed omega del suo *animus*, a *ratio* della sua espressione. È tutto qui? "Sapete fare di meglio?" Sembra essere la risposta di Beckett.

Questo collegamento, che richiederebbe ulteriori approfondimenti, tra assuefazione e ovvietà, declinata in senso estetico come una impossibilità della tragedia e dello stesso dramma (in un dramma che, tuttavia, viene rappresentato perché, per quanto le azioni non portino a progressioni epiche, esse ci sono, e si continua ad esprimere) richiederebbe, da un lato, una riflessione circa il tipo di pubblico al quale Beckett si rivolgeva (per chi è ovvio il dolore del dopo 1945? Solo per un sopravvissuto ad Aushwitz o per chi ha letto Camus? O per tutti gli uomini?), e si ricollega a temi fondamentali per autori del XIX secolo; e si legga quanto scrive Leopardi nello *Zibaldone*, secondo cui l'assuefazione sarebbe una "seconda natura" (si prendono solamente due citazioni): "il genio "è figlio assoluto dell'assuefaz.", come il talento [1647]; "è dall'assuefazione che derivano gli effetti delle opere letterarie, pittoriche e musicali di autori conosciuti [1832-3]"¹²⁶.

L'assenza del *pathos* nelle opere beckettiane, peraltro, risulta essere coerente con alcune delle visioni che erano più congeniali al suo pensiero. Lo stoicismo, in maniera particolare, era una delle scuole di pensiero maggiormente congeniali al nostro. Come si sta dicendo sin dall'inizio, non si ritiene né che sia autorizzabile un accostamento di Beckett ad una scuola di pensiero e neppure eleggerlo a campione antagonista di una scuola di pensiero filosofico.

Per quello che interessa in questa sede, tuttavia, si notano solo alcuni dati certi: il primo è che la formazione filosofica del nostro avvenne sostanzialmente da autodidatta e il libro dal quale prese le maggiori informazioni è la storia del pensiero occidentale di Wilehlm Windelband¹²⁷; le note sulle letture filosofiche di Beckett sono state edite recentemente, e dalla lettura ne ricaviamo quanto fossero vaste e piuttosto disordinate¹²⁸. La complessità della formazione intellettuale del nostro, con l'incrocio delle sue letture filosofiche, letterarie, del retrostante *humus* dell'Irlanda, sua patria, in cui c'erano cattolici e protestanti, non autorizza una lettura che faccia capo ad interpretazioni religiose o filosofiche univoche di Beckett. Semplicemente, alcuni dati, come il suo anti-umanesimo sono coerenti con la necessaria rappresentazione superficiale dei ruderi di un mondo che è davanti agli occhi (sottilmente, non antico, ma vecchio). E la simpatia sua per lo stoicismo non sta certo a significare un allineamento ad una scuola di pensiero, ma solo che alcuni tratti dello stoicismo, come l' "apatia", appunto, non stonano con la sua produzione letteraria, sia che si consideri il Belacqua dantesco, *fil rouge* della figura esausta, proiezione biografico-estetica, congelamento drammatico dell'attività, sia che si voglia andare a costruire una sorta di profilo intellettuale congeniale al nostro, cosa al di fuori dello scopo di questo libro. Ciò che interessa qui, invece, è

¹²⁵ Si intende dire qui che il discorso sul dolore e sulla *pietas* ricade al di fuori dei limiti estetici del testo autorialmente delineato da Beckett; il crollo dei valori, la ricostruzione dei valori, la ricerca dell'humanitas perduta, la ricostituzione di una nuova forma d'uomo, etc. per quanto possibili per alcuni in senso politico, religioso, spirituale, sociale, etc., dal punto di vista estetico-stilistico-linguistico, in questo caso sono al di fuori della tenuta autoriale e privi di senso. La *pietas* peraltro è citata anche perché ereditata, com'è noto, dal Cristianesimo; al di là delle letture di Beckett, si ritiene che la spietatezza di Hamm e Clov non abbiano una sostanzialità valoriale, bensì formale derivante dall'ovvio svuotarsi di quello stesso valore, che perde di potenzialità estetica. Cfr. Cicerone, *De inventione*.

¹²⁶ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, Mondadori, Milano, 2014, a cura di R. Damiani.

¹²⁷ W. Windelband, *A History of Philosophy*, MacMillan, New York, 1901.

¹²⁸ S. Matthews, M. Feldman, *Samuel Beckett's "Philosophy Notes"*, a c. di S. Matthews, M. Feldman, Oxford University Press, Oxford 2020.

vedere come l'apatia stoica sia filosoficamente coerente con la realizzazione drammatica di personaggi congelati drammaticamente nelle loro inutili azioni a teatro, laddove è ovvio che non esista alcuna coerenza sistematica ma si tratta solamente di spunti del nostro. Varrà comunque la pena citare l'entrata "quietismo" nel dizionario *Dictionary of the English Language* del 1755, redatta da Ben Johnson, il quale cita William Temple¹²⁹:

What is called by the poets apathy or dispassion, by the scepticks indisturbance, by the Molinists quietism, by common men peace of conscience, seems all to mean by great tranquillity of mind. (1755, 1623).

Si tratta, dunque, di considerare come alcuni elementi possano essere collegati tra di loro, fermo restando il punto di partenza di una visione non ideologica del testo di Beckett e che, anzi, proprio il notare come elementi anti-umanistici in Beckett, assieme a parziali e non sistematici accostamenti a pensieri stoici, scettici, eretici (molinisti in questo caso), contribuiscano all'avanzamento verso la conclusione secondo la quale il dramma beckettiano non dimostri e non voglia dimostrare alcunché se non una totale superficialità linguistica che ha la sua figura estetica nel dramma in-attivo sulla scena.

Tornando alla questione del pathos correlata al teatro, essa non è tangenziale considerata da questo punto di vista e se si ritorna all'analisi di *Finale di Partita*, in cui non c'è, come si è detto, possibilità di catarsi, non c'è appello alle facili emozioni del pubblico, l' "alto dolore" di Hamm non è banalizzato, ma il passo logico è molto precedente: l' "alto dolore" di Hamm è banale. E si consideri pure che gli altri modi di persuasione, in retorica come in arte, sono oltre al *pathos*, il *logos* e l'*ethos*. Ora, quanto si è detto sopra (cfr. *supra*, cap. 2, par. 3) implica che le conversazioni dei personaggi di *Finale di Partita* non siano illogiche, a rigore, bensì che abbiano, per così dire, una loro "logica estetica" interna al gioco linguistico. Questo determina che il loro *logos*, che potrebbe essere etichettato come assurdo, venga mostrato al pubblico.

Ciò non implica, tuttavia, che siccome c'è una deficienza del *logos*, ovvero che non sia possibile persuadere l'altro tramite argomenti razionali, si debba di necessità ricorrere al pathos, all'emozione per persuadere; infatti, i due personaggi, Hamm e Clov, non si persuadono a vicenda grazie alle emozioni, il loro discorso viene di continuo resettato ad un livello base, ad una sorta di *logos-zero*¹³⁰. Inoltre, i personaggi, cosa che sarà ripresa nella conclusione, non hanno spessore etico (non hanno *ethos*).

Quanto al *pathos*, si veda la seguente conversazione di Hamm e Clov, subito successiva a quella analizzata sopra (cfr. *supra*, p. 77):

HAMM Come vanno i tuoi occhi?

CLOV Male.

HAMM Come vanno le tue gambe?

CLOV Male.

HAMM Ma puoi muoverti.

CLOV Sì.

HAMM (con violenza) E allora muoviti! (Clov va fino al muro di fondo, vi si appoggia con la fronte e le mani). Dove sei?

CLOV Qui.

HAMM Torna! (Clov ritorna al suo posto accanto alla poltrona). Dove sei?

CLOV Qui.

HAMM Perché non mi ammazzi?

CLOV Non conosco la combinazione della dispensa.

¹²⁹ S. Johnson, *A Dictionary of the English Language*, J & P Knapton, Londra, 1755.

¹³⁰ Il discorso sul *logos* ha naturalmente propaggini estesissime ma si sta solo mostrando come nel dramma beckettiano e, per converso, nella sua analisi, nel contesto della estetica superficiale post-bellica, il *logos* come il *pathos* e l'*ethos* non tanto sono metodi obsoleti, ma si mostrano nudi al pubblico senza essere approfonditi; ovviamente, l'opposizione tra il *logos* come metodo d'analisi razionale e l'emozione (cosa che non interessa questo lavoro) rimanda a Jung; cfr. *Mythos and Logos in the Thought of Carl Jung* by Walter A. Shelburne, Suny Press, Albany, 1988

Innanzitutto, sul piano della progressione drammatica, il dramma non prosegue, ancora una volta risulta essere bloccato circolarmente; il dettaglio del male agli occhi e poi alle gambe viene sminuito perché Hamm dice: “Ma puoi muoverti”. Ovvero, il pathos, determinato dalla risposta secca: “Male”, viene portato ad un livello più banale, cioè, anche se gli occhi fanno male e anche se le gambe fanno male, quell’uomo può muoversi¹³¹. Quando Clov risponde che può muoversi, Hamm allora (ci informa la didascalia) assume un tono violento e lo fa muovere, sadicamente. Hamm gli chiede poi perché l’altro non lo ammazzi. La risposta è ancora una volta dettata, almeno a livello di analisi superficiale, da una contingenza di sconcertante idiozia: perché non ho la combinazione della chiave. Ovvero, a livello superficiale, lo scambio di battute non approfondisce alcun tema “alto” che viene toccato: il tema del dolore è scartato, Clov si muove nel dramma (compie azioni) e ritorna al punto di partenza perché non ha la combinazione. Non si scomodano dei pagani o cristiani, fulmini del cielo o fiamme dell’inferno, bensì la combinazione di una dispensa.

Questa superficialità di Beckett risulta essere non distaccata rispetto a quanto stavo dicendo sull’ovvietà del dolore nel dopo-1945. Adorno nel suo celebre tentativo di comprendere *Endgame* argomentava come in effetti la *pièce* fosse nata dopo il 1945 e come Beckett in effetti non fosse interpretabile; il dolore rappresentato sarebbe dunque un qualcosa che parodiava l’esistenzialismo. In questo saggio, tuttavia, si sta considerando *Finale di partita* letteralmente come un gioco e, dunque, si considera che l’esposizione superficiale di quel pathos, come del logos, risultino tutti fagocitati ed esposti in uno small talk che si riversa in una tabula rasa superficiale da mostrare al pubblico: questo è quanto. Il termine “esposizione”, peraltro, rimanda ovviamente al pensiero di Jean-Luc Nancy, di Agamben, di Hardt: quel dolore così corporeo (agli occhi, alle gambe) è il dolore di un uomo in un mondo non trascendente, che ricalca ovviamente il pensiero di quel Cartesio almeno parzialmente frequentato da Beckett¹³².

Questa superficialità, in questa sede, non è analizzata tanto nella declinazione corporea, ma trova una controparte sicura in quella superficialità totale di una lingua minimalistica, attenta al dettaglio, la quale non approfondisce ma che ascolta una Musa epidermica. La questione è estremamente complessa – credo – e non risolvibile in poco spazio, in primo luogo perché un nodo da analizzare sarebbe quello dell’influenza nietzschiana nel pensiero di Nancy e, quindi, della dialettica superficialità-profondità, considerando la strutturazione del pensiero occidentale sul concetto di interiorità, e dunque vagliare quanto la dialettica interiorità-esteriorità e il pensiero di Nietzsche siano ancora funzionanti nella seconda metà del Novecento. Ma, per questa tesi, la questione della superficialità stilistica nel gioco superficiale, una superficialità che non riesce ad essere assoluta, sembra essere evidente. A essere esposta (*ex-peau-sée*) è la lingua, non il corpo.

2. *Humanitas: Uscita d'emergenza*

Dopo un’ulteriore conversazione tra Hamm e Clov, entra in scena un terzo personaggio, come la didascalia ci informa:

(Il coperchio di uno dei bidoni per la spazzatura si solleva e appaiono le mani di Nagg, aggrappate all'orlo. Poi emerge la sua testa, sormontata da un berretto da notte. Faccia molto bianca. Nagg sbadiglia, poi ascolta).

¹³¹ È da notare poi che il male qui è fisico, si parla degli occhi e delle gambe, non di un presunto male dello spirito. Sulla relazione tra il dolore, inteso come fisico e psicologico, e la produzione di Beckett, cfr. M. Hori *et alia* (a cura di), *Samuel Beckett and Pain*, Editions Rodopi, Amsterdam, 2012.

¹³² In questa sede, peraltro, non si è utilizzato sinora il termine “esposizione”, quello utilizzato da Nancy. E in effetti, quello che si cerca di dimostrare è una superficialità estetico-stilistica che può ancora essere presentata proprio perché il genere teatrale lo consente grazie alle convenzioni estetiche. Non si entra, in altri termini, nel pensiero di Nancy sulla *Mimesis*, da scartare a favore dell’esposizione. Qui si considera un’epidermide linguistica, non scavando per ora in una disamina che tenga conto un confronto con Nancy. Cfr. J. L. Nancy, *Corpus*, Metailié, Parigi, 1992.

Si scoprirà che Nagg è il padre di Hamm; dal punto di vista drammaturgico, l'entrata in scena di quest'altro personaggio è da leggere, secondo quest'analisi, come l'ennesimo elemento senza altra funzione se non quella di essere una particella che parla e che parlando agisce solo nel contesto del gioco drammatico. Non si tratta, a mio avviso, di un *coup de theatre*, perché l'entrata in scena di questo terzo personaggio può sì provocare una reazione nel pubblico che può pensare a rivolgimenti dell'azione ma, in prima istanza, si tratta dell'entrata in scena di un personaggio che non ha nella progressione epica e in quella drammatica alcuna funzione, proprio come tutti gli altri. Cito per esteso quanto dice Paolo Bertinetti in proposito¹³³:

In una lettera al regista americano Alan Schneider, Beckett definisce *Finale di partita* come una pièce molto difficile ed eclettica [...] più disumana di Godot; e in una seconda lettera sottolinea la necessità di insistere sulla semplicità dell'azione drammatica, che presenta un interno spoglio, una specie di bunker, con due personaggi, Hamm, cieco e immobilizzato su una sedia a rotelle, e Clov, il suo servitore-figlio che non può mai sedersi e che cammina con un'andatura rigida e vacillante. In scena ci sono due bidoni della spazzatura in cui vivono e da cui emergono, con un formidabile *coup de theatre*, i genitori di Hamm, Nell e Nagg. Nessun mutamento di rilievo si verifica nel corso del dramma, tranne la morte di Nell, che tuttavia è trattata come un avvenimento non più rilevante degli spostamenti di Hamm sulla scena, o dell'esaurimento delle scorte del suo calmante.

Come detto sopra, ritengo invece che l'uscita di Nagg dal bidone della spazzatura non sia un *coup de theatre*, sicuramente non uno formidabile: esso non serve all'azione drammatica, non al prosieguo della trama, ma solo al continuare quel mostrarsi nudo d'un dramma, figura dell'obbligo del continuare ad esprimere. Ancora, la negazione che l'entrata di Nagg in scena sia tecnicamente un *coup de theatre* è coerente con la visione neutra (etimologicamente) che sto dando del testo: ovvero l'uscita dal bidone non determina una concezione della negatività del presente e della sua positività ripresa da quel negativo, come vuole Adorno, accolto dallo stesso Bertinetti poche righe più sopra al pezzo citato¹³⁴. Ma, in questa visione nuda della scena, prima della fine oscena, è semplicemente un altro personaggio che esporrà la sua lingua superficiale in un dramma superficiale; il tutto è notificato, non interpretato, e la possibilità di considerare la negatività o positività ideologica dell'opera d'arte contestualizzata storicamente e in senso socio-politico può assumere una connotazione *a posteriori* ma ammettendo che si fa il salto logico di andare oltre la scena mostrata superficialmente.

Questa superficialità è una sorta di mostra non tanto ostentata ma, fino a prova contraria, inscenata, di una lingua che non dice nulla di davvero interessante, che si limita a parlare di tutto come di niente, laddove i temi universali (l'"alto dolore!") sono livellati a quello delle condizioni meteorologiche ("Pioverà?"); non si tratta di vedere se Beckett sia un pessimista, ma di notare la nudità logica del linguaggio banalizzato al livello di *small talk*, il disinteresse per il *pathos*, l'annullamento di ogni qualsivoglia spessore etico, lo scarto da qualunque profondità, e il mettere in scena questa espressione che non finisce di esprimere tramite un dramma con azioni che non finiscono di agire.

Semmai, è il caso di valutare *a posteriori*, dopo aver notato la piattezza logica del dramma, quale sia lo spessore valoriale e culturale del testo beckettiano. Pare piuttosto certa, ad esempio, la tendenza beckettiana ad una certa insofferenza verso l'umanesimo, inteso in senso lato. Credo che sia molto complesso comprendere i meccanismi retrostanti ad una certa predilezione beckettiana per la cultura meccanicistica, che diveniva ovviamente imperante nel XX secolo contro quella umanistica e, questo è forse più certo, non ha senso rintracciare dei semi di antagonismo anti-umanistico nel nostro; ciò che pare più agevole, invece, è considerare che, soprattutto dopo il 1945, appunto, alcuni assunti della cultura umanistica e (si chiami pure così, non si può entrare ora nella

¹³³ P. Bertinetti, (a cura di), *Teatro*, op. cit., p. XIII.

¹³⁴ *Ibid.*

discussione di cosa sia l'Occidente) occidentale, crollavano. Ci si attiene dunque solo ad alcuni dati testuali e ad alcune considerazioni ovvie.

