

# **Sarà una risata che vi seppellirà**

Markus Ophälders – Verona

**Keywords:** tragedy, comedy, humor, philosophy of history, logic

## **Abstract**

Starting from the traditional contrast between the tragedy that marks the end of a culture in a serious way and the comedy that represents its farce, the essay investigates the possibilities - in modern and contemporary times - of redefining such relationships. To this end are placed in parallel aesthetics (especially Aristotle and Hegel) and the philosophy of history (starting from Augustine) since the tragedy and the comedy have always, each in their own way, marked the end of an era. Through Schiller's theoretical writings that deal with the relationship between the tragic and the comic, we then come to the way in which Samuel Beckett has staged either tragedy and comedy and, at times, both simultaneously dismantling the prerogatives of rationalistic logic in favor of a *mémoire du corps*, Proust is talking about, which, through irony and humor, can reopen the horizons of a utopian becoming worthy of the human race.

[...] nell'attimo presente sono liberi da tutto. Hanno già vinto. Se vanno avanti a ridere così, se continuano a essere così felici, non sembra troppo urgente saper estrarre un colpo da quell'arma vetusta. [...] È la promessa che s'invera sui volti e sui corpi trasfigurati da quel riso felicissimo, l'utopia vissuta nel volger di pochi istanti che rendevano quell'uomo e quella donna liberi di tutto. Liberi sì, e affratellati negli ideali e nei sentimenti, ma non uguali. Robert Capa infatti ha colto il desiderio di abbandonarsi senza ritegno l'uno all'altra, Gerda Taro una gioia spudorata che si lancia fuori a conquistare il mondo. Erano diversi, erano complementari, in quel giorno d'agosto sottratto per sempre a quanto sarebbe accaduto dopo.<sup>1</sup>

Ogni epoca muore o finisce due volte, prima in modo tragico e in seguito come farsa, ovvero in modo comico. Questa nota affermazione marxiana è già contenuta nell'opera di Hegel, quando descrive l'assoluta decadenza privatistica della cultura greca al centro delle commedie di Aristofane. Anche Freud, a livello della psicologia del singolo e non molto dissimilmente dalla *Fenomenologia dello spirito*, individua nella tendenza alla facile battuta comica, e a volte sarcastica, una debolezza dell'io. Il comico, dunque, in tutte le sue forme espressive, artistiche come quotidiane, sembra indicare decadenza, fine e morte di un'epoca quanto dei singoli. È dunque lecito un dubbio: di fronte a una situazione culturale di tal genere può ancora accendersi la speranza di oltrepassare lo stato di cose presente? Sicuramente il comico segna la soglia della fine. Ed è nella fine che l'utopia deve affrontare i problemi più ardui. In tal senso, il tragico non è affatto contrapposto al comico, e ciò non soltanto in riferimento all'utopia. Sia il tragico sia il comico rappresentano infatti fenomeni di soglia, sono dunque bipolari e segnano passaggi storici decisivi. Inoltre, il comico stesso non rappresenterebbe un fenomeno degno di riflessione se non contenesse qualcosa di contraddittorio potenzialmente sviluppabile in senso dialettico.

Le epoche di decadenza sono quelle che hanno perso slancio di visione e forza. In esse il movimento dialettico, e dunque l'energia del cambiamento, sono in procinto di fermarsi, come in un pendolo, viene loro a mancare la forza rigeneratrice del tragico e la potenza distruttrice del comico. Sia la distruzione sia la rigenerazione sono indispensabili perché vi sia movimento storico, ma più queste spinte si avvicinano alla soglia da oltrepassare per realizzare il cambiamento nella sua più profonda radicalità, più esse si frenano a vicenda

---

<sup>1</sup> H. Janeczek, *La ragazza con la Leica*, Guanda, Milano 2017, pp. 10 e 19, commentando due foto – scattate rispettivamente l'una da Capa e l'altra da Taro a Barcellona nel 1936 – di una coppia di combattenti durante la guerra contro il fascismo spagnolo.

rischiando di implodere nella stasi. Si tratta del paradosso soteriologico: l'immanente deve trascendersi ma lo può fare unicamente con i propri mezzi; i suoi mezzi, però, sono spuri e, dunque, occorre che, assieme alla spinta trascendentale, vi sia anche un potere che freni questi stessi mezzi perché ciò che proviene dall'immanenza è il male e, pur tuttavia, proprio questo male immanente è necessario affinché si realizzi la trascendenza. Di questa circostanza è espressione il concetto di *katechon*, contenuto nella *Seconda lettera ai Tessalonicesi*, 2, 6-7 di Paolo di Tarso.<sup>2</sup> Proprio durante un'epoca in tal senso finale, ovvero durante la decadenza dell'Impero Romano, si leva una speranza del tutto nuova rispetto al passato, per certi versi inaudita e – questione degna di ulteriore riflessione – senza alcuna propensione al comico. Questa nuova cultura, questa “rivoluzione culturale”, è rappresentata dal Cristianesimo. E, per quanto riguarda la tematica dell'utopia, il momento davvero nuovo è riconoscibile nella nascita di una riflessione filosofica intorno al significato della storia. Durante quella che è stata forse la più incisiva di tutte le decadenze umane nasce la filosofia della storia: per la prima volta si afferma con forza che la storia ha un senso, che ha dunque un fine, che peraltro coincide con la fine, che il principio che la muove può essere compreso attraverso il pensiero logico e riflettente. Una storia dunque che può essere fatta da uomini piuttosto che retta dal destino, con conseguente sottomissione passiva ad avvenimenti per lo più catastrofici. Ancora nel 1808 Napoleone rispondeva a Goethe che gli chiedeva che cosa pensasse del destino: “Mais Monsieur Goethe, che cosa vuole oggi col destino, oggi c'è la politica”. Tra il IV e il V secolo d.C. nasce la lucida coscienza che l'uomo possa intervenire sulla storia e usare mezzi adeguati a migliorare le condizioni di vita dell'umanità. È noto che il padre di questa rivoluzione abbia nome Agostino; meno noto è che quest'ultimo riconosca che il principio che muove la storia abbia una portata dialettica. Per Agostino si tratta della lotta tra bene e male, e la struttura logica e riflessiva di questo pensiero non cambia attraverso i secoli, giungendo fino a Voltaire, che conia il termine “filosofia della storia”, a Hegel, che sviluppa lo strumento dialettico in tutta la sua ampiezza, profondità e immane forza, e a Marx che, in modo dialettico, interpreta la storia nei termini di successive lotte di classe.