Samuel Beckett, in una lettera a Thomas MacGreevy del settembre 1934 scrive che “la deantropomorfizzazione dell'artista” è il “punto positivo dell'era meccanicistica”¹³⁵. Coerentemente, nel 1945, Beckett scrive, in un saggio sulla pittura di Bram and Geer Velde, pubblicato in *Cahiers d'art*: “l'umano” è “una parola, e senza dubbio anche un concetto, che si riserva per i tempi dei grandi massacri”, “una parola alla quale si rinvia oggi con un furore mai eguagliato prima”¹³⁶.

Non si vuole fare di Beckett un guerrigliero dell'anti-umanesimo; quello che è notevole considerare in questa sede è solamente come la sistematizzazione di una cultura meccanicistica su cui ancora si riflette in senso storico, va di pari passo con il concetto dell'“umano”. Che cosa sia l'umano e che cosa sia l'era meccanicistica” è - inutile notarlo - difficile se non impossibile capire, sia nell'intenzione di Beckett sia nel periodo in cui visse Beckett. E il ripensamento di che cosa sia l'epoca meccanicistica, in senso storico, quando sia sorta, come si sia evoluta, a partire da Galileo e Newton, per passare per i legami con il pensiero cristiano, sono in continuo movimento, come testimonia il recente contributo di Roger Hahan¹³⁷.

Risulta non indifferente in questa sede, tuttavia, il fatto che l'acuirsi di una certa linea (lo si ripete, non di certo sintomo di una sistematizzazione di pensiero del nostro) che rifletta tendenze meccanicistiche dopo il 1945, è una notazione che non è di necessità criticamente polemica di Beckett ma che, nella realizzazione (verrebbe da dire attuazione) della potenzialità artistica notifica uno *status quo*, nel senso che la *tabula rasa* del suo testo, del suo palcoscenico possono fare riflettere, *a posteriori*, beninteso, su un dramma che si mostra e si fa vedere al pubblico, con esposizione della sua lingua; tale è un'esposizione superficiale laddove un parametro culturale risulta essere proprio l'edificazione superficiale sui ruderi della storia, se si tiene conto non di un polemico rovesciamento del paradigma umanistico, quanto del costituirsi d'una cultura meccanicistica forse non distante da quella del Wittgenstein non del *Tractatus* o delle *Ricerche* ma di quel *Culture and Value*, miniera di bizzarre informazioni in cui, forse non a caso le affermazioni su Shakespeare, sulla incompiutezza della sua grandezza e il geniale paragone con Beethoven, risultano essere una spia di quelle scosse della storia culturale notate sempre prima da chi ha punti di vista eccentrici¹³⁸.

In questo senso, la superficialità esposta della lingua beckettiana e la sua scarnificazione stilistica assumono una pregnanza logica e, solo dopo, culturale, i cui esiti non sono ancora valutabili *in toto*, ma si dovrà notare che il dramma che si ha davanti non significhi niente se non sé stesso, altrimenti ogni valutazione culturale sulla sua opera prescinderebbe dallo scopo di questo lavoro che è non quello di restituire il senso dell'opera beckettiana, o interpretarlo ermeneuticamente, e nemmeno antagonisticamente criticare l'interpretazione, bensì quello di notare la superficialità del testo stesso, ridotto ad azioni inutili, espressioni inutili, all'ascolto di una Musa epidermica.

La questione diventa dunque, a mio parere, estremamente delicata perché nel dopo 1945 si è in un bilico non tanto della comprensione del valore culturale ma di che cosa sia la cultura stessa e Beckett diventa, forse non a caso, il banco di prova sul quale ogni qualsivoglia interpretazione di ogni qualsivoglia scuola critica o di pensiero può imbastire le sue teorie. Il vedere la sua superficie è probabilmente il punto di partenza logico per la valutazione culturale, ovvero il vedere che non ci sia alcunché di profondo. Intanto, nel contesto di ciò che sto dicendo, nel testo di *Finale di Partita* la spietatezza, etimologicamente, dei personaggi, se tecnicamente viene disattivata, banalizzata, non ha senso nel prosieguo drammatico, dall'altro non può rimandare ad una visione umanistica dell'universo, l'uomo-Hamm, l'uomo-Nagg, l'uomo-Clov, la donna-Nell, sono intrappolati nel

¹³⁵S. Beckett, *The Letters of Samuel Beckett: Volume 1, 1929–1940*, ed. M. D. Fehsenfeld *et alia*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 223, tr. mia dall'inglese.

¹³⁶S. Beckett, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, a cura di Ruby Cohon, Grove Press, New York, 1984, p. 131; tr. mia dal francese.

¹³⁷R. Hahan. “8. The Meaning of the Mechanistic Age”. *The Boundaries of Humanity: Humans, Animals, Machines*, a cura di J. Sheehan e M. Sosna, University of California Press, Berkeley, 2020, pp. 142-157.

¹³⁸Cfr. anche *supra*, nota 88.

teatro e non c'è l'uscita di emergenza. Ma sono uomini? E che cosa è il teatro? C'è davvero bisogno di uscire? Quei personaggi non avevano un'uscita di emergenza sin dall'inizio. L'umanità ce l'ha? E, aggiungerei provocatoriamente, ce l'ha la cultura umanistica, dopo il 1945 e se insegue evanescenti e profondissime chimere imbastendo teorie sulle previsioni meteorologiche? Ai postmoderni, forse, la sentenza ...

Al di là dell'interpretazione, infatti, il dato testuale, qualunque cosa significhi, del decentramento della figura umana, del suo ridursi ad uno stato ferino, della perdita di ogni qualsivoglia spessore interiore o etico, dello scadimento della conversazione allo small talk, è quello che si vede. Si legga questo stralcio di conversazione in cui c'è anche Nagg, il padre di Hamm:

NAGG La mia pappa!

HAMM Maledetto progenitore!

NAGG La mia pappa!

HAMM Ah, la vecchiaia moderna! Mangiare, mangiare, non pensano ad altro. (Dà un colpo di fischietto. Entra Clov. Si ferma accanto alla poltrona) Strano! Non volevi lasciarmi?

CLOV Oh, non ancora, non ancora.

NAGG La mia pappa!

HAMM Dagli la sua pappa.

CLOV Non c'è più pappa.

HAMM (a Nagg) Non c'è più pappa. Non avrai mai più della pappa.

NAGG Voglio la mia pappa!

HAMM Dagli un biscotto. (Clov esce). Maledetto fornicatore! Come vanno i tuoi moncherini?

NAGG Lascia perdere i miei moncherini.

CLOV (entra con un biscotto in mano) Eccomi di ritorno, con il biscotto. (Mette il biscotto in mano a Nagg che lo prende, lo palpa, lo annusa).

NAGG (lamentoso) Che cos'è?

CLOV È il biscotto classico.

NAGG (come sopra) È duro! Non posso!

HAMM Chiudilo!

Anche in questa scena, per l'ennesima, estenuante volta, non accade assolutamente niente: l'azione è disattivata, la narrazione è disattivata, il *pathos* è disattivato, non c'è alcuna sostanza, ciò che resta è null'altro se non la successione fonica delle parole inutili, idiote, vuote se non perché emesse da un organo fonatorio, e delle corrispondenti azioni a loro volta inutili. Il padre di Hamm, Nagg, chiede la pappa, Hamm si altera, chiama lo schiavo-Clov col fischietto, sadicamente dice al padre che non avrà la pappa, gli dà un biscotto ma il padre non lo accetta perché è duro. È l'apoteosi dell'idiozia *naïve* inscenata, e ricollegandosi a quanto detto prima non si può certamente pensare ad una linea di garbato umanesimo in questa scena. Dal punto di vista tecnico, infatti, al di là di una possibile polemica e critica contro l'impoverimento dei costumi, il dato è che qui si inscena un dramma che non è un dramma universale come uno eschileo ma non è neppure un dramma menandro o terenziano. Ovvero, si è lontani dall'idea di Terenzio che qui viene riportata perché la frase è celeberrima e, dunque, a livello di ricezione del pubblico e critica risuonava certamente ai tempi di Beckett: *homo sum, humani nihil a me alieno puto*¹³⁹. A livello della superficie del testo, non c'è sforzo dei personaggi per comprendersi, e risultano essere discorsi successivi quelli circa se esista un loro interesse a farlo, le motivazioni per le quali non si comprendano, le varie valutazioni culturali; logicamente, ciò che resta nel testo e ciò che va in scena sono due uomini che parlano del niente, tangendo temi "universali" ridotti a livello superficiale.

D'altronde, si potrebbe controbattere sostenendo che in questo lavoro si sta affermando che il dramma di Beckett sia null'altro se non un dramma da vedere. Ma la questione della superficialità non toglie consistenza allo stesso e sostenere che il dramma resta, magari a scopo di intrattenimento, non sposta la problematica intrinseca in una valutazione di largo raggio del testo. Infatti, il vedere

¹³⁹ Terenzio, *Heutontimonumeros*, v. 77.

il dramma senza lenti, per così dire, ne lascia intatta la potenza, ma non si può sostenere (o meglio, rappresentazioni teatrali potrebbero utilizzare il testo per meri scopi ludici, e non è questa la sede per sostenere se sia giusto o sbagliato) che il negare l'interpretabilità univoca del testo valga a renderlo utilizzabile come dramma divertente. Se così fosse, diventerebbe quasi un dramma che racconta, per citare Canfora, quando parla dei drammi greci, base appunto della cultura umanistica, "fatterelli della vita quotidiana a sfondo sentimentale ed a lieto fine, messi in scena per puro scopo di intrattenimento"¹⁴⁰.

Il dramma di Beckett può essere un dramma d'intrattenimento per il pubblico e la sua superficialità linguistica può concorrere a ciò, ma è ovvio che è anacronistico sostenere che sia una sorta di "dramma umanistico" e lo stesso lessico si confonde ad un certo punto, se si considera appunto l'"umanità" recondita dell'autore o dei personaggi. Si resta per ora a livello della superficialità linguistica.

Dopo che Clov ha richiuso di nuovo Nagg nel bidone della spazzatura, i due tirano in ballo un altro tema:

HAMM La natura ci ha dimenticati.

CLOV Non c'è più natura.

HAMM Più natura! Adesso esageri.

CLOV Nei dintorni.

HAMM Ma noi continuiamo a respirare, a cambiare! Perdiamo i capelli, i denti! La nostra freschezza! I nostri ideali!

CLOV E allora non ci ha dimenticati.

HAMM Ma tu dici che non esiste più.

CLOV (tristemente) Nessuno al mondo ha mai avuto dei pensieri così sballati come i nostri. HAMM Si fa quel che si può.

CLOV È un errore.

Qui si menziona la natura, tema fondamentale ben prima dell'emergenza nucleare (è ovviamente superfluo ricordare Leopardi); si è citato prima l'articolo di Greg Garrad, il quale vede la *pièce* beckettiana tenendo presente il pensiero ecocritico¹⁴¹. Il punto di vista di questo saggio è distante da quello di Garrad, nel senso che ritengo che utilizzare il testo beckettiano per sostenere un pensiero ecologico sia possibile ma impossibile da falsificare. Si può ben fare, ma non resta alcuna sostanzialità estetica, e paradossalmente neppure nessun valore politico perché sarà sempre possibile controbattere ad un sistema "ecocritico" con un sistema "anti-ecocritico" o con un'altra etichetta. Verso la fine del suo articolo, Garrad scrive¹⁴²:

"The ecological thought makes our world vaster and more insubstantial at the same time" (Morton 2010, 37). "Vaster and more insubstantial" is a perfect description for the illimitable, abandoned (no) "nature" beyond Clov's windows, who is, in turn, the paradigmatic mediator of the ecological thought in that we recognise, and mistrust, him. And Beckett's technique of 'unwriting' is the perfect solution to the nature writer's quandary that more nature=more writing (=less nature), because in Endgame less writing=no nature=more ecology.

Garrad conclude il suo articolo sostenendo che non ci sia alcunché di consolatorio nel pensiero ecocritico; infatti, secondo i paradigmi dell'apocalisse (e cfr. pure *supra*, cap. 1, par.1) mutuati dal Cristianesimo, la distruzione è necessaria e parte del rinnovamento. Invece, nella *pièce*, "*The subtlety and elusiveness of 'the end of nature' in Endgame, by contrast, shows that Hamm, Clov, Nagg and Nell already inhabit the world in which we may have arrived: beyond (not after) apocalypse*"¹⁴³. E ribadisce che non esista alcunché di confortante circa il pensiero ecologico, e Garrad cita Morton: "*We are the world, unfortunately*"¹⁴⁴.

¹⁴⁰ L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 587.

¹⁴¹ G. Garrad, cit.

¹⁴² *Ivi*, p. 394.

¹⁴³ *Ivi*, p. 395.

¹⁴⁴ T. Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, 2007, p. 37.

Come si vede, Garrad sostiene che si tratta di un mondo oltre, non dopo l'apocalisse e che non ci sia alcunché di consolatorio. Questa lettura è, a mio avviso, l'unica logica, nella misura nella quale si accetti appunto il fatto che Beckett mostri un mondo così come è, senza atti consolatori. E la stessa ripresa di Gontarski da parte di Garrad con la sua visione anti-letterale, non significa un qualcosa di diametralmente opposto a quanto sto dicendo qui, dal momento che la mia lettura "letterale" significa una lettura letterale ferma alla superficie delle parole e non che, ad esempio, il riferimento ad elementi precisi come il Lago di Como sia un qualcosa da prendere alla lettera, appunto, come importante. E tuttavia, non si accetta qui una visione "ecologica" del testo beckettiano perché risulta essere una interpretazione che precede la visione "superficiale" del dramma stesso, come spiegato sinora. Nel senso che, nel funzionamento del dramma, lo stesso discorso sulla natura è un discorso non tanto a perdere ma a vuoto, che inizia e finisce lì, come le azioni, come il discorso sulle condizioni meteorologiche, come il discorso sul dolore. È semplicemente un altro irrisolvibile, estenuante tassello del gioco estetico.

Innanzitutto, che cosa è la natura? Il problema è che qui si sta parlando di un testo letterario, per quanto ci si possa arrovellare sullo *status* di letteratura, di letteratura si tratta. Questa conversazione è troppo assurda perché possa essere presa sul serio, salvo uno sforzo ermeneutico che trascende ciò che c'è scritto. "La natura ci ha dimenticati" è una frase tremenda con risonanze letterarie che all'orecchio d'un italiano potrebbero addirittura rimandare alla leopardiana *A Silvia*¹⁴⁵:

O natura, o natura,
Perché non rendi poi
Quel che prometti allor? Perché di tanto
Inganni i figli tuoi?
Tu pria che l'erbe inaridisse il verno,
Da chiuso morbo combattuta e vinta,
Perivi, o tenerella. E non vedevi
Il fior degli anni tuoi;

Si sono riportati alcuni versi della poesia leopardiana per rendere perspicuo il fatto che non possa esserci alcun intertesto lirico, e forse nemmeno latamente letterario, e con nessuna intenzione, ivi compresa una parodica, in ciò che Beckett scrive; non c'è alcuna possibilità di commozione, di lirismo. Alla frase lapidaria "La natura ci ha dimenticati", la risposta di Clov è: "Non c'è più natura". Ma Hamm non è convinto e Clov allora precisa: "Nei dintorni". E allora dov'è la natura? Come se fosse una stringente prova della esistenza della natura, Hamm dice che loro respirano, perdono i denti, e dunque Clov, come se così la logica fosse salva, nega le premesse: "E allora non ci ha dimenticati". E tuttavia: "Nessuno ha avuto pensieri più sballati dei nostri". Quel discorso, anche quello, era inutile, perfino il dire che "la natura ci ha dimenticati" porta solo ad una estenuazione, ad uno spogliare quella stessa affermazione, ad esporla ad una idiota superficialità che è conscia della sua stessa insulsaggine, perché i pensieri sono "sballati". Eppure, i personaggi continuano a parlare.

Dopo altre conversazioni, inframmezzate dalla didascalia (*Pausa*), riemerge dal bidone della spazzatura Nagg, il padre di Hamm, il quale mangia quel biscotto duro che prima non aveva voluto mangiare e che ascolta ciò che dicono gli altri due personaggi in scena. Questi ultimi, dopo un'ulteriore, sconnessa conversazione, dicono:

HAMM Poco fa, c'era più allegria. (Pausa), Ma è sempre così, alla fine della giornata, vero Clov?
CLOV Sempre.
HAMM È una fine di giornata come tutte le altre, non è vero Clov?
CLOV così pare.

¹⁴⁵ G. Leopardi, *Canti*, Rizzoli, Milano, 1998.

Qui ci sono alcuni elementi da notare; innanzitutto viene menzionato esplicitamente uno stato d'animo piuttosto comune, l'allegria; è forse indicativo, peraltro, che un autore che fa largo uso di didascalie, non ne abbia utilizzata alcuna in questo caso. Con che tono Hamm parla dell'allegria? Anche l'allegria diventa null'altro se non un argomento per conversare come un altro? Aggiunge che "è sempre così alla fine della giornata"; e chiede conferma a Clov, che risponde nettamente: "Sempre". Si è alla fine della giornata, come si è alla fine della *pièce* che è già finita allorquando era iniziata e allora non conta se si sia all'inizio o alla fine della giornata perché "sempre" l'allegria era prima. E poi: "è una fine giornata come tutte le altre, non è vero Clov?" e Clov risponde: "Così pare".

Ed è in queste ultime due battute che, per chi scrive, il genio si rende manifesto e il critico getta davvero le armi. Le giornate sono tutte uguali, la *pièce* è sempre uguale, è sempre alla fine, ma non finirà come non finirà la giornata, durante la quale c'era stata l'allegria. Eppure, "non è vero, Clov?" "Così pare". Ovvero, forse. Forse, e non sarà inutile citare la celeberrima frase di Beckett¹⁴⁶:

The key word in my plays is perhaps.

Non c'è alcuna chiave interpretativa, e lo stato tremendo per cui l'allegria era prima in una giornata che è alla fine mostrata in una *pièce* che è alla fine già all'inizio come a dire che non c'è allegria logicamente, perché l'inizio è già tutto una fine. Eppure, "così pare", eppure, al di là delle interpretazioni, così pare, questo è quanto e non c'è altro da aggiungere se non vedere il dramma. "Così pare".

E il "forse" è certamente parola importante, si dica pure parola-chiave, in *Krapp's Last Tape*, che andò in scena nel 1958, salutato subito come un capolavoro e che fu ritenuto più accessibile perché affrontava temi più immediati¹⁴⁷. In effetti, qui l'unico uomo sulla scena ricorda il suo tempo passato e giungono i rimpianti. Non è questa la sede per approfondire questa *pièce*, ma in relazione a quanto detto su *Finale di Partita*, sulla tragedia e sul meccanismo drammatico, nonché sulla fine oscena, vale la pena ricalcare come questa *pièce*, ad avviso di molti critici, presenti un esempio di tragico auto-riconoscimento¹⁴⁸. Il riconoscimento di sé stesso, del suo distacco dal mondo e dai suoi errori, giunge in una sera per Krapp il quale riconosce troppo tardi i suoi errori. Ma, per ciò che conta qui, per quanto ci si accordi a chi sostiene la maggiore linearità di quest'ultimo dramma, la "tragicità" si può confrontare con l'*animus* "non-tragico" di *Finale di Partita* perché qui *de facto* le conversazioni sono talmente appiattite da non poter contemplare "sulla scena" tragicità", in una *pièce* che si vuole alla fine di una giornata che – "così pare"! – è come tutte le altre.

Krapp dice¹⁴⁹:

Perhaps my best years are gone . . . But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want them back.

Anche qui c'è il "forse", come in *Finale di Partita*; e "forse" i migliori anni sono passati; ma ciò che è certo è che Krapp non li vuole indietro. Analogamente, in *Finale di Partita*, "forse" quella mostrata al pubblico è una giornata come le altre, ma "sempre", quindi certamente, l'allegria era prima, poco fa, perché la giornata volge al termine. C'è dunque, in entrambi i casi, una situazione di stallo, una impossibilità di sapere con certezza tutto se non alcune cose che sarebbe meglio non sapere (rispettivamente "non vorrei avere i miei anni indietro" e "l'allegria c'era prima"). Ma, dal punto di vista tecnico, almeno in *Finale di Partita* questo significa che tale forse indica una impossibilità di un prosieguito certo secondo codificazioni drammatiche che portino ad una qualche conclusione sulla scena e, *e converso*, ad una interpretazione sulla carta.

¹⁴⁶ La citazione si può leggere in A. Reid, *All I Can Manage, More Than I Could: An Approach to the Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1968, p. 11.

¹⁴⁷ Si veda, ad esempio, J. Fletcher, *Samuel Beckett: Waiting for Godot; Endgame; Krapp's Last Tape*, Faber & Faber, Londra, 2000.

¹⁴⁸ Cfr., per esempio, J. Knowlson, p. 474.

¹⁴⁹ S. Beckett, *Krapp's Last Tape, and Other Dramatic Pieces*, Grove Press, New York, 1960, p. 28.

Finalmente, entra in scena, fuoriuscendo da un altro bidone della spazzatura, il quarto personaggio della *pièce*, Nell, la madre di Hamm e la moglie di Nagg. Dopo una conversazione triviale tra i due coniugi, i quali non possono uscire dai bidoni, c'è un'altra conversazione tra i due con una indicazione cronologica:

NAGG Ho perso il mio dente.
NELL Quando è successo?
NAGG Ieri ce l'avevo.
NELL (elegiaca) Ah, ieri!

Nagg parla del dente che ha perduto, dunque di un elemento corporeo, tangibile. Quando Nell gli chiede quando lo ha perduto, lui non sa dire quando ma solo che “ieri” ce l'aveva, laddove quello “ieri” non ha alcun senso dato che non ci si può raccapezzare nella creazione di una sorta di andamento lineare del tempo. Nella *pièce* si è a fine giornata, e pare che solo questo si sappia. E, infatti, la risposta di Nell è: “Ah, ieri!” Inoltre, Beckett nella didascalia informa che il tono di Nell è elegiaco.

Si è notato prima come, quando si parlava dell'allegria, non c'era alcuna indicazione sul tono nella didascalia; qui, invece, dove si parla di un dente, di un qualcosa di materiale, corporeo, c'è una indicazione di tono. Ora, ciò potrebbe a mio avviso aprire un capitolo non del tutto risolto. Il problema del tono letterario, inteso qui come tono indicato da Beckett per i suoi attori, connesso con quanto viene detto, diventa un punto cruciale e s'interseca con il nocciolo della questione stessa che si sta discutendo in questa tesi. Ovvero, l'opzionare il genere letterario teatrale, in un contesto post-bellico, con crolli valoriali, culturali, estetici, con la creazione di un gioco linguistico *ad hoc*, va a creare una “superficializzazione” linguistica in un dramma che, tuttavia, resta letteratura. E si è visto sopra come la discussione sulla natura non possa minimamente toccare punte liriche, e come ogni volta che ci siano dei toni “poetici” essi vengano prontamente disattivati, perché i temi (come l'alto dolore) non sono approfonditi, sono considerati come ovvi, e allora non ridicolizzati ma immessi in un discorso talmente sconnesso, talmente superficiale da risultare non interpretabile.

Shane Weller, in un articolo nel quale esamina l'etica dell'elegia in Beckett, prendendo in esame le sue poesie e come esse sono state interpretate, sostiene che¹⁵⁰:

For a writer whose oeuvre might well be described as an almost uninterrupted memento mori, those works by Samuel Beckett that fall squarely within the category of the elegiac in the stricter modern sense of the term are decidedly uncommon—and this despite the fact that, according to both of his major biographers, Beckett's poetry contains his most clearly personal, autobiographical writing.

Qui, l'autore cerca di individuare le poesie che possano tecnicamente rientrare nella categoria di elegia, sostenendo al contempo che l'intera opera beckettiana sia una sorta di elegia, un *memento mori*, e poi continua con una disamina dell'eticizzazione dell'elegia in Beckett da parte di molti critici, come ad esempio dei decostruttivisti. E molti critici sostengono che l'augurare la morte, nel contesto di poemi elegiaci non sia cosa non etica, perché nel mondo beckettiano la morte non è un male¹⁵¹. Ad esempio, in tale poesia è chiaramente augurata la morte dell'amata¹⁵²:

*Je voudrais que mon amour meure
qu'il pleuve sur le cimetière
et les ruelles où je vais
pleurant celle qui crut m'aimer.*

¹⁵⁰ S. Weller, “All the Dead Voices”: Beckett and the Ethics of Elegy, in *Journal of Beckett Studies*, vol. 16, n. 1 and 2, Special Issue: Transnational Beckett (Fall 2006/Spring 2007), pp. 85-96, p. 85.

¹⁵¹ Cfr. Quanto pensa uno dei critici più attenti alla poesia beckettiana, L. Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 230.

¹⁵² S. Beckett, *Poems 1930–1989*, Calder, Londra, 2002, pp. 70-71.

Ciò che interessa qui non è pensare ai legami amore e morte che porterebbero naturalmente lontanissimo, da un lato alla stessa letteratura classica, a Leopardi, poi a Celan, a Freud, a Kristeva, agli stessi decostruttivisti. Il punto è che la questione sull'etica dell'elegia è svolta da Weller su poesie e si cerca una categorizzazione di poemi che possano entrare nell'ambito elegiaco. Ma, tornando alla questione sulla confusione dei generi letterari, la ricerca di elementi elegiaci, non solo nella materia (infatti, Weller dice che "tutta" l'opera beckettiana è un *memento mori*, non solo la sua produzione poetica) ma nella forma, nel tono, risulta avere un senso se si parla di versi. Il problema è che nel teatro beckettiano, ma qui ci si ferma a *Finale di Partita*, l'idiozia della conversazione rende non analizzabili gli inserti poetici e quell'indicazione "elegiaco" non interpretabile, o comunque sconnessa rispetto all'argomento. Infatti, Nell sta parlando di "ieri" in una situazione cronologica non analizzabile e di un dente caduto "ieri"; di un dente, non della morte dell'amata.

I due continuano a parlare, della vista indebolita e poi dell'udito indebolito; finalmente, ci sono delle indicazioni spaziali specifiche, Sedan e Ardenne, il luogo dove hanno perso le gambe. Ma tali indicazioni spaziali non hanno molta importanza e, se possono dare anche un tono "elegiaco" in senso lato, appunto, perché si va con la memoria a quando avevano le gambe, la conversazione sembra cambiare d'un tratto di argomento, lasciando da canto la perdita delle gambe:

NAGG T'hanno cambiato la segatura?

NELL Non è segatura. (Pausa. Stancamente) Non potresti essere un po' più preciso, Nagg?

NAGG La sabbia, allora. Che importanza ha?

NELL È importante.

Si parla della segatura, ma Nell puntualizza che si tratta di sabbia, quella sabbia che ricorda la spiaggia delle Ardenne dove entrambi persero le gambe. Ma, dice Nagg: "Non ha importanza"; nemmeno questo sembra essere importante, come tutto il resto nella *pièce*, come ogni cosa che inizia e che nel suo iniziare è già conclusa, ogni conversazione iniziata non ha alcuno scopo, ritorna al punto di partenza, la sua azione drammatica si esaurisce nella sua necessaria funzione letteraria di essere una azione in un dramma. Eppure, sembra che qualcosa di importante ci sia, perché Nell insiste: "è importante". Ma invero, il discorso diventa di nuovo sconnesso, inconsequenziale, non si sa che cosa doveva essere importante, non c'è niente da seguire se non, appunto vedere il dramma. Infatti, dopo la pausa, Nagg sostiene di nuovo che "una volta" c'era la segatura:

NAGG Una volta era segatura.

NELL Già.

NAGG E adesso è sabbia. (Pausa). Della spiaggia. (Pausa. Più forte) Adesso è sabbia che va a prendere alla spiaggia.

NELL Già.

Quella sabbia che rimanda alla spiaggia dove i due avevano perso le gambe, dovrebbe essere cambiata da Clov sulla scena (o è segatura?), ma pare che nessuno la cambi. Hamm protesta contro i genitori perché non vuole ascoltarli mentre parlano, e qui avviene una sorta di sconnessione tra ciò che dicono i genitori e ciò che pensa e dice Hamm, laddove tuttavia – ed è qui il punto cruciale – né ciò che dicono i genitori, né ciò che pensa e dice come tra sé Hamm è importante da *nessun* punto di vista, perché nell'economia drammatica non è altro che un parlare di niente o parlare di qualcosa che in ogni caso finisce nel vuoto o meglio nella materialità della carta perché è lì che le parole vengono scritte e lette e nel teatro perché è lì che vengono pronunciate.

Viene in questa conversazione introdotto anche un altro tema, quello del "comico", laddove anche questo naufraga nell'inconsistenza dei ragionamenti. Molti critici hanno analizzato tale funzione in *Finale di Partita*, ma secondo la lettura che sto dando, anch'esso viene disattivato¹⁵³.

¹⁵³ Si veda, ad esempio, S. K. O' Dair, "The Contentless Passion of an Unfruitful Wind": Irony and Laughter in "Endgame", *Criticism*, vol. 28, n. 2 (spring, 1986), pp. 165-178.

Hamm dice che ha “un cuore alla testa”. Nagg ride quando sente ciò ma Nell sostiene che “non bisogna ridere di queste cose”. Poi, Nell rettifica quasi quanto ha detto, con una delle battute più famose della produzione beckettiana:

NELL (senza abbassare la voce) Non c'è niente di più comico dell'infelicità, te lo concedo. Ma...

E, più sotto:

NELL 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 ridere. (Pausa). Hai altro da dirmi?

Una volta, l'infelicità faceva ridere, adesso non è più comica neppure quella; ma, dato che quell'una volta è un'indicazione temporale indefinita, laddove in ogni caso nella *pièce* non sono importanti le indicazioni temporali, la discussione sulla comicità e sull'infelicità nasce e muore lì, come quella elegiaca sulla morte, come quella sul dolore, come tutte le azioni del dramma, che è un gioco estetico¹⁵⁴.

Mentre Nagg e Nell parlano, Hamm segue un altro corso di pensieri e dice qualcosa che non c'entra niente e che, come nota Nagg, “non vuol dire niente”:

HAMM (sottovoce) Dev'essere una venetta. Pausa.

NAGG Che ha detto?

NELL Dev'essere una venetta.

NAGG E che vuol dire? (Pausa). Non vuol dire niente. (Pausa). Ora ti racconto la storiella del sarto.

Non vuol dire niente, eppure Nell ripete esattamente le parole che ha detto Hamm: “Dev'essere una venetta”; nel dramma la successione fonica delle parole è l'unica cosa che resta; la lingua così superficiale ed esposta resta lì come isolata da ogni qualsivoglia possibile significato.

3. Tabula rasa

L'ultimo paragrafo di questo studio è dedicato a confermare quanto detto sinora e a concludere sostenendo che la *pièce* beckettiana sia una *tabula rasa*, una superficie che non significa niente. Le convenzioni del genere letterario determinano che a teatro ci debba essere un'azione sulla scena e infatti si è dimostrato come tale azione esista anche se l'azione coincide con la lingua, in un meccanismo estenuante-estenuato per cui le varie azioni non sono comprensibili nel gioco sociale, secondo le regole del senso comune, ma coerenti nel gioco estetico-linguistico di un autore che si suppone non barthianamente morto. Così, tutto ciò che resta, disattivata l'azione che non porta ad una progressione drammatica o epica interpretabile dal pubblico o dal critico, è il dramma da “vedere” e non da “interpretare”, e il punto fermo sulla scena è lo small talk, il parlare di niente, laddove anche quando vengono toccati i temi “universali” dell'Occidente, come il dolore, oppure si sfiorano toni lirici e patetici (la natura!), essi vengono disattivati, in un appiattimento dell'ethos dei personaggi nonché del pathos completamente escluso dalla scena.

Il tutto si traduce in una esposizione linguistica superficiale, che non sfonda limiti sfondabili forse in altri generi letterari, e che rimanda ad una “visione” che può essere analizzata, *a posteriori*,

¹⁵⁴ La questione della “barzelletta” connessa al riso potrebbe in una riflessione a posteriori portare ovviamente molto lontano, laddove lo stesso umorismo di Beckett può essere in ogni caso salvo anche se si ritiene come sto ritenendo io che in prima istanza il suo dramma sia un dramma, alla stessa maniera in cui, lasciando da canto la celebre idea nietzschiana del riso e dell'elevazione dell'uomo allo stesso tempo, si consideri Wittgenstein che dice che la storia della filosofia può essere scritta come una barzelletta, cfr. N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*.

in una valutazione della superficie lasciata dalle macerie della storia dopo la data che si è scelta qui, convenzionalmente, del 1945. E nella visione a teatro, precedente l'interpretazione, si dà una preminenza alla logica rispetto alla cultura, alla logica che rispecchia quello che si può definire *a posteriori homo logicus*, nel senso che, se ci dev'essere una valutazione culturale, essa deve partire proprio dall'impossibilità del definire non problematicamente che cosa sia la letteratura e la cultura laddove il sovrastare dell'era meccanicistica su quella umanistica trova punti ancora da valutare in letteratura. E la tastiera della lingua di Beckett, che diventa alfa e omega della sua esperienza letteraria volta alla scarnificazione dello stile, ci lascia un dramma da vedere e niente di più.

Con in mente tutto quanto detto sinora, e la conclusione del "senso" dell'opera beckettiana nella sua superficialità, analizzabile solo *a posteriori* come una emergenza dai ruderi della storia, ovvero delle azioni nel mondo e delle teorie create e sorpassate, si riporta quanto Beckett notoriamente disse della sua opera¹⁵⁵:

It would be impertinent for me to advise you about the article you are doing and I don't intend to. But when it comes to journalists I feel the only line is to refuse to be involved in exegesis of any kind. And to insist on the extreme simplicity of dramatic situation and issue. If that's not enough for them, and it obviously isn't, it's plenty for us, and we have no elucidations to offer of mysteries that are all of their making. My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin. Hamm as stated, and Clov as stated, together as stated, nec tecum nec sine te, in such a place, and in such a world, that's all I can manage, more than I could.

Dunque, Beckett rifiuta qualsiasi esegesi, dà attenzione alla semplicità della situazione drammatica e dice che il suo lavoro è una questione di suoni (no joke intended!); tornando all'ultima citazione di *Finale di Partita* di sopra:

HAMM (sottovoce) Dev'essere una venetta. Pausa.

NAGG Che ha detto?

NELL Dev'essere una venetta.

NAGG E che vuol dire? (Pausa). Non vuol dire niente. (Pausa). Ora ti racconto la storiella del sarto.