La decadenza di Roma antica, tuttavia, ha radici ben più profonde nella cultura greca e nelle sue antinomie. Il bel mondo greco, infatti, non muore solo nella forma della commedia ma ben prima, e Hegel dimostra che è la sua intrinseca contraddittorietà – e aggiungiamo:

---

<sup>2</sup> Cfr. anche M. Cacciari, *Il potere che frena*, Adelphi, Milano 2013, pp. 38-39: “Se sapessimo che *ora* è il giorno del Signore non avrebbe alcun senso, infatti, l'obbedienza a un qualunque potere terreno. Ma, insieme, nessun ‘dio mortale’ è ammissibile, nessun potere che pretenda che *questo* è il tempo della fine. In questo *tempo* è necessario l'esercizio della potenza politica. La sua autorità è perciò provvidenziale. Ma lo è solo nella misura in cui *sia per la sua morte*. Il potere deve *valere* – non può perciò ridursi ad amministrazione o ‘polizia’ – e per valere non può non volere fare-epoca – ma l'epoca che esso segna è quella stessa della sua morte. Soltanto questa coscienza di sé gli consente di assumere un carattere escatologico.”

l'incapacità dell'umanità di stabilire una legge veramente umana senza l'intervento di un *deus ex machina* – a far fallire il mondo dell'eticità nell'*Antigone*, e dunque in modo tragico. Il comico, a prima vista, non sembra dunque essere altro che l'epilogo di un'epoca già morta, un'epoca che – come dimostra lo stesso Hegel e, più di cento anni più tardi, Beckett – vuole che le cose finiscano, ma non vuole che ciò accada già ora. La tensione verso la fine è testimoniata anche da Thomas Mann nel capitolo “Neve” de *La Montagna incantata* e da Italo Svevo nelle ultime pagine de *La coscienza di Zeno*. “Bisogna continuare, continuerò”, sono le ultime parole dell'*Innominabile* di Beckett... *Finale di partita* si conclude nella stessa maniera in cui è cominciato. Dopo la fine tragica, la contraddizione di fondo della difficoltà di finire, ovvero il concetto di *katechon*, potrebbe, forse, trasformare il comico in un *pharmakon* che non solo porta al decesso ma stimola anche alla *meditatio* o *reflexio mortis* che resiste, non certo alla fine, che invece è da superare, bensì alla disfatta. Ciò potrebbe contraddistinguere una certa forma di comico come resistenza, e ciò nel senso più profondo. Tale riflessione conferisce al comico quel peso specifico che lo può trasformare nell'ironico, il quale – memore della propria intrinseca tragicità, ma altrettanto della propria infinita leggerezza e assoluta potenza riflessiva – volge la morte in vita:

La morte, se così vogliamo chiamare quell'ineffettività, è la cosa più terribile, e tenere fermo ciò che è morto è quanto richiede la massima forza. [...] Ma la vita dello spirito non è quella che ha soggezione al cospetto della morte e si conserva intatta dalla devastazione, bensì quella che sopporta la morte e che in essa si mantiene. Lo spirito conquista la propria verità solamente ritrovando se stesso nell'assoluta lacerazione. Esso è questa potenza, ma non alla maniera del positivo che distoglie lo sguardo dal negativo, come quando di qualcosa noi diciamo “questo è nulla”, o “è falso”, e, così liquidatolo, ce ne allontaniamo per passare a qualcosa d'altro; lo spirito anzi è questa potenza solamente in quanto guarda in faccia il negativo, si sofferma presso di esso.<sup>3</sup>

Riguardo a un'altra forma affine al comico Italo Calvino sostiene: “lo humour è il comico che ha perso la pesantezza corporea”.<sup>4</sup> L'umorismo, dunque, sarebbe vicino alla leggerezza e all'ironia, ma la leggerezza non è tale – come sostiene sempre Calvino – senza la pesantezza della pietra in cui la Gorgone trasforma chi la guarda direttamente. Rispetto alla battuta facile il comico perde pesantezza corporea attraverso la riflessione – lo sguardo obliquo di Perseo, verrebbe da dire – e diventa umorismo che acquisisce un suo peso spirituale, più aereo, se si vuole, ma non meno specifico né meno potente. L'umorismo sarebbe dunque il comico

---

<sup>3</sup> G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino 2012, p. 24.

<sup>4</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Torino 1993, p. 25.

obliquo, riflesso in sé, ovvero la sua verità dialettica: non sarebbe possibile, in sintesi, un umorismo senza comicità e nemmeno senza ironia. In questo senso il comico, dunque, non sarebbe non tragico: il comico, ciò che muove al riso – e qui contrariamente a Hegel – forse non è soltanto relegato nell’ambito privato, dove il cittadino *idiotes*, ovvero privo di ogni dimensione collettiva, ride dello spettacolo e, insieme, di se stesso. Non si limiterebbe dunque a quel tipo di comico che rappresenta la “perfetta inconsistenza essenziale di tutto ciò che è estraneo; ed è un benessere e un abbandonarsi al benessere da parte della coscienza, quali, al di fuori di questa commedia, non si trovano più”. Non si tratterebbe esclusivamente del momento in cui “l’autentico Sé dell’attore coincide con il suo personaggio, e così come lo spettatore, il quale in ciò che gli viene rappresentato si trova pienamente a casa propria, e vede in gioco se stesso”.<sup>5</sup> Da Aristotele attraverso Hegel e, tra l’altro, fino al *Nome della rosa*, il tragico è sempre stato rappresentante del pubblico, del collettivo e del vero; il comico, l’umorismo e perfino l’ironia, al contrario, sono stati relegati nella sfera del singolo e del privato che si è ritirato dall’essere, dalla società e, di conseguenza, dal vero. La rivoluzione è accompagnata dal tragico; la battuta umoristica, comica, a volte persino ironica, denoterebbe invece una debolezza dell’io, che sente la necessità di difendersi, e rappresenterebbe dunque l’opposto dell’eroe tragico, sia classico sia moderno, che prende su di sé tutto il carico della dialettica storica e la esegue, letteralmente, sulla propria pelle.

Tuttavia, proprio il primo pensatore che alla tragedia dedicò pagine che ancora oggi sono di fondamentale importanza, nella stessa *Poetica* annuncia una trattazione anche del comico. Non possiamo sapere se Aristotele l’abbia poi davvero scritta o se, invece, sia andata distrutta. Tuttavia, è certa la sua intenzione di dedicare alla commedia uno spazio simile a quello che aveva riservato alla tragedia e ciò fa riflettere. Dal momento che la sua poetica della tragedia riguarda proprio la dimensione sociale e l’incidenza che la tragedia può avere sulla convivenza pacifica degli esseri umani, è presumibile che anche la poetica della commedia vertesse su tematiche simili. Quindi è lecito supporre che Aristotele pensasse a un’importanza sociale e politica anche della commedia. Da un punto di vista utopico, potrebbe dunque essere interessante riflettere sulle possibilità culturali della commedia in senso utopico e sociale.

Un caso analogo può essere individuato in uno scrittore drammatico che, ai tempi della Rivoluzione francese, si è interrogato sul *Teatro considerato come istituzione morale* (1784), ovvero come luogo di formazione della coscienza collettiva. Dall’altro lato Friedrich Schiller

---

<sup>5</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 489.

si inserisce pienamente nella tradizione di coloro che riflettono in modo filosofico sulla storia, alla ricerca anche di modi e mezzi per modificarne il corso: non solo, all'Università di Jena, era titolare della cattedra di storia, ma, in un momento storico carico di significato, vi tenne anche la sua prolusione dal titolo *Che cosa significa e a quale fine si studia la storia universale?*. Era il 27 maggio 1789; nel novembre dello stesso anno la prolusione venne pubblicata. Inoltre, nelle riflessioni sul teatro e sulla coscienza collettiva, Schiller non si limita alla tragedia, forma drammatica che senz'altro rappresenta per l'autore un modo espressivo d'elezione; nello scritto ben più noto *Sulla poesia ingenua e sentimentale* del 1795/6 riserva proprio al poeta comico una trattazione particolare. Nelle epoche di decadenza, sostiene infatti Schiller, il conflitto fra ideale e reale si acuisce e spinge il poeta verso la satira la quale, attraverso il bello da un lato o il sublime dall'altro, può raggiungere libertà e sostanza poetica. Se, come riconosciuto da sempre, la tragedia tratta un oggetto più nobile, Schiller dichiara che – riguardo ai rispettivi autori – ad essere più grande è l'autore comico. Nella tragedia, infatti, molto dipende dall'oggetto rappresentato, “mentre nella commedia non accade nulla in virtù dell'oggetto e tutto in forza del poeta. [...] quello comico deve [...] mantenere il suo oggetto all'altezza estetica in virtù della sua soggettività”.<sup>6</sup> Il poeta tragico deve prendere uno slancio che, secondo Schiller, non richiede un grande sforzo. Il poeta comico, invece, “deve rimanere uguale a se stesso, deve quindi *essere*, ed essere a casa proprio là dove il primo giunge soltanto con una rincorsa. Ed è appunto in questo che si distingue il carattere bello dal carattere sublime. Nel primo è già contenuta ogni grandezza”<sup>7</sup> che il secondo deve ancora raggiungere; il bello, e con esso il comico,

è un infinito in ogni punto del suo cammino [...]. L'uno [il sublime] è dunque libero soltanto con tensione e sforzo, l'altro [il bello] lo è sempre e con facilità. Produrre e conservare in noi una simile libertà dell'animo è il compito bello della commedia, così come la tragedia deve operare affinché si ristabilisca mediante l'estetica la libertà dell'animo se questa è stata violentemente annullata da una passione. Nella tragedia, quindi, la libertà dell'animo deve essere eliminata ad arte e in via sperimentale, affinché dimostri la sua forza poetica ristabilendola; nella commedia è invece necessario non giungere mai a quella soppressione della libertà.<sup>8</sup>

Il poeta comico deve infatti guardarsi dal *pathos* e operare sempre con l'intelletto. “Se dunque la tragedia muove da un punto più importante, si deve però riconoscere che la

---

<sup>6</sup> F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini, Abscondita, Milano 2014, p. 44.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*

commedia procede verso una meta più importante e, se la raggiungesse, renderebbe ogni tragedia superflua e impossibile”.<sup>9</sup> La commedia “deve rivelare quell’alta austerità del sentimento che deve costituire il fondamento di ogni gioco”<sup>10</sup> non solo poetico, ma anche politico se, come Schiller scrive altrove, la “più perfetta di tutte le opere d’arte [è] l’edificazione di una vera libertà politica”.<sup>11</sup> La commedia, dunque, si rivela essere espressione di un’alta austerità del sentimento che, con un minimo di sforzo, può essere individuata nell’ironia, che è fondamento di ogni gioco e il gioco, laddove è serio e non mero trastullo come per l’industria culturale, rappresenta, per i bambini tanto quanto per gli adulti, l’orizzonte infinito di ogni potenziale determinabilità. Questo, per Schiller, è il terreno rivoluzionario dello stato estetico, ossia: le possibilità di costruire la libertà, ovvero di ridefinirsi in innumerevoli variazioni, sono date all’umanità attraverso le dimensioni del gioco, dell’estetico e dell’apparenza, tutte dimensioni che confluiscono, infine, nel bello e nel comico. Altrimenti, secondo Schiller, gli sforzi per liberarsi dallo stato di bisogno naturale – quando limitati al controllo e alle operazioni della sola ragione – non farebbero che sfociare nello stato di una seconda natura che potenzia violenza, costrizione, coercizione e dipendenza da altro. Per sconfiggere questa perversa logica, tutta prigioniera, a guardar bene, della coercizione naturale – in quanto la razionalità esclusivamente concettuale non farebbe altro che perpetuarne la violenza – l’umanità non ha che lo strumento del gioco. Schiller cerca, in questo modo, di creare uno spazio per l’immaginazione, un’immaginazione esatta, creatrice e produttiva, che possa determinare nuovamente le coscienze a partire dalle potenzialità e capacità in esse celate, sottraendole ai bisogni e alle necessità naturali e animalesche che si riproducono tanto più violente nella sfera economica e politico-sociale che dalle prime dipendono. Tale spazio di gioco, serio quanto rivoluzionario, è reso possibile dalla bellezza e dall’arte, che lo creano appositamente come apparenza; la cosiddetta realtà viene temporaneamente sospesa e si apre uno spazio di gioco che offre la possibilità di determinarsi e rimodellarsi nuovamente e liberamente in modo tale da trasformare in realtà le possibilità di ciò che pensiamo sia *humanum*. La natura è la nostra prima creatrice, l’arte è la nostra seconda creatrice.