"Dev'essere una venetta" è detto da Hamm tra sé e sé, mentre gli altri due personaggi stanno parlando d'altro, ovvero di altre cose insensate perché non portano a nulla. Hamm a teatro dice questa frase che non dialoga con quanto dicono Nagg e Nell i quali dicono delle cose che, anch'esse, non significano tecnicamente niente perché non conducono ad alcunché, mettono solamente in luce problematiche che non vengono risolte, come si è analizzato sopra. Questa frase di Hamm, comunque, è ascoltata da Nell, ed essa la ripete "letteralmente". Ma cosa significa? Non significa niente, "non vuol dire niente". Eppure, il suono è stato afferrato. Il suo valore e senso è la successione fonica: "Dev'essere una venetta" significa "dev'essere una venetta". Lo spessore artistico di questa frase e di tutta la *pièce* risiede nella superficialità, nell'esposizione fonica della lingua.

Laddove Nell e Nagg stavano conversando in maniera inconsequenziale, toccando toni lirici, elegiaci, patetici, temi profondi e irrisolti della cultura e della letteratura e filosofia occidentali, essi non si risolvono ma restano lì nella successione fonica, proprio come resta nella successione fonica la frase, reiterata da Nell: "Dev'essere una venetta".

E i genitori continuano a conversare tra di loro, e Nagg addirittura racconta una "storiella", finché Hamm non dice "Silenzio!" ma quel silenzio significherebbe interruzione delle parole e dunque interruzione dell'espressione e del dramma e dunque fine della *pièce* (in senso fisico, ovvero del sipario che cala, perché in senso concettuale la *pièce* è già finita, le premesse per una sua continuazione e un suo svolgimento non esistono). E Hamm, infatti, continua:

¹⁵⁵ Citato in A. Reid, *All I Can Manage, More than I Could*, Dolmen 1969, p.33; anche in D. Bair, *Samuel Beckett*, 1978, p. 397.

HAMM (stufo) Ma la volete finire? Non la finirete mai? (Con ira improvvisa) Non finirà mai? (Nagg si immerge nel bidone, chiude il coperchio. Nell non si muove). Ma di che cosa trovano modo di parlare, di che cosa c'è ancora modo di parlare? (Frenetico) Il mio regno per un netturbino! (Fischia. Entra Clov). Levami dai piedi quelle immondizie! Buttale in mare!

Hamm si chiede se non finirà mai. Tecnicamente non può finire (qualunque cosa sia, ovvero quel conversare dei due personaggi), perché mai è iniziata. La *pièce* è iniziata con i personaggi già esausti, in un giorno già finito, in una partita già perduta, che non aveva alcuna premessa, alcun senso per continuare, e tuttavia continua a esprimere. “Di che cosa c'è ancora da parlare?” si chiede Hamm; questa domanda sembrerebbe avere una portata cosmica e intanto i suoi suoni echeggiano, per così dire, proprio come quei suoni espressi da Nell e Nagg, che qualunque senso abbiano, hanno logicamente il senso di essere in prima istanza una successione fonica da presentare nel dramma; non importa il contenuto bensì la forma. E il fatto che non importi di cosa si parli potrebbe certamente fare accostare Beckett al clima filosofico esistenzialista, sempre nell'ambito del primario valore “letterale” del dramma che altro non vuol dire se non sé stesso. In effetti, come Sartre considerava la vita senza senso basata su una libertà senza fondamenta, così non c'è alcunché di cui parlare ma si parla comunque¹⁵⁶.

Hamm dice poi, “il mio regno per un netturbino!”, ovvero darebbe tutto affinché si portino via quei bidoni della spazzatura dove ci sono i genitori; ma quel tutto, quel regno, in effetti non è niente perché Hamm in questa *pièce* è già tutto perduto, fallito, esausto e finito sin dall'inizio. E si ricordi ancora che Beckett dichiarò che Hamm è la pedina del re nel gioco degli scacchi nell'*Endgame*, quando il re appunto non ha possibilità alcuna di vincere¹⁵⁷.

Hamm considerato come re rimanda al capitale studio di Jan Kott su Shakespeare, in particolare al capitolo in cui *Endgame* è paragonato a *King Lear*¹⁵⁸. L'introduzione di Martin Esslin al volume parla di come l'universalità di Shakespeare sia recepita in modo particolarmente acuto in determinati periodi e tempi, come appunto nella Polonia del dopoguerra, che aveva assistito agli eventi della Seconda guerra mondiale e quindi poteva pensare in maniera più pregnante ai drammi del bardo inglese e, in un mondo che ha perso qualsiasi assoluto, gli intellettuali possono ritrovare in quel particolare frangente di tempo (siamo negli anni '60) in Shakespeare qualcosa che risuoni potentemente e, dato che i drammi teatrali del passato si nutrono anche dei drammi contemporanei, Esslin approva la comparazione di Kott tra Shakespeare e il teatro dell'assurdo.

Nel capitolo *KING LEAR or ENDGAME*, Kott riferendosi al teatro contemporaneo scrive¹⁵⁹:

In this new theatre there are no characters, and the tragic element has been superseded by grotesque. Grotesque is more cruel than tragedy. [...] A striking feature of the new theatre is its grotesque quality. Despite appearances to the contrary, this new grotesque has not replaced the old drama and the comedy of manners. It deals with problems, conflicts and themes such as: human fate, the meaning of existence, freedom and inevitability.

In quest'ottica, ci si riallaccia al teatro di Camus, di Sartre, di Ionesco e dello stesso Beckett, che presentano a teatro un qualcosa che non può essere tragico, bensì grottesco, assurdo se si vuole appunto utilizzare l'espressione celebre di Esslin, e così la clownesca figura di Re Lear costituisce una sorta di possibile riutilizzo “filosofico” da parte di Beckett. Nel contesto di quanto sto dicendo in questa tesi, la questione diventa però anche lessicale, e la questione della possibilità o meno della tragedia non toglie il fatto che sulla scena sia rappresentato un qualcosa che non di necessità richiede una etichettatura proprio per il fatto che, tecnicamente quella tragedia potrebbe essere dopo la scena.

¹⁵⁶ Cfr. J. P. Sartre, *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, Routledge, Parigi, 1943.

¹⁵⁷ R. Cohn, *Back to Beckett*, cit.

¹⁵⁸ J. Kott, *Szkice o Szekspirze*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsavia, 1961, ed. Inglese *Shakespeare Our Contemporary*, Doubleday & Company, Garden City, 1964.

¹⁵⁹ *Ivi*, pp. 104-105

Per rendere chiaro questo, riporto un altro passo dello studio di Kott, che si sta riferendo a *King Lear*¹⁶⁰:

From the middle of Act II to the end of Act IV, Shakespeare takes up a Biblical theme. But this new Book of Job or a new Dantean Inferno was written towards the close of the Renaissance. In Shakespeare's play there is neither Christian Heaven, nor the heaven predicted and believed in by humanists. King Lear makes a tragic mockery of all eschatologies: of the heaven promised on earth, and the Heaven promised after death; in fact—of both Christian and secular theodicies; of cosmogony and of the rational view of history; of the gods and the good nature, of man made in "image and likeness". In King Lear both the medieval and the Renaissance orders of established values disintegrate. All that remains at the end of this gigantic pantomime, is the earth—empty and bleeding. On this earth, through which tempest has passed leaving only stones, the King, the Fool, the Blind Man and the Madman carry on their distracted dialogue.

Quindi in *King Lear* ci sarebbe una sorta di trascendimento di ogni escatologia, nella creazione dell'opera d'arte che trascenda le escatologie cristiane ma pure gli ideali umanistici del paradiso promesso in terra. In *Finale di Partita*, prosegue l'autore, le forze, ovvero gli dei, il fato, il mondo, sono non indifferenti ma maliziose. Senza entrare nel dettaglio dell'analisi del complessissimo *King Lear*, noto qui solamente come Kott sostenga che nell'opera il monologo relativo al suicidio di Gloucester sia crudele; e la protesta del personaggio sia riferita all'escatologia, nel senso che, anche se gli dei sono crudeli, devono prendere il suicidio in considerazione, e ci sarebbe dunque un riferimento all'assoluto. Per completezza si riporta il succitato monologo di Gloucester¹⁶¹:

*O you mighty gods!
This world I do renounce, and, in your sights
Shake patiently my great affliction off,
If I could bear it longer and not fall
To quarrel with your great opposeless wills,
My snuff and loathed of nature should
Burn itself out. If Edgar lives, O, bless him!*

(IV, 6)

Kott prosegue stabilendo così un paragone tra lo Shakespeare di quest'opera e il Beckett di *Aspettando Godot* e di *Finale di Partita*; se non esistono dei, allora il suicidio è impossibile. Ma assumendo la non-ottica di questo studio, si può notare un altro aspetto, lasciando da canto il fatto che, per quanto si possa parlare dell'universalità shakespeariana, per ragioni che ora non si possono nemmeno accennare, in termini piani (linguisticamente) la riflessione sul suicidio e sulla sua dialettica possibilità-impossibilità è posta notoriamente da Camus, il punto è: in Beckett non esiste un tema *a priori*¹⁶².

Infatti, Kott dice che "the theme of *King Lear* is the decay and fall of the world". Ma come si è visto, in Beckett non c'è alcun tema, sicuramente non un tema profondo perché la presentazione del mondo distrutto è una *tabula rasa* epidermica che superficialmente fa mostra di sé stessa tramite un linguaggio superficiale.

E dunque, il punto risulta essere – a mio avviso – che, per quanto si possa propendere per il fatto che ci sia una non-tragedia in relazione all'assenza di assoluto, e quindi che sia *King Lear* che i testi beckettiani mettano in scena dei personaggi che sono dei clown, il punto è che in Shakespeare può esistere *a priori* uno spessore del personaggio e dunque un tema, mentre in Beckett no. Ovvero: se la riflessione shakespeariana può portare ad un personaggio che di per sé ha uno spessore etico e che suscita delle reazioni (pure nel corso dei secoli), ciò che cambia in Beckett è che lo spessore

¹⁶⁰ Ivi, p. 118.

¹⁶¹ Una recente edizione di *King Lear* è a cura di Giorgio Melchiori, W. Shakespeare, *Re Lear*, Mondadori, Milano, 2019, a c. di G. Melchiori.

¹⁶² Mi riferisco ovviamente alla frase del *Mito di Sisifo*: *Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide*. Intendo dire che le questioni cosiddette universali, ridotte « linguisticamente », ovvero esplicitamente in questi termini, nel clima esistenzialista parigino in cui fioriva pure l'opera beckettiana, sono state poste in questi termini nel XX secolo e non in epoca elisabettiana.

poetico, nel senso di ciò che si mostra immediatamente al pubblico, di un personaggio quale Hamm, o Clov, o Vladimiro o Estragone, può emergere “in profondità” solamente dopo una riflessione critica. Ciò che si mostra immediatamente è, dopo il crollo valoriale del XX secolo, troppo superficiale per determinare una immediata valutazione profonda. Le cose che dicono i personaggi beckettiani sono tutte irrimediabilmente fagocitate da un parlare di niente, da una creazione di lingua superficiale che, se pure l'autore ha ovviamente in mente i grandi temi “universali”, tanto più che Beckett era un autore estremamente colto, non può essere interpretata in maniera immediata. Se le risonanze del monologo di Gloucester possono rimandare a riflessioni che contemplano l'escatologia e una dialettica con il cristianesimo, laddove il suicidio diviene impossibile in assenza di dei, il punto è che in Beckett è assente davvero tutto se non la lingua: tecnicamente il dramma procede solo perché deve procedere ma, che ci sia un intertesto o no, che ci sia una riflessione filosofica o no, non conta, o meglio, conta se si considera il passo logico fondamentale che la distruzione del mondo, che è al contempo distruzione teoretica e pragmatica, non ha lasciato altro se non la lingua, abbandonata da Beckett per il francese, e dunque solamente lo stile, lo stile che è quello sforzo estenuato per giungere ad una sorta di annullamento dello stesso.

Le passioni non hanno alcun ruolo, se non quello di far procedere l'espressione, i dialoghi inutili sulla scena. Hamm era iroso verso i genitori ma l'ira gli passa ben presto:

HAMM Bisogna avvitare i coperchi. (Clov si avvia alla porta). Non c'è fretta. (Clov si ferma). L'ira mi sta passando, ho voglia di far pipì.

CLOV Vado a prendere il catetere. (Si avvia alla porta).

HAMM Non c'è fretta. (Clov si ferma). Dammi il mio calmante.

CLOV E troppo presto. (Pausa). E troppo presto; dopo il tuo stimolante, non farebbe effetto. HAMM Al mattino ti stimolano, la sera ti intontiscono. A meno che non sia il contrario. (Pausa). È morto, naturalmente, quel vecchio dottore?

CLOV Non era vecchio.

HAMM Ma è morto?

CLOV Naturalmente. (Pausa). Proprio tu me lo chiedi?

Qui si menziona un altro elemento fondamentale della cultura occidentale, ovvero l' “ira”, ma proprio come l' “alto dolore” dello stesso Hamm, proprio come il tono elegiaco, essa passa quasi inosservata, non ha alcuna importanza: l'ira è arrivata perché i genitori in un secchio della spazzatura parlavano, l'ira se ne va, non si sa perché, e subito dopo Hamm dice “ho voglia di far pipì”. L'ira è la “prima parola della letteratura occidentale”, e permea la riflessione filosofica e latamente culturale dall'antichità ai giorni di Beckett¹⁶³. E la disattivazione di questa passione, che tanta parte aveva avuto nel teatro antico, in questo testo beckettiano, dove passa inosservata, ne impedisce una concettualizzazione, per non parlare di un accostamento ad una sorta di scuola di pensiero, sia pure quella stoica alla quale poteva sentirsi più vicino Beckett o al pensiero cartesiano¹⁶⁴.

Poi, Hamm ordina a Clov di fargli fare il giro della stanza, ovvero dello spazio scenico e poi dice:

HAMM Stop! (Clov ferma la poltrona vicinissimo al muro di fondo. Hamm appoggia la mano al muro. Pausa). Vecchio muro! (Pausa). Al di là c'è... l'altro inferno. (Pausa. Con violenza) Più vicino! Più vicino! Proprio addosso!

¹⁶³ L'espressione è di Pia Campeggiani, cfr. P. Campeggiani, *Le ragioni dell'ira*, Carocci editore, 2013, p.11.

¹⁶⁴ La stessa riflessione senecana, che potrebbe trovare qualche eco nelle passioni beckettiane rappresentate a teatro, perde di qualsiasi spessore nel momento in cui l'ira giunge per motivi futili, se ne va per motivi altrettanto futili se non addirittura non comprensibili; cfr. Seneca, *De ira*, tr. it. di A. Valli Picardi, Notari, Milano, 1928. Si è citato Cartesio per la riflessione sulla separazione mente-corpo e per l'importanza della corporeità in Beckett; ma, anche in questo caso, mentre per il filosofo l'ira è sistematizzata come un sentimento di avversione determinata da un motivo (è stato fatto qualcosa contro di noi), nel caso di Beckett è difficile trovare una causa coerente se non esplicita, cfr. R. Descartes, *Les Passions de l'Ame*, I, art. 47; tr. it. di E. Garin in Cartesio “Opere filosofiche”, Laterza, Roma-Bari, 1986, vol. IV, pag. 31.

Ques'azione inutile dello spostare la poltrona s'arresta ad un certo punto quando Hamm dice "Stop!" e in questo caso, pragmaticamente, la lingua è un ordine. Si nota poi che Hamm parla dell'"altro inferno" al di là, laddove si potrebbe congetturare sul fatto che lo spazio scenico sia ormai spostato negli interni, dove si rappresenta appunto l'inferno (sia esso tragico o grottesco). E l'inferno, qui, è anche "al di là". Ma, concretamente, il testo che comparativamente si può confrontare in modo più immediato è proprio quel *Huis clos* di Jean-Paul Sartre, messo in scena nel 1944, in cui se *l'enfer c'est les autres*, lo spazio scenico è chiuso, appunto il tutto si svolge dietro alle porte chiuse¹⁶⁵.

Poi, Clov prende un cannocchiale, prende la scaletta, guarda "fuori" e ha la seguente conversazione con Hamm:

CLOV Mai visto una cosa simile!

HAMM (inquieto) Che cosa? Una vela? Una pinna? Un filo di fumo?

CLOV (sempre guardando) Il fanale è nel canale.

HAMM (con sollievo) Pff! Lo era già.

CLOV (guardando) Ne restava ancora un pezzo.

HAMM La base. CLOV (come sopra) Sì.

HAMM E adesso?

CLOV (come sopra) Più niente.

HAMM Niente gabbiani?

CLOV (come sopra) Gabbiani!

HAMM E l'orizzonte? Niente all'orizzonte?

CLOV (abbassando il cannocchiale, voltandosi verso Hamm, esasperato) Ma cosa vuoi che ci sia all'orizzonte?

Qui viene dunque riutilizzata la finestra, importante (per così dire) sin dall'inizio, giacché Clov andava da una finestra all'altra. Si fa dunque riferimento ad un mondo "altro", il mondo di fuori, oltre la scena. Che significato ha tutto ciò? Coerentemente con quanto sto dicendo qui, e considerando pure quanto appena detto rispetto alle ambientazioni tragico-grottesche-infernali del teatro novecentesco, ritengo che l'utilizzo della finestra non abbia un significato filosofico; o meglio, il rintracciare fonti filosofiche rielaborate in Beckett che con l'utilizzo della finestra avrebbe voluto dire qualcosa di specificamente inerente ad una sorta di sistema di pensiero, si può fare (e come si è detto, Beckett aveva una sia pur non strutturata cultura filosofica), ma non conduce alla soluzione che l'autore abbia davvero proposto per un sistema di pensiero piuttosto che per un altro nell'esposizione di un dramma. Cioè, il fatto che ci sia il mondo esterno, potrebbe al limite fare pensare al fatto che il mondo che il pubblico o il lettore s'aspetta, s'immagina, magari anche in forme distopiche oppure utopiche, sia differente da quello presentato da Beckett ma si torna sempre alla stessa tesi: *comment c'est*¹⁶⁶.