Il tragico rappresenta dunque un oggetto nobile e serio, ma viene anche composto secondo leggi necessarie, ferreamente causali, totali e totalizzanti, universali, ideali nonché idealizzanti; i suoi caratteri, ovvero personaggi, sono dotati di un’identità che non si evolve;

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>11</sup> F. Schiller, *L’educazione estetica dell’uomo*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Palermo 2005, p. 24.

sono tutto ciò che rappresentano in ogni momento del loro agire. Il soggetto comico vacilla, la sua ragione legislatrice è andata in frantumi, non possiede più leggi o regole e lo scrittore deve ogni volta di nuovo creare non solo il proprio oggetto, ma anche i propri caratteri e il proprio mondo. L'identità, quella individuale tanto quanto quella collettiva, si è polverizzata e l'uomo rimane solo, senza coscienza, senza mondo.<sup>12</sup> Tuttavia, in un mondo così sconvolto come quello moderno, che prosegue in quello contemporaneo, sembrano sconvolti anche i rapporti culturali tradizionalmente più longevi, come il rapporto tra tragico e comico. I nostri non sono certamente tempi tragici – mancano di sostanza, energia e dinamismo – saranno anche drammatici, ma certamente, come sostiene Ennio Flaviano, non sono seri. Un dramma non serio può, a buon diritto, essere definito come dramma umoristico o come commedia, forse, al limite potrebbe considerarsi come tragicommedia, forma nata, non a caso, con il declino della borghesia europea nei primi decenni del Novecento e proseguita fino ai nostri giorni. Il comico, dunque, segna la fine di una cultura? Questa era la teoria degli ultimi grandi pensatori che ancora nutrivano fiducia nella capacità dell'umanità di costruire un mondo veramente umano: Hegel e, naturalmente, Marx. In questo senso la nostra è certamente un'epoca comica, tragicomica o umoristica; lo dimostra, tra l'altro, l'attuale totale assenza di vie d'uscita. L'eroe tragico sa dove andrà a finire, ne è consapevole prima di salire sul palcoscenico; non così, il carattere comico, relegato nell'individualistica sfera privata. Mancano il *pathos* della distanza e la capacità di riconoscere la propria colpa; mancano, secondo Hegel e Marx, la coscienza e la forza riflettente del pensiero. Se gli attori tragici si contraddistinguono per una forte identità e sostanza di carattere, quelli comici sono tutto ritmo, simmetria aritmetica di battute e musica. Il ritmo della recitazione comica infatti è quello del pifferaio che incanta il cobra: se il ritmo rimane regolare il cobra morde; di conseguenza il pifferaio cambia continuamente ritmo e dunque anche identità. Una soggettività inconsistente che lamenta la propria infelicità o che si identifica con il *pathos* tragico farebbe solo ridere: “Ciò che [Beckett] rappresenta, è terribile. Proprio perché è terribile, è anche comico. Egli ci mostra: non c'è via d'uscita e ciò, naturalmente, irrita perché di fatto non esiste via d'uscita. [...] Il nostro continuo desiderio di ottimismo è la più terribile scappatoia e scusa”.<sup>13</sup>

Da parte sua, l'attore comico non sa dove sta andando, non è animato da quel *pathos* che contiene già la via, ma è immensamente più preciso e riflesso in sé, si muove e recita

---

<sup>12</sup> Cfr. anche S. Beckett, *Proust*, a cura di P. Pagliano, SE, Milano 2004.

<sup>13</sup> P. Brook, in M. Haerdter, *Materialien zu Becketts "Endspiel"*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968, pp. 27-28 e 35.



seguendo ritmi e tempi quasi aritmetici, ma gli manca la visione di quell'intero che, secondo Hegel, corrisponde al vero. Se, però, tale intero, con le sue successive catastrofi – come sostiene Adorno, uno dei più precisi eredi di Hegel – si è rivelato essere il non vero, cioè la falsa sostanza (*Unwesen*), allora forse anche la metonimia tipicamente tragica, che attraverso la morte dell'eroe salva e redime tutti gli altri, viene scossa. La nostra è un'epoca nella quale tutti sono colpevoli, ma nessuno riveste i panni dell'eroe tragico; tale colpa infatti non porta mai ad alcuna conclusione tragica e ciò fa della nostra un'epoca comica, nella quale l'umorismo, forse, potrà esercitare un suo ruolo utopico. Se paragonata all'epoca di Shakespeare – con il suo Amleto, eroe tragico pienamente moderno e borghese, con un'autocoscienza talmente forte da potersi concedere il lusso del dubbio più profondo – la nostra è l'epoca delle finte certezze oscillanti e prive di coscienza, ovvero prive non di dolore, ma di capacità di soffrire e, quindi, della coscienza stessa della sofferenza; in questa nostra epoca Hamlet si dimezza, come in *Finale di partita*, in Ham. Con chiarezza, Beckett, con le sue tragedie – ma potremmo definirle tali, almeno per quanto riguarda la loro sostanza? – ha dimostrato che non se ne possono più scrivere. I suoi esordi comici, col tempo ma soprattutto attraverso l'esperienza profonda del dolore, si armano d'ironia, di un'ironia ferrea, inscalfibile, dura fino alla soglia dell'autodistruzione, mai però varcata. Già il titolo *Finale di partita* infatti caratterizza questa *pièce* come gioco, un gioco serio che si svolge sulla soglia creata tra una movimentata stasi e una statica mobilità. Così il comico recupera, proprio attraverso l'immersione nell'elemento ironico, una propria possibile dimensione tragica.

Il cartesiano *Discorso sul metodo* diventa allora, nella riscrittura beckettiana, un “Discorso sulla sortita”, ovvero sull'arte di uscire di scena morendo<sup>14</sup>: Beckett rivolge lo strumento logico contro la logica stessa, con esiti forse tragici, ma soprattutto di comica ironia. È allora che i giudizi sintetici di Kant si trasformano in “portieri sintetici” ideali, astratti e assoluti, ormai incapaci anche di spettegolare.<sup>15</sup> Possiamo sospettare che tali portieri vivano nell'a priori, piuttosto che nell'a posteriori. Esasperato da una ragione che si limita al suo mero aspetto formale e matematico, e quindi si castra, Beckett va al di là della ragione stessa. Così sono da leggere affermazioni paradossali come: “morire quando non è più il tempo” oppure l'imperativo, non si sa quanto categorico, “vatti ad annoiare altrove”.<sup>16</sup> In *Finale di partita* ci si imbatte nel seguente scambio di battute: “Perché m'hai fatto? – Non potevo sapere che

---

<sup>14</sup> Cfr. S. Beckett, *Disiecta*, a cura di R. Cohn, trad. it. di A. Tagliaferri, Egea, Milano 1991, p. 51.

<sup>15</sup> Cfr. *Ivi*, p. 45.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 47.

saresti stato tu”; tutto s’ispira a una paradossalità che si trova già in Eraclito, Socrate e Agostino, ma certamente non nel fondatore del pensiero moderno, ovvero in Cartesio. Il paradosso, il non-pensabile, non concepibile attraverso la *doxa* vigente, ovvero con i metodi e i concetti in uso, segna persino nelle cosiddette scienze esatte il momento della rivoluzione, che come tale nascerebbe dall’insufficienza del paradigma in vigore.<sup>17</sup> Certamente Cartesio segna un passaggio rivoluzionario per la possibilità del pensiero scientifico, non passando attraverso il paradosso, bensì attraverso la riduzione della logica al mero pensiero formale e matematico. Beckett, che era un grande conoscitore di Dante, non ha formato, come quest’ultimo, un nuovo linguaggio, ma ha messo all’opera quello esistente, e con esso le sue funzionalità logiche e giudicanti, per confutarlo. In *Finale di partita*, ad esempio, si legge: “Tu credi nella vita futura?” – “La mia lo è sempre stata”.<sup>18</sup> E decenni prima, lo stesso Beckett cita un passo di Proust che significativamente si trova ne *Il tempo ritrovato*: “Il solo vero paradiso è quello che è stato perduto”.<sup>19</sup> In *Aspettando Godot* ritorna, nelle vesti di Estragone, uno dei principali punti di riferimento logico-filosofici di Beckett, accompagnato da un’attribuzione volutamente erronea ad Agostino<sup>20</sup>: “Non disperare, uno dei ladri venne salvato. Non gioire, uno dei ladri venne dannato”.<sup>21</sup>

La logica però come strumento per dominare il mondo, quello esteriore quanto quello interiore, è strettamente legata al linguaggio ed è solo per suo tramite che si riesce a pensare e a esprimersi. Rispetto a questo medium, la vita è un errore di ortografia nel testo della morte – scrive Pierre Schneider – e Beckett commenta: “Fortunatamente ve ne sono di più gravi”.<sup>22</sup> L’arte che, per quanto attiene al materiale, è legata alle parole e al linguaggio, ha di fronte a sé di conseguenza il seguente scenario: “Non c’è più nulla da esprimere, nulla con cui esprimere, nulla da cui esprimere, nessun potere di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme con l’obbligo di esprimere”.<sup>23</sup> E inoltre, quasi vent’anni dopo: “Non voler dire, non sapere ciò che si vuol dire, non poter dire ciò che si crede di voler dire, e dire sempre o quasi”.<sup>24</sup> Dunque, “essere un artista significa fallire, come nessun altro osa fallire, [...] il

---

<sup>17</sup> Cfr. T.S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1978; Con il termine paradigma l’autore vuole “indicare conquiste scientifiche universalmente riconosciute, le quali, per un certo periodo, forniscono un modello di problemi e soluzioni accettabili a coloro che praticano un certo campo di ricerca” (p. 10).

<sup>18</sup> S. Beckett, *Finale di partita*, in: Id., *Teatro completo. Drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, a cura di P. Bertinetti, trad. it. di C. Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, pp. 112-113.

<sup>19</sup> S. Beckett, *Proust*, cit., p. 22.

<sup>20</sup> Cfr. N. Pasqualicchio, *Il sarto gnostico*, ombre corte, Verona 2006, pp. 20 sgg.

<sup>21</sup> S. Beckett, in H. Hobson, *Samuel Beckett – dramatist of the year*, in “International Theatre Annual” nr. 1 (1956), p. 153.

<sup>22</sup> S. Beckett, *Disiecta*, cit., p. 215.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>24</sup> S. Beckett, *Molloy*, trad. it. di A. Tagliaferri, Einaudi, Torino 2005, p. 40.

fallimento è il suo mondo e ciò che gli impedisce di disertare, è arte e tecnica”,<sup>25</sup> ovvero, come già scriveva Agostino: “*Si enim fallor, sum*”.<sup>26</sup> Ciò comporta non solo il fallimento della logica e l’inadeguatezza del linguaggio in quanto tale, ma, più in particolare, una “crisi di negazione”<sup>27</sup>, che così si esplicita: “Ci sono tante cose terribili” – “No, no, non ce ne sono più tante”.<sup>28</sup> Non solo il principio di non contraddizione o quello del terzo escluso, per Beckett, non hanno più alcun valore. Già la dialettica hegeliana aveva confutato definitivamente questi capisaldi dell’antica logica formale e matematica. Per Beckett, tuttavia, persino la negazione determinata – motore immobile, si potrebbe definire, della dialettica hegeliana – non riesce più a cogliere lo stato effettuale delle cose. La negazione beckettiana è dialettica, ma invertita, non costruisce ma decostruisce e costringe a ripartire da zero. In questo senso è comica in senso classico, ossia porta a conclusioni inattese e spesso non preparate dalla logica del discorso; tale negazione spoglia la coscienza dei percorsi abituali, delle opinioni e certezze, perché ciò che finora è stato chiamato vita non è altro che la somma di tutto ciò di cui bisogna vergognarsi. Questo tipo di vergogna, che Beckett eredita da Kafka, è un sentimento socialmente esigente quando viene provato non per se stessi o di fronte agli altri, ma *per* gli altri.<sup>29</sup>

Durante un party in Inghilterra, un cosiddetto intellettuale mi chiese perché scrivessi continuamente di miseria e oppressione. Come se fosse perverso fare una cosa del genere! Voleva sapere se mio padre mi avesse picchiato o se mia madre fosse fuggita di casa e se, a causa di ciò, io avessi avuto un’infanzia infelice. Gli risposi: No, ho avuto un’infanzia molto felice. In seguito a ciò mi trovò ancor più perverso di prima. Abbandonai il party appena possibile e salii su un taxi. Sul vetro divisorio tra me e il conducente erano affisse tre scritte adesive: Una pregava di aiutare i ciechi, un’altra di aiutare gli orfani e una terza di donare qualcosa ai rifugiati di guerra. Non occorre cercare miseria e oppressione. Le loro urla ci colpiscono in faccia, persino nei taxi di Londra.<sup>30</sup>

Miseria e oppressione, vita e crisi della logica e del linguaggio formano la costellazione fondamentale della comicità beckettiana. William Butler Yeats sostiene che “la vita è l’attesa

---

<sup>25</sup> S. Beckett, *Disiecta*, cit., p. 205.

<sup>26</sup> Agostino, *De Civitate Dei*, XI, xxvi, trad. it.: Id., *La città di Dio*, a cura di D. Pesce, La Nuova Italia, Firenze 1954.; cfr. anche S. Beckett, *Oroscopata*, in: Id., *Le poesie*, a cura di G. Frasca, Torino, Einaudi 2006, p. 9: “*Fallor, ergo sum!*”.

<sup>27</sup> S. Beckett, *Disiecta*, cit., p. 46.

<sup>28</sup> S. Beckett, *Finale di partita*, in: Id., *Teatro completo*, cit., p. 110.

<sup>29</sup> Cfr. W. Benjamin, *Franz Kafka*, in Id., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995, p. 294.