Naoya Mori crede, invece, di ravvisare nel "window device" un sottostrato della metafisica di Leibnitz, nel senso che le finestre usate da Beckett, invero, non risulterebbero essere finestre sul mondo di fuori e, dunque, ci sarebbe una sorta di paradosso tra una visione lockiana secondo la quale la mente (la finestra è l'occhio della mente) sarebbe una tabula rasa e una leibniziana per cui ci sarebbero idee innate¹⁶⁷. Infatti, secondo Leibnitz, l'uomo sarebbe un sé senza finestre, con appunto idee innate. Per avvalorare la sua tesi, l'autore dell'articolo cita il "Whoroscope" in cui Beckett alla sezione "Leibnitz to Locke" scrive "*Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu, nisi ipse intellectus*"¹⁶⁸. Tuttavia, il fatto che Beckett conoscesse Leibnitz e Locke non dimostra che ci sia nello specifico caso di *Finale di Partita* un retrostante sistema di pensiero alla base dell'inserzione di quella finestra laddove, infatti, l'assurdità della conversazione tocca punte non

¹⁶⁵ J. P. Sartre, *Huis clos*, Gallimard, Parigi, 1944, ed. it., J. P. Sartre, *Le mosche. Porta chiusa*, Bompiani, Milano, 1995.

¹⁶⁶ Il libro omonimo fu pubblicato in francese nel 1961; si noti, peraltro come in francese *comment c'est* ha lo stesso suono di *commencer*, iniziare; il tema è l'emersione della forma dal fango; con un riferimento più o meno esplicito a Leopardi (*e fango è il mondo*) e a Dante (*Purg. VII, vv. 109-126*); cfr. S. Beckett, *Comment c'est*, Les Editions de Minuit, Parigi, 1961.

¹⁶⁷ Mori, Naoya. "Beckett's windows and the windowless self" *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 14, Editions Rodopi B.V., Brill, 2004, pp. 357-0.

¹⁶⁸ S. Beckett, *Whoroscope*, Hours Press, Parigi, 1930.

analizzabili dal critico, soprattutto secondo sistemi filosofici. Clov è “esasperato” e dice “ma cosa vuoi che ci sia all’orizzonte?” Evidentemente, come non accade nulla, come non c’è niente dentro, non c’è nulla all’orizzonte e, tuttavia, resta il valore “fonico” dell’espressione che fa procedere il dramma. La questione sul “significato” viene esplicitata ora nel testo:

HAMM Clov!

CLOV (irritato) Che c’è?

HAMM Non può darsi che noi... che noi... si abbia un qualche significato?

CLOV Un significato! Noi un significato! (Breve risata) Ah, questa è buona!

HAMM Io mi domando. (Pausa). Una intelligenza tornata sulla terra non sarebbe tentata di Immaginarsi delle cose, a forza di osservarci? (Assumendo la voce dell’intelligenza) Ah, ecco, ho capito com’è, sì, ho capito cosa fanno! (Clov trasalisce, depone il cannocchiale e comincia a grattarsi il basso ventre con le due mani. Voce normale) E senza arrivare a tanto, noi stessi... (con emozione)... noi stessi... a tratti... (Veemente) E dire che tutto questo non sarà forse stato invano!

CLOV (con angoscia, grattandosi) Ho una pulce!

Che i due personaggi abbiano un significato sembra cosa assolutamente fuor di discussione, talmente assurda da meritare solamente un dire, superficialmente: “Questa è buona!”; e Hamm continua elucubrando su una intelligenza tornata sulla terra che si chiederebbe che cosa fanno loro due mentre parlano ma, significativamente, questi pensieri sono interrotti da una pulce, ovvero da un insetto. La questione del rapporto tra Beckett e gli animali, che popolano le sue opere letterarie, è stata ampiamente esplorata dalla critica, specialmente in relazione con la filosofia novecentesca¹⁶⁹. Si nota qui solo come l’animale di cui si parla qui – una pulce – si colloca agli opposti rispetto all’animale-uomo, perlomeno secondo una concezione che collochi l’uomo al centro e torna alla mente immediatamente, senza che la questione possa essere approfondita qui, la *Metamorfosi kafkiana*¹⁷⁰.

Più avanti, Hamm, fa una sorta di profezia; infatti, la didascalia informa “*profetico e con voluttà*”: Clov un giorno sarà seduto, proprio come Hamm e saprà cosa voglia dire essere come Hamm; eppure, la differenza sarà che non ci sarà nessuno, perché Clov non avrà avuto pietà di nessuno e non ci sarà nessuno di cui aver pietà. Ma l’insensatezza, l’assurdità della situazione è data che, tecnicamente, il pathos, la pietà, la spietatezza e con essa tutte le passioni sono annullate nell’esposizione estetica e ciò che “profeticamente” Hamm dice è ingurgitato nel gigantesco meccanismo del parlare a vanvera. La riprova è che la risposta di Clov è, semplicemente: “Io non posso sedermi”; non si fa cenno alla pietà, alla spietatezza, ma solamente all’assurda situazione per cui Clov deve necessariamente stare in piedi.

Si continua insomma a parlare, *pour parler*, proprio perché non c’è niente da dire, sia che sia un qualcosa di “profondo” che di “superficiale” e, infatti Hamm dice: “Ah le vecchie domande, le vecchie risposte, che c’è di più bello!”, come se non ci fosse null’altro da aggiungere. Le domande sono tutte spianate lì, da secoli di cultura che non ha fatto altro che arrovellarsi sugli stessi problemi; le risposte sono sempre quelle, le domande sono sempre quelle; quali? Ci si potrebbe chiedere ... In questo caso Hamm aveva chiesto: “Ti ricordi del tuo arrivo qui?” e “ti ricordi di tuo padre?”; ma il punto è che tutte le domande della pièce hanno lo stesso valore, il cosmico coincide con il triviale, l’interiorità con l’esteriorità, e ciò che resta è una sorta di esoscheletro fonico, una successione di parole senza significato.

I discorsi sembrano a un certo punto elevarsi di nuovo per tangere temi di portata universale:

CLOV Ti lascio.

HAMM Hai avuto le tue visioni?

CLOV Meno.

HAMM C’è della luce, da mamma Pegg?

¹⁶⁹ Cfr. a c. di M. Bryden, *Beckett and Animals*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.

¹⁷⁰ F. Kafka, *Die Verwandlung*, Kurt Wolff, Leipzig, 1915, ed. It. *La Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 2008.

CLOV Della luce! Ma come vuoi che ci sia della luce da qualcuno?
HAMM Allora si è spenta.
CLOV Ma naturale che si è spenta! Se non ce n'è più vuol dire che si è spenta.
HAMM No, io volevo dire mamma Pegg.
CLOV Ma naturale che si è spenta! Che ti succede oggi?
HAMM Seguo il mio corso. (Pausa). E' stata seppellita?
CLOV Seppellita! E chi vuoi che la seppellisca?
HAMM Tu.
CLOV Io! Non ho già abbastanza da fare senza seppellire la gente?
HAMM Ma a me, mi seppellirai.
CLOV Ma no che non ti seppellirò.

Non c'è la luce e il fatto che non ci sia è presentato come cosa ovvia. Secondo la linea di questo studio non si può pensare a significati allegorici per quanto riguarda l'assenza di luce; ma non è necessario reperire degli intertesti puntuali per pensare che l'assenza di luce piuttosto che la sua presenza, non sia tanto un rovesciamento di determinati sistemi di pensiero o paradigmi culturali, quanto una indifferenza verso gli stessi. Ovvero, se il *fiat lux* biblico può avere risonanze in autori nella dialettica luce/tenebre, e si pensi anche al Leopardi della *Ginestra*, qui la luce è semplicemente un'occasione per un fraintendimento, perché se Hamm chiede se (cosa?) si sia spenta, Clov crede che ci si riferisca alla luce, e invece ci si riferisce a mamma Peg¹⁷¹. Mamma Peg, inoltre, non verrà seppellita e nemmeno Hamm lo sarà, a conferma del fatto che nella scena di *Finale di Partita* si è in un mondo che non presenta alcun parametro valoriale analizzabile, se è vero che l'*homo sapiens* ha sempre praticato il culto dei morti¹⁷².

La questione della fine è immessa in maniera diretta nel discorso quando, dopo che Clov prende una sveglia, l'avvicina all'orecchio di Hamm e la fa suonare, si svolge la seguente conversazione:

CLOV Degno del giudizio universale! Hai sentito?
HAMM Vagamente.
CLOV Il finale è inaudito.
HAMM Io preferisco la parte centrale. (Pausa). Non è l'ora del mio calmante?
CLOV No.

Il suono della sveglia sarebbe “degno del giudizio universale”; cioè, si supporrebbe, un qualcosa di sensazionale, ma Hamm a mala pena l'ha sentito; e quel “finale inaudito” non è molto apprezzato da Hamm, il quale preferisce la “parte centrale” e chiede il suo calmante. Il finale, che sia un cristiano giudizio universale, che sia un catartico scioglimento tragico, infatti, nella pièce non c'è perché, concretamente, sulla scena è mostrata solamente una “parte centrale”. Ovvero, quella fine, inaudita o no, dal punto di vista del senso e del significato, sulla scena non c'è e non potrebbe essere altrimenti perché non è accaduto “sostanzialmente” niente; tutto ciò che è accaduto è solamente a livello formale, un susseguirsi di suoni e parole che non sono molto differenti dal suono della sveglia.

Entra in scena di nuovo Nagg, mettendo la testa fuori dal bidone della spazzatura, Hamm racconta una storia sconclusionata ma Nagg non vuole null'altro se non un confetto, poi si parla di un topo in scena, poi, su proposta di Hamm, Nagg prega:

NAGG (giungendo le mani, chiudendo gli occhi, recita a precipizio) Padre nostro che sei nei cieli...

¹⁷¹ Qui ci si riferisce al libro della *Genesi* e al versetto giovanneo, *Giovanni* III, 19; la nuova edizione paolina della Bibbia è AA.VV., *La Bibbia*, Edizioni San Paolo, Milano, 2021.

¹⁷² Un volume recente che esplora non solo la questione del culto dei morti e dell'*homo sapiens* ma, più ampiamente, quella del cosiddetto *homo religiosus* è M. Eliade, a c. di J. Ries *Dizionario della vita, morte ed eternità*, Jaca Book, Milano, 2021.

Ma questa preghiera, fuori da ogni contesto, cade inevitabilmente come lettera morta, ovvero è come se non si capisse di che cosa si sta parlando e infatti, fatalmente, il discorso cambia nuovamente e Nagg richiede il suo confetto¹⁷³.

Dopo si parla di un “romanzo” che Hamm starebbe scrivendo, di una storia che lui sta portando avanti da un tempo imprecisato, non si comprende quale sia il tema e anche questa conversazione cade nel vuoto. Questo romanzo, apparentemente, è quasi alla fine:

CLOV Hai già in mente il seguito?

HAMM All'incirca.

CLOV Sei quasi alla fine?

HAMM Temo di sì.

CLOV Poco male, ne farai un'altra.

HAMM Non so. (Pausa). Mi sento un po' vuoto. (Pausa). Lo sforzo creativo prolungato. (Pausa). Se potessi trascinarmi fino al mare! Mi farei un guanciale di sabbia e aspetterei la marea.

CLOV Non c'è più marea.

Hamm avrebbe già in mente il seguito di una storia che sta per finire e dice che ha fatto uno “sforzo creativo prolungato”; a cosa sia servito questo sforzo creativo non è dato conoscere, ma si sa che questa storia, questo romanzo non finirà prima che *Finale di Partita* si concluderà, senza che anche questo dramma abbia una fine che determini un significato interpretabile immediatamente.

Finalmente, sembra accadere qualcosa, ovvero la morte di Nell:

HAMM Va' a vedere se è morta. Clov va fino al bidone di Nell, solleva il coperchio, si china. Pausa.

CLOV Sembra di sì. (Chiude il coperchio, si rialza). Hamm solleva la sua calotta. Pausa. Se la rimette.

HAMM (sempre con la mano sulla calotta) E Nagg? Clov alza il coperchio del bidone di Nagg, si china. Pausa.

CLOV Sembra di no. (Riabbassa il coperchio, si rialza).

Nell è morta (sembra), ma nell'economia del dramma ciò non porta ad alcunché perché essa non aveva funzione nel prosieguo epico o drammatico, non aveva una funzione culturale, non essendoci spessore etico dei personaggi, in un contesto distrutto laddove *a priori*, in una visione logica, la morte di questo personaggio non è null'altro se non un modo per far dire una successione di parole agli altri due personaggi in scena; dire che Nell è morta non è differente dal dire “l'alto dolore!” oppure “pioverà” perché nella esposizione estetica che si è scelta essa non aveva funzione, come non l'aveva niente. Le valutazioni culturali e il significato che, per semplicità, si definisce “profondo” derivano proprio dalla superficialità di tutto ciò.

Dopo un'altra serie di inutili conversazioni, un'altra conversazione inutile arriva al cuore di quanto si sta dicendo in questo studio:

CLOV (implorante) Smettiamola di giocare!

HAMM Mai! (Pausa). Mettiti nella mia bara.

CLOV Non ci sono più bare.

HAMM E allora che sia finita! (Clov si avvia verso la scaletta. Con violenza) Che salti in aria! (Clov sale sulla scaletta, si ferma, scende, cerca il cannocchiale, lo raccatta, risale sulla scaletta, punta il cannocchiale). D'oscurità! E io? Forse che sono mai stato perdonato, io?

CLOV (abbassando il cannocchiale, voltandosi verso Hamm) Cosa? (Pausa). È per me che dici questo?

HAMM (con ira) Un «a parte»! Idiota! E la prima volta che senti un «a parte»? (Pausa). Sto abbozzando il mio ultimo soliloquio.

CLOV Ti avverto. Adesso guarderò questo schifo, dato che me lo ordini. Ma è l'ultima volta. (Punta il cannocchiale) Vediamo un po'... (Sposta il cannocchiale) Niente... niente... bene... benissimo... niente... magn... (Sussulta, abbassa il cannocchiale, lo esamina, torna a puntarlo. Pausa). Aiaiai!

HAMM Ancora complicazioni! (Clov scende dalla scaletta). Non avremo mica degli sviluppi?

¹⁷³ Una disamina della religione nelle opere di Beckett è in M. Bryden, *Beckett and Religion*, in *Palgrave Advances in Beckett Studies*, Palgrave, Londra, 2004 pp. 154-171.

Si tratta solamente di un gioco, questo parlare di niente quando non c'è niente di cui parlare, non c'è null'altro da fare se non giocare sulla scena per sempre, perché la fine del gioco è fuori dalla scena. Se Clov implora di smettere di giocare, Hamm ordina di andare nella bara, una bara che riporterebbe alla civiltà dell'*homo sapiens*, ma le bare non ci sono più. E poi, "D'oscurità! E io? Forse che sono mai stato perdonato, io?", la domanda di Hamm non è rivolta a Clov, il quale non comprende il significato, come non ha compreso niente dall'inizio del dramma proprio perché non c'era nulla da comprendere se non la successione fonica delle parole. Questa volta, Hamm dice che non si era rivolto a lui, che invece stava preparando l'ultimo soliloquio, ma non c'è alcun ultimo perché la fine non ci sarà. In modo un po' lapidario si può dire: dal punto di vista concettuale, ponendosi in un'ottica teoretica e critica, tutto *Finale di Partita* è un esasperante "a parte", nel senso che tutto ciò che viene detto non è concettualmente recepito dai personaggi in scena, ma lo è "letteralmente".

E Clov pare decidere di andarsene, Hamm parla del cuore, parla dell'amore, parla della poesia, in una sorta di monologo, dopo che i due si sono ringraziati a vicenda:

HAMM Ti ringrazio, Clov.

CLOV (voltandosi, vivamente) Ah, prego, sono io che ti ringrazio.

HAMM Siamo noi che ringraziamo. (Pausa. Clov si avvia alla porta). Ancora una cosa. (Clov si ferma). Un'ultima grazia. (Clov esce). Nascondimi sotto il lenzuolo. (Lunga pausa). No? Pazienza. (Pausa). Tocca a me. (Pausa). La mossa. Giocare. (Pausa. Stancamente) Vecchio finale di partita persa, finito di perdere. (Pausa. Con maggiore animazione) Vediamo un po'. (Pausa). Ah sì?! (Tenta di spostare la poltrona facendo leva sul rampino. Frattanto entra Clov. Panama, giacca di tweed; impermeabile sul braccio, ombrello, valigia. Vicino alla porta, impassibile, gli occhi fissi su Hamm, Clov resterà immobile fino alla fine. Hamm rinuncia). Pazienza. (Pausa). Gettare. (Getta il rampino, sta per gettare anche il cane, ci ripensa) Non fare il passo più lungo della gamba. (Pausa). E poi? (Pausa). Togliere. (Si toglie la calotta) Pace alle nostre... chiappe. (Pausa). E rimettere. (Si rimette la calotta) Parità. (Pausa). Si toglie gli occhiali) Pulire. (Estrae il fazzoletto e senza spiegarlo pulisce gli occhiali) E rimettere. (Rimette in tasca il fazzoletto, si rimette gli occhiali) Ci stiamo arrivando. Ancora qualche cretinata come questa, e poi chiamo. (Pausa). Un po' di poesia. (Pausa). Chiamavi... (Pausa. Si corregge) RECLAMAVI la sera; ed eccola che viene... (Pausa. Si corregge) CHE SCENDE. (Ricomincia, in tono declamatorio) Reclamavi la sera: ed eccola che scende. (Pausa). Mica male. (Pausa). E poi? (Pausa). Attimi nulli, sempre nulli, ma che fanno il conto, che fanno che il conto torni, che la storia si chiuda. (Pausa. Tono di narratore) Se poteva tenere il bambino con sé... (Pausa). Era il momento che aspettavo. (Pausa). Non volete abbandonarlo? Volete che cresca mentre voi, voi rimpicciolite? (Pausa). Che vi raddolcisca gli ultimi centomila quarti d'ora? (Pausa). 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. (Pausa). Oh, l'ho messo di fronte alle sue responsabilità! (Pausa. Tono normale) Be', ce l'ho fatta, ci sono arrivato, adesso basta. (Si porta il fischiotto alla bocca, esita, lo lascia cadere. Pausa). Ma sì! (Fischia. Pausa. Più forte. Pausa). Bene. (Pausa). Padre mio! (Pausa. Più forte) Padre mio! (Pausa). Bene. (Pausa). Ci arriviamo. (Pausa). E per finire? (Pausa). Gettare. (Getta via il cane. Strappa il fischiotto) Ecco! (Getta il fischiotto davanti a sé. Pausa. Tira su dal naso. Sottovoce) Clov! (Lunga pausa). No? Pazienza. (Estrae il fazzoletto) Visto che si gioca così?... (spiega il fazzoletto)... giochiamola così... (spiega)... e non parliamone più... (finisce di spiegare)... non parliamo più. (Tiene il fazzoletto aperto davanti a sé) Vecchio straccio! (Pausa). Tu... resterai con me. Pausa. Si avvicina il fazzoletto al volto.

I due personaggi si ringraziano a vicenda, poi Hamm chiede una "grazia", di essere nascosto sotto al lenzuolo, ma si rassegna al fatto che Clov non gli farà questo piacere. E, dunque, tocca a lui, di giocare. Non si tratta di altro che di giocare a un qualunque gioco. Clov rientra, Hamm dice "ancora qualche altra cretinata come questa", perché tecnicamente, nel dramma è stato tutto una cretinata, dalle azioni di Clov da una finestra all'altra, alla morte di Nell, a parlare della poesia e dell'amore e dell'alto dolore o delle condizioni metereologiche. Poi Hamm dice: "e per finire?" Getta via il cane, un peluche che era sulla scena prima, e poi il fischiotto; Hamm chiama Clov, il quale non è ancora uscito di scena, egli non risponde, ma Hamm si rassegna (Pazienza) e dice: "visto che si gioca così?" estrae un fazzoletto e dice che non se ne deve parlare più. E, poi: "Vecchio straccio, tu resterai con me!"

Ma il gioco non è finito, non si vede la fine di quel gioco, Clov resta sulla scena, Hamm ha detto cose che non hanno portato a niente se non a ribadire che tutto sia un gioco. Sulla scena è restato tutto come è iniziato, è stato tutto solo un parlare di niente.

Il punto è che il dramma beckettiano non significa niente se non quello che dice ma quello che dice non è interpretabile bensì solamente “guardabile” sulla scena; oltre la scena, l’osceno, non è guardabile e forse è interpretabile. Esplicitando, si contestualizza l’opera beckettiana all’indomani della Seconda guerra mondiale; si considera come gli eventi storici avevano determinato un clima laddove si erano confuse le possibilità non solo di interpretare il reale ma anche di rappresentarlo in senso estetico; lo *status* della letteratura risulta essere confuso in una commistione di generi che possono essere interpretati in maniere diverse a seconda dell’ottica che si assume, della scuola critica di riferimento. Nel momento in cui si decida di dare una preminenza alla logica rispetto alla cultura perché non si sa che cosa sia la cultura, e si consideri come la dialettica tra l’era meccanicistica e l’era umanistica diventi più complessa, l’assenza di ogni qualsivoglia punto di riferimento determina la creazione di un’opera d’arte che *sic et simpliciter* significhi solamente sé stessa.

Conclusione: poscritto osceno

Il dramma *Finale di Partita* è una successione di conversazioni laddove le parole sono, per convenzione letteraria, funzionali ad un’azione che a teatro deve necessariamente esserci, ma tale azione non porterà a niente, così come le parole che non hanno nessun significato tangibile, ovvero interpretabile dal pubblico secondo le regole del gioco sociale; esse hanno invece senso nell’ambito di un gioco che sia stato creato *ad hoc* dall’autore che presenta sulla scena personaggi che parlano del niente, laddove quel niente s’intende in senso tematico; infatti, il contenuto dei discorsi dei personaggi risulta essere annullato dall’inconsequenzialità delle azioni e dalla non comprensione reciproca; ovvero, di qualunque cosa si parli, anche quando si toccano, e magari con toni elegiaci o con accenti lirici, temi che hanno interessato la civiltà occidentale sin dalla sua nascita (la morte, l’amore, il dolore), essi vengono prontamente disattivati perché non si capisce dove portino, non hanno alcun senso né nella progressione drammatica né perché non hanno lo scopo di commuovere, come dimostra il fatto che i toni delle didascalie (come “elegiaco”) sono usati alla rinfusa, sia che si parli delle condizioni del tempo sia che si parli di cose “serie”.

Questo significa che, tecnicamente, l’“obbligo di esprimere” è l’unica cosa che resti, dopo l’annullamento tematico e lo stesso tentativo di scarnificazione stilistica che porterà ai *Texts for Nothing*, tentativo fallito, significa appunto che lo stile scarnificato e lo *small talk* assumano un senso in sé stesse, un senso che è autonomo e prescinde dal che cosa si parli.

Lo *small talk* è l’alfa e l’omega di *Finale di Partita*. In questa pièce non si parla di niente anche se, paradossalmente, si parla di qualcosa, perché il contenuto delle parole viene disattivato dall’insulsaggine della situazione drammatica.

La categoria che potrebbe scaturire da questo studio è quella della “superficialità”, nel senso che l’arte beckettiana emerge epidermicamente come una creazione che non sfonda i limiti profondi che avevano ossessionato l’uomo dell’Occidente sino al 1945 e che lo ossessioneranno sempre ma che, per ragioni da esplorare, l’intersecarsi delle questioni profonde e irrisolvibili dell’uomo occidentale (come appunto l’“alto dolore” di cui parla Hamm) si dichiarano irrisolte, o meglio, non presentabili sulla scena, diventando invece letteralmente oscene, possibilmente immaginabili in una lingua che non è quella che l’*homo logicus* ha a disposizione e ai quali, in una linea lunga diversi millenni, si sono approssimati con linguaggi differenti probabilmente solamente i musicisti tedeschi.

In scena si mostra la lingua superficiale, dopo la scena, oltre la scena, c’è forse la fine dell’azione, delle parole, e il destino dell’*homo*.

Nel presente lavoro si è considerata la letteratura secondaria su Samuel Beckett tenendo conto del fatto che nel periodo scelto, ovvero quello dopo il 1945, le interpretazioni dell’opera beckettiana erano moltissime per il fiorire di varie scuole critico-interpretative ma si è proposto che la

problematicità dell'interpretazione del testo beckettiano derivi anche dalla separazione (a sua volta problematica) tra filosofia continentale e filosofia analitica; anche in considerazione di questo fatto, si è proceduto a non associarsi ad una etichettatura di Beckett come un campione del teatro dell'assurdo e non si sono neppure usate altre etichette; piuttosto, si è proposta un'interpretazione *à la lettre* del suo testo, laddove al limite si può sostenere, e si spera in un approfondimento della questione, che esista una possibilità di opzionare la visione del testo teatrale come concettualmente precedente l'interpretazione, e dunque una preminenza della logica rispetto alla cultura e alla critica.

Si propone in conclusione del lavoro la categoria della *superficialità* che tiene conto dell'emersione epidermica della lingua, alfa e omega dell'opera letteraria di Samuel Beckett. L'autore si scarta dagli imponderabili ragionamenti che avevano informato la cultura occidentale, che in *questo* caso sono banalizzati sulla scena. Essi emergono superficialmente dalla crisi dell'uomo teoretico privato della trascendenza e dell'uomo d'azione impossibilitato ad agire dopo la Seconda guerra mondiale. I personaggi di *Finale di Partita*, in toni lirici o elegiaci, discutono di amore, dolore e morte, ma senza che la conversazione e la riflessione giungano ad un reale approfondimento, perché l'approfondimento di tali temi è ridotto ad uno *small talk* che è figura superficiale del senso storicizzato di un'opera d'arte alla quale si accosta, *a posteriori*, in una valutazione culturale, l'uomo orfano di Dio, nemmeno più troppo umano, ma troppo logico.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *La Bibbia*, Edizioni San Paolo, Milano, 2021.
- T. W. Adorno, «Critica della cultura e società» (1949) in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino, 1972.
- Id., *Il nulla positivo. Gli scritti su Beckett*, a cura di G. Frasca, L'orma, Roma, 2019.
- Id., *Trying to Understand Endgame*, *New German Critique* No. 26, Critical Theory and Modernity (Spring - Summer, 1982), pp. 119-150.
- E. Albee, *The Goat*, The Overlook Press, New York, 2003.
- D. Alighieri, *La Commedia*, a cura di G. Inglese, Carocci, Roma, 2016.
- A. Aloisi, *Elogio dell'inoperosità: Agamben e Leopardi*, in *Italian studies*, 2017.
- Aristotele, *Retorica*, Carocci, Roma, 2004.
- A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Parigi, 1938.
- W. H. Auden, *Musée des Beaux Arts*, in A. Thacker, "Auden and Little Magazines", in Tony Sharpe (ed.), *W. H. Auden in Context*, Cambridge University Press, New York, 2013, pp. 337-346.
- E. Auerbach *Mimesis*, A. F. Verlag, Berna, 1946, ed. it. *Mimesis*, Einaudi, Torino, 1964.
- J. L. Austin, *How To Do Things With Words*, Oxford University Press, Londra, 1962.
- A. Badiou, *L'Antiphilosophie de Wittgenstein*, Éditions Nous, 2009.
- S. Beckett, *Comment c'est*, Les Editions de Minuit, Parigi, 1961.
- Id., *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, a cura di R. Cohon, Grove Press, New York, 1984.
- Id., *Dante. Bruno. Vico. Joyce*, Shakespeare & Co., Parigi, 1929.
- Id., *En attendant Godot*, Editions de Minuit, Parigi, 1952.
- Id. *Fin de Partie*, Editions de Minuit, Parigi, 1957.
- Id., *From an Abandoned Work*, in *No's Knife*, Calder, Londra, 1967.
- Id., *Krapp's Last Tape, and Other Dramatic Pieces*, Grove Press, New York, 1960.
- Id., *Mercier et Camier*, Les edition de minuit, Parigi, 1946.
- Id. *More Pricks than Kicks*, Chatto & Windus, Londra, 1934.
- Id., *Murphy*, Routledge, Londra, 1938.
- Id., *Poems 1930-1989*, Calder, Londra, 2002.
- Id., *Premier amour*, Les Editions de Minuit, Parigi, 1970.
- Id. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, Calder and Boyars, Richmond, 1965.
- Id., *Teatro*, Einaudi, Torino, 2002.
- Id., *The Letters of Samuel Beckett: Vol. 1, 1929-1940*, ed. M. D. Fehsenfeld et Alia, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
- Id., *Watt*, Olympia Press, Parigi, 1953.
- Id., *Worstward Ho*, Grove Press, New York, 1983.
- Id., *Whoroscope*, Hours Press, Parigi, 1930.
- D. Bair, *Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York, 1978.
- R. Barthes, *La mort de l'auteur*, Manteia, ed. it. *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua*, Parigi, autunno 1968, Einaudi, Torino, 1988.
- H. Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889), tr. N. Ciusa, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, SEI, Torino, 1954.
- P. Bertinetti, *Invito alla lettura di Beckett*, Mursia, Milano, 1984.
- F. Bowers, *Dramatic Structure and Criticism: Plot in Hamlet*, in "Shakespeare Quarterly", primavera 1964, Vol. 15, n. 2, pp. 207-218.
- J. R. Brown, *Mr. Pinter's Shakespeare*, in "Critical Quarterly", vol. 5, n. 3, settembre 1963.
- M. Bryden a c., *Beckett and Animals*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- Id. *Beckett and Religion*, in *Palgrave Advances in Beckett Studies*, Palgrave, Londra, 2004.
- P. Campeggiani, *Le ragioni dell'ira*, Carocci, Roma, 2013.
- A. Camus, *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Gallimard, Parigi, 1942, ed. it., *Il mito di Sisifo*, tr. it. di A. Borelli, Bompiani, Milano, 2001.
- E. Canetti, *Die Gerettete Zunge*, Hansen, Monaco 1977, ed. it. *La lingua salvata*, Adelphi, Milano, 1980.
- L. Canfora, *Storia della letteratura greca*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- B. Cany, *Renaissance du philosophe-artiste. Essai sur la révolution visuelle de la pensée*, Hermann, Paris, 2014.
- M. Carlson, *Theories of the Theatre*, Cornell University Press, Ithaca, 1984.
- D. Caselli, *Beckett's Dantes: Intertextuality in the Fiction and Criticism*, Manchester University Press, Manchester, 2006.
- S. Cavell, *Ending the Waiting Game: a Reading of Beckett's "Endgame"*, in *Must We Mean What We Say*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.
- Cicerone, *De inventione*.
- R. Cohn, *Back to Beckett*, Princeton University Press, Princeton, 1973.

- N. Cornwell, *The Absurd in Literature*, Manchester University Press, New York, 2006.
- J. Croall, *The Coming of Godot*, Bloomsbury Publishing, Londra, 2005.
- S. Deane, "Joyce and Beckett", *Irish University Review*, 14.1, primavera 1984.
- G. Deleuze, *L'Épuisé*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992, tr. it. *L'esausto*, a cura di G. Bompiani, Nottetempo, Roma, 2015.
- H. Delye, *Samuel Beckett, ou la philosophie de l'absurde*, La Pensée Universitaire, Aix en Provence, 1960.
- J. Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Parigi, 1967.
- Id., *Limited Inc.*, Northwestern University Press, Evanston, 1988.
- R. Descartes, *Les Passions de l'Ame*, I, art. 47; tr. it. di E. Garin in *Cartesio – "Opere filosofiche"*, Laterza, Roma-Bari, 1986.
- J. M. Domenach, *Le retour du tragique*, Edition du Seuil, Parigi, 1967, *Le retour du tragique*, Edition du Seuil, Parigi, 1967.
- B. Dort, *En attendant Godot, piece de Samuel Beckett*, in *Temps Modernes*, VIII Maggio 1953.
- J. P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, Sansoni, 1947.
- U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.
- D. Edgar, *The Prisoner's Dilemma*, Nick Hern Books, Londra, 2002.
- M. Eliade, a c. di J. Ries, *Dizionario della vita, morte ed eternità*, Jaca Book, Milano, 2021.
- T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent* nel 1919, in *The Egoist*, vol. 6, nn. 4-5, settembre e dicembre 1919.
- M. Esslin, *Samuel Beckett: a Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1965.
- R. Federman, *Samuel Beckett: His Works and His Critics*, University of California Press, Berkeley, 1970.
- M. Fehsenfeld, *Beckett in the Theatre*, Calder, Londra, 1988.
- M. Feldman, F. Matthews a c., *Samuel Beckett's "Philosophy Notes"*, Oxford University Press, Oxford, 2020.
- J. Fletcher, *Beckett e Proust*, in «Caliban», 1, gennaio 1964, pp. 89-100.
- Id., *Samuel Beckett: Waiting for Godot; Endgame; Krapp's Last Tape*, Faber & Faber, Londra, 2000.
- M. Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?* (1968), in D. F. Bouchard, *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.
- G. Frasca, *Cascando*, Liguori, Napoli, 1986.
- G. Garrad, *Endgame: Beckett's "Ecological Thought" in Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 23, Brill, 2011, pp. 383-97.
- G. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Laterza, Roma-Bari, 1977.
- N. Gessner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache*, Juris, Zurigo, 1957.
- A. Gibson, *Beckett and Badiou: The Pathos of Intermittency*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- S. E. Gontarsky, *The Intent of Undoing*, Indiana University Press, Bloomington, 1985.
- Id., *A Sense of Unending*, in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 21, 2009, pp. 135-149.
- P. Grice, "Logic and Conversation" in P. Cole, J. Morgan, (eds.). *Syntax and semantics*, vol. 3: Speech acts, Academic Press, New York, 1975, pp. 41-58.
- G. Guidorizzi a c., *Introduzione al teatro greco*, Mondadori, Milano, 2003.
- R. Hahan, "8. The Meaning of the Mechanistic Age". *The Boundaries of Humanity: Humans, Animals, Machines*, a c. di J. Sheehan e M. Sosna, University of California Press, Berkeley, 2020, pp.142-157.
- Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*, Princeton University Press, Princeton, 1970.
- M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1944; tr. it. *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988.
- Id., *Sein und Zeit*, M. Niemeyer, Halle, 1927, tr. it. di Pietro Chiodi, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano, 2005.
- A. G. Ho. & K. M. Wai, *Emotion Design, Emotional Design, Emotionalize Design: A Review on Their Relationships from a New Perspective*, in "The Design Journal", 15 (1, 2012), pp. 9-32.
- N. Howard, *Paradoxes of Rationality*, The MIT Press, Cambridge, 2003.
- P. Huhn *et alia*, *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*, De Gruyter, Berlino, 2009.
- P. Huhn, *Transgeneric Narratology: Applications to Lyric Poetry*, in *The Dynamics of Narrative Form*, De Gruyter, Berlino, 2004.
- E. Husserl, *Formal and Transcendental Logic*, 1929.
- F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1992.
- J. Johnson, *A Dictionary of the English Language*, J & P Knapton, Londra, 1755.
- F. Kafka, *Die Verwandlung*, Kurt Wolff, Leipzig 1915, ed. It. *La Metamorfosi*, Einaudi, Torino, 2008.
- B. Kenner, *Samuel Beckett, a Critical Study*, Grove Press, New York, 1961.
- F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 1967.
- J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Simon & Schuster, New York, 1996.
- V. A. Kolve, *Religious language in "Waiting for Godot"*, *The Centennial Review*, vol. 11, n. 1, Michigan State University Press, 1967, pp. 102-271.
- J. Kott, *Szkice o Szekspirze*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsavia, 1961, ed. Inglese, *Shakespeare our contemporary*, Doubleday & Company, Garden City, 1964.
- B. P. Lange, *Failing Better: Beckett's Game with Chess Murphy*, in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 28, n. 2, Brill, 2016, pp. 356-70.