<sup>30</sup> S. Beckett, in: T.F. Driver, *Beckett by the Madeleine*, in: “Columbia University Forum”, vol. 5, nr. 2, 1961, p. 24.

di qualcosa che non giunge mai” e, a partire da questo paradosso, Beckett costruisce due commedie distinte: *Aspettando Godot*, dove “niente è più grottesco del tragico”,<sup>31</sup> e *Finale di partita*, il cui centro è costituito dalla battuta “niente è più comico dell’infelicità”.<sup>32</sup> Tale comicità grottesca suscita un riso particolare:

Di tutti i modi di ridere che propriamente parlando non sono modi di ridere ma di ululare, solo su tre credo che valga la pena di intrattenersi, vale a dire l’amaro, il sordo, il cupo. Essi corrispondono a successive, come posso dire, successive ... su ... successive scorticazioni dell’intelletto, e il passaggio dall’uno all’altro è il passaggio dal minore al maggiore, dall’inferiore al superiore, dal grezzo al lavorato, dalla materia alla forma. La risata che ora suona cupa una volta era sorda, quella che una volta era sorda prima era amara. E la risata che una volta era amara? Umor d’occhi, signor Watt, umor d’occhi. Ma non sprechiamo altro tempo su questo punto, non sprechiamo *altro tempo ancora* su questo punto, signor Watt. No. Dov’eravamo rimasti? L’amaro, la sorda e ... ah ah ... la cupa. La risata amara ride di tutto ciò che non è buono, è la risata etica. La risata sorda ride di tutto ciò che non è vero, è la risata intellettuale. Ma la risata cupa è la risata dianoetica, giù lungo il grugno ... ah! ... così. È la risata delle risate, il *risus purus*, la risata che ride del ridere, quella contemplativa, quella che saluta la beffa più divertita, in una parola la risata che ride ... silenzio, prego ... di tutto ciò che è infelice.<sup>33</sup>

Se la risata sorda o intellettuale può essere accostata al ridicolo, il sentimento di fronte all’infinitamente piccolo, concepito da parte di Jean Paul come il rovescio del sublime, sentimento che si prova di fronte all’infinitamente grande, il riso dianoetico, insieme alla tripartizione stessa, richiama direttamente la *Poetica* e l’*Etica Nicomachea* di Aristotele. Le tre virtù dianoetiche, infatti, sono la sapienza teoretica, la saggezza pratica e l’arte. La risata sorda è intellettuale e teoretica; quella amara è etica e pratica, e Beckett la collega indirettamente anche al tragico nel senso che, prima di diventare amara, era appunto “umor d’occhi” o, come recita un’altra traduzione, “lacrime”. Anche questo trova un riscontro in Aristotele che mette a confronto la dimensione tragica proprio con quella etica: rispetto a quella teoretica, entrambe infatti possono modificare il loro oggetto, anche se poi si differenziano sotto molteplici aspetti. Ma la risata più alta, quella pura e dianoetica ovvero contemplativa, dove contemplativo traduce alla lettera “teoretico”, corrisponde all’arte, la tecnica che impedisce all’artista di disertare. Un’altra non meno significativa analogia con Aristotele si apre riprendendo il passo nel quale quest’ultimo afferma che la poesia è più

---

<sup>31</sup> S. Beckett, *Teatro completo*, cit., p. 806.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 97.

<sup>33</sup> S. Beckett, *Watt*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 1998, p. 43.

filosofica della storia e della storiografia: essa rappresenterebbe infatti il mondo secondo le sue potenzialità, non secondo il suo *status quo*. Tale analogia è meritevole di riflessione anche perché non si limita alla tragedia ma coinvolge tutta la poesia e quindi anche la commedia. Il comico rettamente inteso suscita il riso dianoetico che, secondo Martin Esslin,<sup>34</sup> purifica, proprio come per Aristotele la tragedia, ma in modo diverso. La catarsi comica non tocca le passioni, bensì le illusioni che riguardano il senso della vita, la felicità e un possibile mondo futuro presumibilmente perfetto. Solo dopo questa catarsi, dopo la risata dianoetica, può nascere una coscienza non reificata e alienata, una coscienza cioè che non ha bisogno delle illusioni prodotte da una realtà che non offre nulla, neppure alla più ingenua ricerca di un po' di felicità. "Attraverso il riso senza gioia [lo spettatore] si rende conto [...] che ciò di cui ride è la vacuità del mondo, la sua evanescenza, la sua fondamentale inconsistenza. In questo risiede la *sua* esperienza catartica, nella comprensione profonda delle sofferenze umane".<sup>35</sup> L'artista che crea tali occasioni è quello comico, il cui mondo è quello del fallimento: "occorre fare di questa [...] fedeltà al fallimento, una nuova occasione, [...] e dell'atto che egli compie, incapace di agire, obbligato ad agire, fare un atto espressivo, anche se espressivo solo dell'atto stesso, della sua impossibilità, del suo obbligo".<sup>36</sup> In questo modo l'artista stesso diventa, come già in Schiller, l'eroe tragico che non è più possibile creare per il palcoscenico e si distingue attraverso la più grande delle virtù: il coraggio di affrontare l'assurdità e l'insensatezza del mondo con la forza d'animo di chi possiede, come sostiene Beckett in *Mal visto mal detto*, la capacità di sopportare fino in fondo terrore e vacuità. Da qui, oggi, nasce il comico. Da tale sdegno e tale coraggio soltanto, oggi, può nascere la speranza. Occorre uccidere la realtà, sia quella oggettiva sia quella soggettiva, per poterla davvero creare.<sup>37</sup>

Tale uccisione prende di mira il *principium individuationis* che, nelle *pièces* di Beckett, si disgrega, ma non nel modo purificatorio cui pensa Schopenhauer quando parla della musica e nemmeno Nietzsche quando parla del dionisiaco. Il *principium individuationis* è infatti da considerare anche in quanto *cogito*, "io penso" o, più in generale, come soggetto quale sede del pensiero logico e delle parole; e la sua disgregazione, che Beckett descrive già nel saggio giovanile su Proust, crea suoni e immagini perfettamente intelligibili e perfettamente inesplicabili, che rappresentano un punto di riferimento fondamentale nella sua ricerca di una

---

<sup>34</sup> Cfr. M. Esslin, *Il riso dianoetico di Dioniso*, in S. Beckett, *Teatro completo*, cit., pp. 736-743.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 740.

<sup>36</sup> S. Beckett, *Disiecta*, cit., p. 205.

<sup>37</sup> Cfr. S. Beckett, *Proust*, cit., p. 56. Il riferimento è qui a Francesco De Sanctis.

“letteratura della non-parola”.<sup>38</sup> In *Finale di partita* ciò si trasforma in “una questione di suoni fondamentali”.<sup>39</sup> L’estrema vicinanza della scrittura beckettiana alla musica così come, a volte, anche alla pittura<sup>40</sup> costituisce una componente essenziale degli sforzi poetici, drammaturgici e letterari di quell’“assalto contro le parole in nome della bellezza” e di quell’“atteggiamento derisorio nei confronti della parola, attraverso le parole. In questa dissonanza tra i mezzi e il loro uso forse diventerà possibile sentire un sussurro di quella musica finale, o di quel silenzio, che costituisce il fondamento di tutto”.<sup>41</sup> In questo silenzio fondamentale Beckett riconosce alla propria arte un’affinità con la musica di Beethoven, spesso citato negli scritti di poetica e di estetica in cui ricerca una letteratura della non-parola. Le parole di una tale arte costituiscono “i termini i cui enunciati servono unicamente a delimitare la realtà delle aree folli del silenzio, i cui elementi udibili non sono che punteggiatura in un enunciato fatto di silenzi”.<sup>42</sup> Ciò potrebbe caratterizzare non solo le ultime composizioni di Beethoven, come ad esempio la *Cavatina* dell’op. 130, della quale Adorno<sup>43</sup> parla in termini simili, ma anche gli ultimi componimenti poetici di Hölderlin. Lo *Scardanelli-Zyklus* di Heinz Holliger, per coro e piccola orchestra, per rimanere in ambito musicale, è composto su poesie scritte da Hölderlin nella seconda parte della sua vita: qui il silenzio è stato *auskomponiert*.<sup>44</sup> I rapporti tra Beckett e Hölderlin non sono molto evidenti, ma senz’altro Beckett ne conosceva l’opera e, di una poesia giovanile, aveva sottolineato durante la sua permanenza in Germania il significativo verso “Wie mein Glück, ist mein Lied”.<sup>45</sup> Qualsiasi comicità che non nasca da una simile esperienza di disperazione e lacerazione non è degna di considerazione alcuna; il comico nasce da una staticità tragica che non sa più né andare avanti, con tutto il dolore che ciò possa comportare, né indietro, con tutta la rinuncia che implicherebbe. Il comico deve infatti rinunciare alle possibilità liberatorie del tragico; ma ciò non perché volga lo sguardo altrove, bensì perché è

---

<sup>38</sup> S. Beckett, *Disiecta*, cit., p. 70.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>40</sup> Il primo interprete di Ham, Roger Blin, confrontò *Finale di partita*, per la perfetta contrapposizione delle simmetrie al suo interno e per le divisioni nette e le separazioni geometriche quasi musicali, a un quadro di Piet Mondrian. Anche se Mondrian non contava, per Beckett, tra i pittori che, come i fratelli Van Velde, portavano avanti un’arte del fallimento, ma risultava essere piuttosto uno “stimabile astrattista”, il paragone ha un suo significato. Cfr. R. Blin, *Il gioco ricomincia*, in *Le ceneri della commedia*, a cura di S. Colomba, Bulzoni, Roma 1997, p. 338.

<sup>41</sup> S. Beckett, *Disiecta*, cit., pp. 70-71.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>43</sup> Cfr. T.W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993, pp. 110 sgg., 266 sgg. e 272 sgg.

<sup>44</sup> Cfr. T. Meyer, *Zersplitterte Biografien. Zum 60. Geburtstag des Schweizer Komponisten, Oboisten und Dirigenten Heinz Holliger*, in “Neue Zeitschrift für Musik”, Nr. 3, 1999, p. 46.

<sup>45</sup> F. Hölderlin, *Die Kürze* (1798), in Id., *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, a cura di D. Sattler, Luchterhand, München 2004, p. 60; trad. it.: *La brevità*, in Id., *Poesie*, a cura di L. Crescenzi, BUR, Milano 2001, p. 101: “Come la mia gioia è il mio canto”.

consapevole che, oggi, è sbarrata persino la via verso la purificazione morale dei singoli individui, che Aristotele aveva in mente, senza menzionare le grandi aspirazioni alla pace, al diritto e al sapere, che il tragico rappresentava nell'antichità e non soltanto nell'epoca che Hegel definisce come mondo dell'eticità.

La risata in grado di seppellire il mondo non sarà dunque quella sorda e intellettuale (benché anche contemplativa) che mira alla verità né quella amara che mira alla correttezza etica (nonostante i suoi rapporti importanti con la sfera tragica), bensì quella dianoetica, pura e contemplativa, che non solo ricomprende in sé le due precedenti, ma anche ogni tragicità con il relativo potenziale catartico e liberatorio oggi diventato impossibile. I due protagonisti di *Finale di partita* lo mostrano alla perfezione: Ham, lo Hamlet dimezzato, rappresenta ciò che resta del tragico e Clov, un clown dimezzato, ciò che è ancora possibile in senso comico; insieme creano qualcosa che non solo potrebbe essere definito – in verità in modo un po' approssimativo – come tragicomico, ma anche come una specie di dramma della *clownerie*. Ecco perché la vera comicità non è mai semplicemente divertente; il comico non volge lo sguardo altrove ma si confronta anche con l'orrore, pur di portarlo ad espressione. Il gioco serio della comicità è ben noto: Beckett, per il suo progetto *Film*, ha lavorato con Buster Keaton, Totò era un uomo profondamente triste, per non parlare di Charlie Chaplin. Il comico corrisponde a una “*buffonerie* trascendentale. All'interno, la tonalità che tutto sovrasta e si eleva infinitamente su tutto ciò che è determinato, persino sulla propria arte, virtù o genialità: all'esterno, nell'esecuzione, la maniera mimica di un comune buon buffo italiano”.<sup>46</sup> Si tratta di un atteggiamento buffonesco, comico e ironico che nasce da una riflessione intellettuale molto profonda, per niente facile o superficiale, ma piuttosto tragica e disperata. “O intelletto o un laccio”, sostenne Antistene già tra il V e il IV secolo a. C., e l'atteggiamento comico ne deve tener conto anche oggi, ove non voglia decadere nella giustificazione dello *status quo*, come spesso accade a causa della debolezza dell'io e dell'immedesimazione decadente descritta da Hegel.