- N. Leonhardt a c. di, *The Routledge Companion to Digital Humanities in Theatre and Performance*, Routledge, Londra, 2023.
- G. Leopardi, *Canti*, Rizzoli, Milano, 1998.
- Id., *Zibaldone di pensieri*, a c. di R. Damiani, Mondadori, Milano, 2014.
- E. Lévinas, *De l'Existence à l'Existant*, Fontane, Parigi, 1947, ed. it. *Dall'esistenza all'esistente*, tr. It. di F. Sossi, Marietti, Bologna, 2019.
- C. Locatelli, *Unwording the World*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2021.
- G. Lukacs, *Die Theorie des Romans*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 2, 1916, pp. 225-71, 390-431, ed. it. *Teoria del romanzo*, tr. it. di F. Saba Sardi, Nuova Pratiche Editrice, Parma, 1994.
- N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein: A Memoir*.
- G. Mastromarco, *Storia del teatro greco*, Le Monnier, Firenze, 2008.
- F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, in *New Left Review*, 1, Jan-Feb, 2000.
- D. E. Morse, “‘Moments for Nothing’ Images of Time in Samuel Beckett’s Plays”. *AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik*, vol. 15, n. 1, Narr Francke Attempto Verlag GmbH Co. KG, 1990, pp. 27-38.
- T. Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, Cambridge, 2007.
- L. Mucci, *Beckett, L'ultimo drammaturgo rifondatore*, Bulzoni, Roma, 2004.
- J. L. Nancy, *Corpus*, Metailié, Parigi, 1992.
- M. Naoya, “Beckett’s windows and the windowless self.” *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 14, Editions Rodopi B.V., Brill, 2004, pp. 357-70.
- F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 1972.
- F. Noudelmann, *Le Toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Gallimard, Parigi, 2008.
- S. K. O’ Dair, *The Contentless Passion of an Unfruitful Wind’’: Irony and Laughter in “Endgame”*, in “Criticism”, Vol. 28, N. 2 (spring, 1986), pp. 165-178.
- J. Pilling a c. di, *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- H. Porter, *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*, Cornell University Press, Ithaca, 1996.
- A. Reid, *All I Can Manage, More Than I Could: An Approach to the Plays of Samuel Beckett*, Grove Press, New York, 1968.
- G. Restivo, *Le soglie del postmoderno: Finale di Partita*, Il Mulino, Bologna, 1991.
- W. Ridgeway, *The Origin of Tragedy with Special Reference to the Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge, 1910.
- J. P. Sartre, *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*, Routledge, Parigi, 1943.
- Id., *Huis clos*, Gallimard, Parigi, 1944, ed. it., J. P. Sartre, *Le mosche. Porta chiusa*, Bompiani, Milano, 1995.
- J. Searle, *Consciousness and Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.
- Id., “Indirect Speech Acts”. *Speech Acts. Syntax and Semantics*. Vol. 3. New York Academic Press, 1975.
- Id., *Reiterating the Differences: A Reply to Derrida*, Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1977.
- Seneca, *De ira*, tr. it. di A. Valli Picardi, Notari, Milano, 1928.
- W. Shakespeare, *Hamlet*, a c. di A. Thompson e N. Taylor, Bloomsbury Publishing, Londra, 2016.
- Id., *King Lear*, a c. di G. Melchiori, Mondadori, Milano, 2019.
- W. A. Shelburne, *Mythos and Logos in the Thought of Carl Jung*, Suny Press, Albany, 1988.
- A. Simon, *Le degré zero du tragique*, in *Esprit*, numero speciale, dicembre 1963, pp. 905-09.
- B. O. States, *The Case for Plot in Modern Drama*, in “The Hudson Review”, vol. 20, n. 1, primavera 1967.
- G. Steiner, *No Passion Spent*, tr. it. di C. Béguin, *Nessuna passione spenta. Saggi 1978-1996*, Garzanti, Milano, 1997.
- M. Steven a c. di, *Understanding Marx, Understanding Modernism*, Bloomsbury, Londra, 2021.
- A. Szafraniec, *Beckett, Derrida, and the Event of Literature*, Stanford University Press, Redwood City, 2007.
- P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, trad. it. e introduzione a c. di C. Cases, Einaudi, Torino, 2000.
- A. Tagliaferri, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Feltrinelli, Milano, 1967.
- Terenzio, *Heutontimonumeros*.
- M. Tereszewski, *The Aesthetics of Failure*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2013.
- A. Uhlmann, *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.
- S. Weller, “All the Dead Voices’’: *Beckett and the Ethics of Elegy*, in *Journal of Beckett Studies*, vol. 16, n. 1 and 2, Special Issue: Transnational Beckett (Fall 2006/Spring 2007), pp. 85-96.
- J. N. Vaurnet, *Le philosophe-artiste*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004.
- A. Wegener, *The Absurd in Modern Literature*, Books Abroad, vol. 41, n. 2, primavera 1967, pp. 150-156.
- S. Weller, *A taste for the negative, Beckett and Nihilism*, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, Londra, 2005.
- W. Windelband, *A History of Philosophy*, MacMillan, New York, 1901.
- L. Wittgenstein, *Logisch-Philosophische Abhandlung, W. Ostwald's Annalen der Naturphilosophie, XIV Band, 3/4 Heft*, pp. 185-282, ed. it. *Tractatus logico-philosophicus*, Einaudi, Torino, 2009.
- Id., *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford, 1953, ed. it. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino, 1967.
- Id., *Vermischte Bemerkungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, ed. it., *Pensieri diversi*, trad. it. di M. Ranchetti, Adelphi, Milano, 1980.
- V. Woolf, ‘Modern Fiction’, in *Selected Essays*, ed. by David Bradshaw, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Yi, Jiang and Xue-guang, Zhang, *Philosophical Studies on Wittgenstein in China*, in *Wittgenstein-Studien*, vol. 6, n. 1, 2015, pp. 237-256.



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS



Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS)

<www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>

Carla Rossi Academy Press è la casa editrice di Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) e pubblica i contributi di affiliati, ricercatori e allievi specializzandi. I suoi interessi principali riguardano dantologia, poesia e ermeneutica del testo letterario, critica d'arte, architettura, progettazione del paesaggio, museografia e scenografia. La sua collana *Bibliotheca Phoenix* accoglie anche alcuni testi di Giorgio Luti, Mario Luzi e Sergio Moravia, oltre a molte opere del direttore dell'istituto Marino Alberto Balducci. Carla Rossi Academy-INITS offre inoltre una serie di pubblicazioni elettroniche liberamente scaricabili dal suo portale (<<http://www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>>). Alcune opere di Carla Rossi Academy Press sono state nel tempo pubblicate in collaborazione con la casa editrice *Le Lettere di Firenze*.

Carla Rossi Academy-International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) è un istituto educativo privato internazionale. A partire dall'anno accademico 1993-1994, si occupa principalmente di ermeneutica dantesca e studi rinascimentali. Fondato nel 1994 in affiliazione con la University of Connecticut – U.S.A., è diventato autonomo per lo Stato Italiano nel 2004, come “Ente Non-Profit di Formazione Universitaria e Ricerca”. Creato in memoria della sua colta benefattrice, ha sede legale in Toscana, in quella stessa ‘valle delle nebbie’ del territorio pistoiese della Valdinievole storicamente legata alle ruberie del personaggio infernale Vanni Fucci e al leggendario ponte dantesco. Appassionata di letteratura, musica e arte (e in particolare di Virgilio, Dante e D’Annunzio), negli anni Quaranta del secolo scorso Carla Rossi era stata a Firenze allieva di Giacomo Devoto, Attilio Momigliano e Giuseppe De Robertis. *Villa La Fenice* era la sua casa. Qui l’ente creato in suo nome ne commemora l’intelligenza e i valori morali. L’ente collabora anche con varie università italiane e straniere (Bard College, U.S.A. - Brown University, U.S.A. - Columbia University, U.S.A. - Escuela Nacional de Antropología e Historia/University of Mexico City, MEXICO - Georgetown University, U.S.A. - Guangdong University of Foreign Studies, CHINA - Jagiellonian University in Krakow, POLAND – Jamia Millia Islamia, INDIA - Johns Hopkins University, U.S.A. - La Trobe University, AUSTRALIA – Luxun Academy of Arts in Jinshitan/Dalian, CHINA - McGill University, CANADA – Monash University of Melbourne – AUSTRALIA - Pennsylvania State University, U.S.A. – Pontifical University of John Paul II in Krakow, POLAND - Saints Cyril and Methodius University, MACEDONIA - San Francisco State University, U.S.A. - Università di Catania, ITALY - Università di Firenze, ITALY - Università di Foggia, ITALY - Università di Genova, ITALY - Università di Lecce, ITALY - Università di Milano, ITALY - Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, ITALY - Università Federico II di Napoli, ITALY - Università di Palermo, ITALY - Università di Pisa, ITALY - Università La Sapienza di Roma, ITALY - Università di Torino, ITALY - Università di Urbino, ITALY – University of Ankara, TURKEY - University of Barcelona – SPAIN - University of Connecticut, U.S.A. - University of Delhi, INDIA – Università Eötvös Lóránd di Budapest, UNGHERIA - University of Istanbul, TURKEY – University of Peking, CHINA - University of Pittsburg, U.S.A. – University of São Paulo “Julio de Mesquita Filho”, BRASIL - University of Stettin, POLAND - University of Wisconsin, U.S.A. – University of the Witwaterstrand/ Johannesburg, SOUTH AFRICA – Temple University, U.S.A. - Universitat de València, SPAIN - Tufts University, U.S.A.- Yale University, U.S.A.). Dal 1998 al 2010, Carla Rossi Academy ha iscritto ai suoi corsi di Ermeneutica Dantesca, Letteratura Italiana e Storia dell’Arte del Medioevo e del Rinascimento, studenti graduate e undergraduate di Harvard University U.S.A. (*Harvard University Graduate Program in Italian Studies & Harvard Summer Program Abroad*). Per vari progetti di formazione e ricerca, ogni anno CRA-INITS accoglie studenti e studiosi. Dal 2007, crea pure in Italia e all'estero programmi speciali di conferenze-spettacolo & performance art denominate *Evocazioni Dantesche*. *Un viaggio nella Divina Commedia* (col patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, della Società Dantesca Italiana – Firenze, del Centro Dantesco F.M.C. – Ravenna e della Società Dante Alighieri – Roma), coinvolgendo diverse discipline artistiche che si confrontano con il testo poetico di Dante per attualizzarne i contenuti profondi. *Evocazioni Dantesche* fa parte del *Divine Comedy Project* © che prevede la realizzazione del *Divine Comedy Museum & Garden* © e la pubblicazione di un nuovo commento alla *Divina Commedia* come libera versione in prosa poetico-interpretativa. CRA-INITS offre un servizio di pubblicazioni elettroniche e cartacee a vantaggio di ricercatori e allievi specializzandi (<http://www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>). In collaborazione con la Casa Editrice *Le Lettere di Firenze*, pubblica una collana di studi filosofico-letterari denominata “Biblioteca la Fenice”. CRA-INITS è *Membro della Società Dantesca Italiana – Firenze*, e *Life Member of the Dante Society of America*.

INDEX BIBLIOTHECA PHOENIX

Critica ermeneutica e scrittura creativa
Quest'ultima è indicata da asterisco (*)

- 1 Massimo Seriacopi (Università di Firenze – Italy / “Letteratura Italiana Antica”), *Un riscontro testuale inedito per “dal ciel messo”* («Inferno» IX, 85), Novembre 1999, pp. 1-31.
- 2 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Connecticut – U.S.A.), *Il preludeo purgatoriale e la fenomenologia del sinfonismo dantesco. Percorso ermeneutico*, Novembre 1999, pp. 1-133.
- 3* Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Connecticut – U.S.A.), *Rapsodie Indiane. Un viaggio interiore verso le origini di Verità e Bellezza*. Presentazione di Mario Luzi, Novembre 1999, pp. 1-189.
- 4 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Connecticut – U.S.A.), *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*. Introduzione di Sergio Moravia, Dicembre 1999, pp. 1 - 297.
- 5 Loredana De Falco (Università Federico II di Napoli – Italy), *Apollo e le Muse*, CRA-INITS Research Paper 1999, Gennaio 2000, pp. 1 - 27.
- 6 Marco Giarratana (Università di Milano – Italy), *Canuto come il mare. Studio sull’Ulisse di Luigi Dallapiccola*, Settembre 2000, pp. 1-49.
- 7* Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Connecticut – U.S.A.), *Pindaro, Olimpica I - A Hieron di Siracusa vincitore nella corsa del cocchio*, Traduzione poetica, Settembre 2000, pp. 1-25.
- 8 Silvio Calzolari (Università di Firenze – Italy), *Un viaggio iniziatico*, Dicembre 2000, pp. 1-13.
- 9 Mario Luzi (Università di Firenze – Italy), *L’onestà di un libro poetico*, Dicembre 2000, pp.1-11.
- 10 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Connecticut – U.S.A.), *Il Genio della vittoria e il segreto delle due morti nell’opera di Michelangelo*, Ottobre 2001, pp. 1-47.
- 11 Elisabetta Marino (Università di Roma “Tor Vergata” – Italy), *“Who’s American?”: Comparing Ethnic Groups in Gish Jen’s Collection of Short Stories Entitled Who’s Irish*, Marzo 2002, pp. 1-23.
- 12 Giorgio Luti (Università di Firenze – Italy), *L’impegno ricostruttivo di Rapsodie indiane*, Marzo 2002, pp. 1-11.