L'intelligenza di Antistene oggi è quella di Beckett, e la sua forza consiste anche nel fatto che è antica, antichissima. È questa intelligenza che crea la risata che seppellirà, ovvero ciò che Omero aveva descritto come *asbestos ghelos*: la risata degli dèi quando osservavano gli uomini che tentavano di divenire simili a loro. Ma gli dèi se ne sono andati da tempo: Dio è “fuori del tempo dello spazio [e] dall'alto della sua divina apatia sua divina atambia sua divina afasia ... risulta che l'uomo ... malgrado i progressi dell'alimentazione e

---

<sup>46</sup> F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998, p. 11.

dell'eliminazione dei residui va via via dimagrendo".<sup>47</sup> Resta lo sdegno. E insieme, la speranza. Per Agostino, quest'ultima genera infatti il coraggio di cambiare le cose, e allo stesso tempo, lo sdegno che lo stato delle cose suscita. Sdegno e coraggio, suggerisce Luciano Berio, nascono da quell'ombra "tragicamente pessimista dell'*Innominabile* di Samuel Beckett. [...]. Non propone miracoli; impone invece un lavoro lucido, appassionante e tendenzialmente aperto".<sup>48</sup> La risata è dianoetica, pura e contemplativa, ovvero teoretica: sia il lavoro che la ispira e la crea, sia essa stessa come reazione, sono fondati nella lucidità della piena coscienza e attraverso una tecnica sottile e raffinata, come quella tragica,<sup>49</sup> ma che oggi riduce al minimo ogni atteggiamento mimetico. In questo passaggio, e soltanto in questo, il tragico e il comico divergono l'uno dall'altro: il comico non può ammettere l'immedesimazione, né dello spettatore, né dell'attore, e tanto meno la sola catarsi delle passioni. Occorre purificare soprattutto il pensiero, i concetti, la logica, gli strumenti della riflessione e i contenuti della coscienza. Non si tratta più, come voleva Gramsci, di alfabetizzare il popolo; lo è già e anche fin troppo, ma di contenuti falsi e reificati, di illusioni e ideologie provenienti dall'industria culturale.<sup>50</sup> Occorre, invece, in presenza di mezzi di comunicazione di massa sempre più invasivi, de-alfabetizzare e questo è compito della coscienza comica, lucida e autoriflessiva, che nulla prende più sul serio, ma nulla, nemmeno, troppo alla leggera. "Quella lacerazione della coscienza, che è consapevole di sé e che si esprime, è la risata di scherno sull'esistenza, sulla confusione in cui versa il tutto e su se stessa: e nel contempo, quel riso è il lontano rumore di tutta questa confusione, che ancora si avverte nel suo svanire".<sup>51</sup> Occorre dunque "ricominciare da capo; [...] iniziare di nuovo; [...] farcela con il poco [...]: costruire a partire da poco – osserva Benjamin – [occorre] prepararsi, di nuovo e con poco [...] insieme a quegli uomini che del radicalmente nuovo hanno fatto la loro causa e lo hanno fondato su comprensione e rinuncia. Nelle loro costruzioni, immagini e storie l'umanità si prepara a sopravvivere alla cultura, se questo è

---

<sup>47</sup> S. Beckett, *Aspettando Godot*, in Id., *Teatro completo*, cit., p. 36.

<sup>48</sup> L. Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di Talia Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006, p. 94.

<sup>49</sup> Cfr., per esempio, Sofocle, *Edipo Re*, vv. 1121-1185. Quando Edipo si trova, insieme al Nunzio, di fronte al Servo, che avrebbe dovuto ucciderlo, inizia a comprendere. Prima mette da parte il Nunzio (v. 1147) per parlare direttamente con il Servo e il ritmo accelera: un verso alla volta fino a sfociare in una serie di distici (1173-1177) sempre meno equilibrati. Poi viene introdotto un elemento ritardante: quattro versi recitati dal Servo e quattro da Edipo che, alla fine (vv. 1184-1185), si frantumano in nove monosillabi con i quali viene alla luce la verità.

<sup>50</sup> In questo senso persino Socrate potrebbe essere definito un comico, oltre che, naturalmente, ironico: Egli "sradicò dalla sostanzialità tutti i suoi contemporanei, i quali rimasero nudi come dopo un naufragio, sovvertì la realtà, intravvide l'idealità di lontano, la toccò, ma non la possedette". Cfr. S. Kierkegaard, *Sul concetto di ironia*, a cura di D. Borso, Guerrini, Milano 1989, p. 10.

<sup>51</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, cit., p. 349.



necessario. E quel che è più importante, lo fa ridendo. Forse a tratti questo riso suona barbaro. Bene”.<sup>52</sup>

## Bibliografia

Adorno T.W., *Beethoven. Philosophie der Musik*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1993.

Agostino, *De Civitate Dei*, XI, xxvi, trad. it.: Id., *La città di Dio*, a cura di D. Pesce, La Nuova Italia, Firenze 1954.

Beckett S., *Aspettando Godot*, in Id., *Teatro completo. Drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, a cura di P. Bertinetti, trad. it. di C. Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino 1994.

- *Disiecta*, a cura di R. Cohn, trad. it. di A. Tagliaferri, Egea, Milano 1991.
- *Finale di partita*, in Id., *Teatro completo*, cit.
- *Molloy*, trad. it. di A. Tagliaferri, Einaudi, Torino 2005.
- *Oroscopata*, in Id., *Le poesie*, a cura di G. Frasca, Torino, Einaudi 2006.
- *Proust*, a cura di P. Pagliano, SE, Milano 2004.
- *Watt*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 1998.

Benjamin W., *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012.

- *Franz Kafka*, in Id., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1995.

Berio L., *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di T. Pecker Berio, Einaudi, Torino 2006.

Blin R., *Il gioco ricomincia*, in *Le ceneri della commedia*, a cura di S. Colomba, Bulzoni, Roma 1997.

Brook P. in M. Haerdter, *Materialien zu Becketts "Endspiel"*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968.

Cacciari M., *Il potere che frena*, Adelphi, Milano 2013.

---

<sup>52</sup> W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Einaudi, Torino 2012, pp. 365 e 369.

- Calvino I., *Lezioni americane*, Mondadori, Torino 1993.
- Esslin M., *Il riso dianoetico di Dioniso*, in S. Beckett, *Teatro completo*, cit., pp. 736-743.
- Hegel G.W.F., *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino 2012.
- Hölderlin F., *Die Kürze* (1798), in Id., *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, a cura di D. Sattler, Luchterhand, München 2004; trad. it.: *La brevità*, in: Id., *Poesie*, a cura di L. Crescenzi, BUR, Milano 2001.
- Janeczek H., *La ragazza con la Leica*, Guanda, Milano 2017.
- Kierkegaard S., *Sul concetto di ironia*, a cura di D. Borso, Guerrini, Milano 1989.
- Kuhn T.S., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1978.
- Meyer T., *Zersplitterte Biografien. Zum 60. Geburtstag des Schweizer Komponisten, Oboisten und Dirigenten Heinz Holliger*, in "Neue Zeitschrift für Musik", Nr. 3, 1999.
- Pasqualicchio N., *Il sarto gnostico*, ombre corte, Verona 2006.
- Schiller F., *L'educazione estetica dell'uomo*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Palermo 2005.
- Schiller F., *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini, Abscondita, Milano 2014.
- Schlegel F., *Frammenti critici e poetici*, a cura di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998.