- 13* Riccardo Giove (Università di Siena – Italy), *Momenti*, Aprile 2002, pp. 1-38.
- 14 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Connecticut – U.S.A.), *L'essenza ermeneutica*, Aprile 2002, pp. 1-19.
- 15* Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Connecticut – U.S.A.), *Quartine d'amore*, Maggio 2002, pp. 1-116.
- 16* Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Connecticut – U.S.A.), *Risveglio a Benares. Frammento inedito di una Rapsodia indiana*, Luglio 2002, pp. 1-17.
- 17 Massimo Seriacopi (Università di Firenze – Italy / “Letteratura Italiana Antica”), *La figura di Bonifacio VIII nel poema dantesco*, Febbraio 2003, pp. 1-75.
- 18 Lino Bandini (Università di Firenze – Italy), *Misericordia e Carità. La manifestazione della grazia nella Divina Commedia*, CRA-INITS Research Paper 2001, Febbraio 2003, pp. 1-77.
- 19 Lorenzo Bellettini (University of Cambridge – U.K.), *Dalle isole Barbados all'harem del sultano Saggio di letteratura comparata sulla diffusione della materia americana di Inkle e Yariko nelle letture europee*, Marzo 2003, pp. 1-21.
- 20* Francesca Lotti (Università di Firenze – Italy), *Poesie*, Marzo 2003, pp. 1-53.
- 21* Massimo Seriacopi (Università di Firenze – Italy), *Piccole danze*, Marzo 2003, pp. 1-55.
- 22 Lorenzo Bellettini (University of Cambridge – U.K.), *Note esegetiche su “Il terremoto in Cile” di Heinrich von Kleist*, Aprile 2003, pp. 1-29.
- 23 Elisabetta Marino (Università di Roma “Tor Vergata” – Italy), *Looking at America from the Eyes of Asian American Children*, Aprile 2003, pp. 1-25.
- 24 Elgin K. Eckert (Harvard University – U.S.A.), *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia*, CRA-INITS Research Paper 2002, Settembre 2003, pp. 1-29.
- 25 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Narciso, Dafne, Medusa e il concetto di “humilitas” nel Canzoniere di Petrarca*, Maggio 2004, pp. 1-65.
- 26 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Caravaggio: la Madonna dei pellegrini e un passo di danza*, Maggio 2004, pp. 1-39.
- 27 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Rinascimento e Anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Novembre 2004, pp. 1-436.
- 28 Sharmistha Lahiri (University of Delhi – India), *Poetry of Giacomo Leopardi Between Romanticism and Modernity. Readings on the Canti*, Novembre 2005, pp. 1-67.
- 29 Sergio Moravia (Università di Firenze – Italy), *Civiltà cristiana e tradizione classica in Dante*, Luglio 2006, pp. 1-15.
- 30 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *La menzogna infernale. Francesca, Ulisse, sinfonismo, terremoti e «ruine»: percorsi ermeneutici nella Divina Commedia*, Luglio 2006, pp. 1-485.
- 31 AA. VV. (CRA-INITS – Italy), *The “D.C. Project”*, Luglio 2006, pp. 1-47.
- 32 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Il sorriso di Ermete. Studio sul metamorfismo dannunziano*, Luglio 2006, pp. 1-126.
- 33 Sergio Moravia (Università di Firenze – Italy), *Gli studi filosofico-letterari e la prospettiva ermeneutica della Carla Rossi Academy*, Luglio 2006, pp. 1-15.
- 34 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *La morte di re Carnevale. Studio sulla fisionomia poetica dell'opera di Giuseppe Giusti*, Settembre 2006, pp. 1-167.
- 35 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *La dialettica del cerchio e del quadrato nell'opera di Filippo Brunelleschi*, Settembre 2006, pp. 1-95.
- 36 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Il preludio purgatoriale e il sinfonismo dantesco*, Settembre 2006, pp. 1-133.
- 37* Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Il mare di latte* Settembre, 2006, pp. 1-83.
- 38 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *The call of the ancient. Dialogo con il passato nell'abbandono della “modernità”: una prospettiva italiana e americana*, Settembre 2006, pp. 1-25.
- 39 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Inferno V. Gli spiriti amanti e l'egoismo dell'amore*, Settembre 2006, pp. 1-81.
- 40 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Il quadrato e il cerchio Studi sull'arte e la letteratura del Rinascimento italiano*, Settembre 2006, pp. 1-243.
- 41 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Romanticismo, D'Annunzio e oltre. Da Foscolo a Palazzeschi: studi letterari sul XIX e sul XX secolo*, Settembre 2006, pp. 1-319.
- 42 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Elementi simbolici e fonosimbolici nel velo delle Grazie foscoliano*, Settembre 2006, pp. 1-46.
- 43 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Una breve nota critica su Giuseppe Giusti e la sua prospettiva politico-morale*, Settembre 2006, pp. 1-14.
- 44 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *D'Annunzio interprete di Dante e le metamorfosi*, Settembre 2006, pp. 1-40.
- 45 Raffaella Cavalieri (Università di Siena – Italy), *Il viaggio dantesco come proposta dell'immaginario*, Marzo 2007, pp. 1-31.
- 46 Elisabetta Marino (Università di Roma “Tor Vergata” – Italy), *Exploring the Complexity of the “National versus Ethnic” Discourse in Syed Manzurul Islam's Burrow (2004)*, Marzo 2007, pp. 1-21.
- 47 Francesca Lane Kautz (San Francisco State University – U.S.A.), *Un tragitto simbolico verso la vera conoscenza: il canto XIII del Paradiso di Dante*, CRA-INITS Research Paper 2004, Marzo 2007, pp. 1-43.
- 48 Sharmistha Lahiri (University of Delhi – India), *The Family Lexicon of Natalia Ginzburg: Re-living Life in Words*, Maggio 2007, pp. 1-35.
- 49 Anna Brancolini (Università di Firenze – Italy), *Forme, materiali e suoni per un dialogo. Possibili percorsi nell'arte di Andrea Dami*, Novembre 2007, pp. 1-177.
- 50 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Il nucleo dinamico dell'imbastimento. Studio su Federigo Tozzi*, Novembre 2007, pp. 1-205.
- 51 Maria Maślanka-Soro (Jagiellonian University of Krakow – Poland), *Il dramma della redenzione nella Divina Commedia*, CRA-INITS Research Paper 2006, Novembre 2007, pp. 1-47.
- 52 Roberta Rognoni (Università Cattolica del Sacro Cuore: Milano – Italy), *Vista, malavista, veggenza e profezia nella Divina Commedia. Inf. I, II, III, VIII, IX, X, XX*, CRA-INITS Research Project 2006, Aprile 2007, pp. 1-81.
- 53* Roberto Bianchi (Università di Siena – Italy), *Gnomizio Filòs. Regole di saggezza per giovani lettori*, Novembre 2007, pp. 1-123.
- 54 Veronica Ferretti (Università di Firenze – Italy), *L'uomo davanti alla complessità del mondo. Il capovolgimento nella Divina Commedia ed altri temi iconografici*, Novembre 2007, pp. 1-39.
- 55 Mark Rinaldi (University of Connecticut – U.S.A.), *L'abbandono all'oscuro: trattamento dei personaggi del mito troiano nella Divina Commedia*, Novembre 2007, pp. 1-29.
- 56 Dimitra Giannara (Università di Roma: Tor Vergata – Italy), *Figura Promethei Petrarca, Kazantzakis e la speranza*, (CRA-INITS Research Project 2007), Novembre 2007, pp. 1-29.
- 57 Sebastiano Italia (Università di Catania – Italy), *Dante figura di Enea Riscontri intertestuali*, CRA-INITS Research Project 2007, Aprile 2008, pp. 1-27.
- 58 Erika Papagni (Concordia University – U.S.A.), *Miseria della condizione umana Sintesi introduttiva al De contemptu mundi di Lotario di Segni*, CRA-INITS Research Project 2007, Aprile 2008, pp. 1-37.
- 59 Elisabetta Marino (Università di Roma “Tor Vergata” – Italy), *Voicing the Silence: Exploring the Work of the “Bengali Women's Support Group” in Sheffield*, Aprile 2008, pp. 1-23.
- 60 Albert Daring (CRA-INITS – Italy), *Il mare di Matilde Santin Una riscoperta di Dante, nel dolore-vita*, Aprile 2008, pp. 1-19.

- 61 David Marini (Università di Firenze – Italy), *Isaiah Berlin e il suo 'inconsapevole' Machiavelli controcorrente. Tentativo di isolare filosoficamente il nucleo centrale del Principe*, Aprile 2008, pp. 1-53.
- 62 Vasco Ferretti (Università di Firenze – Italy), *Thomas Stearns Eliot e Dante Alighieri. Due poetiche a confronto*, Settembre 2008, pp. 1-33.
- 63 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Inferno Scandaloso mistero*, Marzo 2010, pp. 1-754.
- 64 James Goldschmidt (Harvard University – U.S.A.), *Dante: visto da occhi moderni*, Settembre 2010, pp. 1-25.
- 65 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *La satira tradizionale e l'originalità proto-umoristica di Giuseppe Giusti*, Settembre 2010, pp. 1-17.
- 66 Molly Dektar – Brandon Ortiz (Harvard University – U.S.A.), *Una libera versione in prosa moderna della 'Divina Commedia'*, Settembre 2010, pp. 1-15.
- 67 Elena Guerri (Università di Firenze – Italy), *La rappresentazione dell'Africa ne Il Costume antico e moderno di Giulio Ferrario e ne Le Avventure e Osservazioni sopra le Coste di Barberia di Filippo Pananti*, Settembre 2010, pp. 1-45.
- 68 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Vanni Fucci: la bestia, l'esule e il bestemmiatore nei canti XXIV – XXV dell'Inferno di Dante*, Settembre 2010, pp. 1-25.
- 69* Mario Cortigiani (CRA-INITS – Italy), *"Bestia funesta..."*, Settembre 2010, pp. 1-67.
- 70 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS – Italy), *Dante e l'acqua e l'analisi della coscienza*, Settembre 2010, pp. 1-23.
- 71* Margarita Halpine (Columbia University – U.S.A.), *The Cyclist*, Settembre 2010, pp. 1-13.
- 72* Alessandra Calcagnini (Università di Urbino – Italy), *Città*, Giugno 2011, pp. 1-49.
- 73 Sharmistha Lahiri (University of Delhi – India), *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus. Attesa e progetto della città ideale in Elio Vittorini*, Novembre 2011, pp. 1-29.
- 74 Sharmistha Lahiri (University of Delhi – India), *La città delle donne di Messina di Elio Vittorini*, Novembre 2011, pp. 1-27.
- 75 AA.VV. (CRA-INITS – Italy), *La Chiocciola di Giuseppe Giusti nell'esperienza interdisciplinare dello Harvard University Summer Program*, Dicembre 2011, pp. 1-43.
- 76 Dante, *Inferno, a c. Marino A. Balducci* (CRA-INITS & University of Delhi – India), *con 155 illustrazioni originali di Marco Rindori e traduzione in inglese di H. W. Longfellow*, Gennaio 2012, pp. 1-260.
- 77 AA.VV. (CRA-INITS – Italy), *ConoScersi per RiTrovarsi. Programma Educativo Dantesco di Carla Rossi Academy International Institute of Italian Studies & Soroptimist International d'Italia Club Pistoia-Montecatini Terme 16 Ottobre / 5 Novembre 2011 - 1ª Edizione a c. di Arianna Bechini*, Febbraio 2013, pp. 1-87.
- 78 Simonetta Ada Ines Biagioni (Università di Firenze – Italy), *Georg Büchner: scienza e metafora*, Dicembre 2013, pp. 1-147.
- 79 AA.VV. (CRA-INITS – Italy), *Gli angeli senza ali: Dante e Michelangelo®. Programma educativo CRA-INITS & Fondazione Casa Buonarruoti – Sez. D.*, Maggio 2014, pp. 1-33.
- 80 Marino Alberto Balducci (University of Stettin – Poland), *Elementi simbolici e fonosimbolici nel velo delle Grazie foscoliano*, II edizione, Dicembre 2015, pp. 1-55.
- 81 Józef Nagy (Università Eötvös Lóránd di Budapest – Ungheria), *Il canto I dell'Inferno*, Maggio 2014, pp. 1-47.
- 82 Jerzy Żywczak (University of Stettin – Poland), *Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline. Quelques convergences inattendues dans le et dans la vision du monde*, Gennaio 2015, pp. 1-31.
- 83 Santa Ferretti (University of Barcelona – Spain), *La novela femenina en la posguerra española*, Dicembre 2015, pp. 1-27.
- 84 Rodolfo Cocchi (Università di Firenze – Italy), *Vanni Fucci in Dante e il 'Miraculum de furibus thesauri Sancti Jacobi'*, Dicembre 2015, pp. 1-27.
- 85 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Ugolino e il male assoluto. La discussione demonologica sul dinamismo del negativo in Inferno XXXIII*, Novembre 2016, pp. 1-37.
- 86 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Usura, protocapitalismo e Giotto nel canto XVII dell'Inferno di Dante*, Novembre 2016, pp. 1-29.
- 87 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Virgilio Mago e il quinto elemento nella Divina Commedia*, Novembre 2016, pp. 1-63.
- 88 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *L'etica dantesca e il sentimento cristiano del liberalismo risorgimentale in Giuseppe Giusti*, Novembre 2016, pp. 1-47.
- 89 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *La falsa eternità dell'Inferno nella Divina Commedia*, Novembre 2016, pp. 1-51.
- 90 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Adulterio e omosessualità nella Divina Commedia. Considerazioni in margine all'esortazione apostolica «amoris laetitia» di Papa Francesco*, Dicembre 2016, pp. 1-59.
- 91 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Baghdad, Samarra e la città di Dite nella divina commedia*, Dicembre 2016, pp. 1-33.
- 92 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Quotidiana Divina Commedia. Articoli danteschi per il Blog Spiritualità di «Donna Moderna.com/Mondadori»*, Dicembre 2016, pp. 1-81.
- 93 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Inferno. Scandaloso mistero, II edizione*, Marzo 2017, pp. 1-787.
- 94 AA.VV. (CRA-INITS – Italy), *ConoscerSi per RiTrovarsi II edizione*, Marzo 2017, pp. 1-87.
- 95* Alessandra Calcagnini (Università di Urbino – Italy), *Serie: vento, neve, fiori*, Luglio 2017, pp. 1-37.
- 96 Simone Barletta (Università di Pisa – Italy), *La metamorfosi in albero nella storia della letteratura da Dafne ad Astolfo*, Luglio 2017, pp. 1-31.
- 97 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Usura, protocapitalismo e Giotto nel canto XVII dell'Inferno di Dante*, Luglio 2017, pp. 1-29.
- 98 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *La falsa eternità dell'Inferno nella Divina Commedia*, Luglio 2017, pp. 1-53.
- 99 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Adulterio e omosessualità nella Divina Commedia. Considerazioni in margine all'esortazione apostolica «amoris laetitia» di Papa Francesco*, Luglio 2017, pp. 1-59.
- 100 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Ermeneutica Dantesca*, Novembre 2017, pp. 1-265.
- 101 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Il Genio della Vittoria e il segreto delle due morti nell'opera di Michelangelo*, Seconda edizione riveduta e accresciuta, Novembre 2017, pp. 1-39.
- 102 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Spirito goliardico nella Divina Commedia*, Novembre 2017, pp. 1-53.
- 103 Santa Ferretti (University of Stettin – Poland & University of Barcelona – Spain), *Lenguaje numérico y lenguaje poético en la poesía del siglo XX en lengua española*, Dicembre 2017, pp. 1-37.
- 104 Santa Ferretti (University of Stettin – Poland & University of Barcelona – Spain), *The significance of the plague in I Promessi Sposi*, Dicembre 2017, pp. 1-27.
- 105 Adriana Ruggiano (Università di Foggia – Italy), *Virtus et Voluptas dalla Comedia al Secretum*, Settembre 2018, pp. 1-35.

- 106 Santa Ferretti (University of Stettin – Poland & University of Barcelona – Spain) & Pablo Rubio Gijón (Universitat de València – Spain & United States International University of Africa in Nairobi - Kenya), *Grandes maestros de la Literatura y de la Pintura españolas desde el Siglo de Oro hasta el siglo XX*, Settembre 2018, pp. 1-233.
- 107 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Ermeneutica dantesca. Itinerari nella presunta assolutezza del male*. Prefazione di Marcello Cicuto, con il patrocinio della Società Dantesca Italiana – Firenze, Seconda edizione riveduta e accresciuta, Ottobre 2018, pp. 1-269.
- 108 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland) & Salah Kamal Hassan Mohammed (University of minya – Egypt) *Cristianesimo e Islam. Incontri interculturali e interreligiosi sulla Divina Commedia con il patrocinio della Società Dantesca Italiana*, Dicembre 2018, pp. 1-61.
- 109 Marino Alberto Balducci (CRA-INITS & University of Stettin – Poland), *Lorenzo il Magnifico, l'Ambra e l'opera magica del Sangallo*. Prefazione di Massimo Seriacopi, Dicembre 2018, pp. 1-63.
- 110 Marino Alberto Balducci, *INTERSEZIONI DANTESCHE 2016 / 2018 Ricerche ermeneutiche per il programma universitario "Conoscersi per Ritrovarsi" del Sorooptimist International d'Italia Club Pistoia-Montecatini Terme & Carla Rossi Academy International Institute of Italian Studies con il patrocinio della Società Dantesca Italiana – Firenze*, Dicembre 2019, pp. 1-117.
- 111 Santa Ferretti (University of Stettin – Poland & University of Barcelona – Spain), Breve análisis de la novela de Luis Sepúlveda *Un viejo que leía novelas de amor*, Luglio 2020, pp. 1-33.
- 112 Alessandra D'Annunzio (Università Federico II di Napoli – Italy), *La natura creata e creante: specchio della Divina Virtù nel poema dantesco*, Settembre 2021, pp. 1-43.
- 113 Antonio Sanges (La Sapienza Università di Roma – Italy), *Les jeux son faits: la cultura della superficie -Beckett e il teatro della crisi*, Settembre 2023, pp. 1-103.

STUDIO ANTHESIS

Architettura dei giardini

- 1 Arianna Bechini, *Un progetto per il Giardino e il Museo di Casa Giusti*, Settembre 1999, pp. 1- 57.
- 2 Arianna Bechini, *Il giardino Garzoni e la sua struttura idrica. Evoluzione storica e ipotesi di restauro*, Luglio 2001, pp. 1-190
- 3 AA. VV., *The "D.C. Project"*, Luglio 2006, pp. 1-47.
-

BIBLIOTECA LA FENICE

Collana diretta da Sergio Moravia (Università di Firenze – Italy)
realizzata da Carla Rossi Academy - INITS in collaborazione con
Casa Editrice Le Lettere - Firenze
<https://www.lelettere.it/>

- 1 Mario Manfredi (Università di Bari – Italy), *Teoria del riconoscimento. Antropologia, etica, filosofia sociale*, Luglio 2004, pp. 1-275.
- 2 Sergio Moravia (Università di Firenze - Italy), *Ragione strutturale e universi di senso. Saggio sul pensiero di Claude Lévi-Strauss*, Dicembre 2004, pp. 1-491.
- 3 Alessandro Pinzani (Università di Firenze – Italy), *Ghirlande di fiori e catene di ferro. Istituzioni e virtù politiche in Machiavelli, Hobbes, Rousseau e Kant*, Febbraio 2006, pp. 1-351.
- 4 Sergio Moravia (Università di Firenze – Italy), *Lo strutturalismo francese*, Ottobre 2006, pp. 1-237.

Collana Saggi

- 1 Riccardo Diolaiuti (Università di Pisa – Italy), *Giuseppe Giusti e la genesi del federalismo toscano. Analisi storico-politica sulla nascita dell'idea di nazione. Prefazione di Marino A. Balducci e Enrico Francia*, Luglio 2004, pp. 1-225.
-

© CRA– INITS Carla Rossi Academy Press
Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS)
[Ente Non-Profit di Formazione Universitaria e Ricerca,
nato in affiliazione con la University of Connecticut – U.S.A. nel 1994]
Villa La Fenice, Via Garibaldi 2/12, 51015 Monsummano Terme - Pistoia,
Tuscany, Italy.
Tel. 0572 – 51032 - Fax. 0572 – 954831
E-mail <crapress@craphoenixfound.it>
www.cra.phoenixfound.it

Le pubblicazioni CRA-INITS
sono registrate presso le autorità competenti dello
Stato Italiano.

The Carla Rossi Academy Press Index
viene inviato annualmente
alle maggiori biblioteche ed
istituti universitari specializzati internazionali.

Questo volume è
liberamente consultabile in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

Finito di stampare per conto di
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di settembre 2023
MMXXIII