

Franco Perrelli

## Adorno, Beckett e la parodia della filosofia

ABSTRACT: *Adorno subsidiarily brings Samuel Beckett back to a kind of philosophy of modern music or to a modern philosophical music. Along this line, Adorno establishes analogies among Kafka, Beckett and Schönberg, which deny the function of art as a sedation of anxiety, creating an art that is above all a mockery of the authenticity of existentialism. The essay then explains the relationship of Adorno's theories with Kierkegaard, but above all with Schopenhauer, from whom the German thinker derives an idea of ascetic art, distant and opposed to the infernal social voluntas.*

KEYWORDS: *Aesthetics, Philosophy of Music, Dramaturgy, Philosophical Pessimism, Modern Theatre.*

Il ritratto – realizzato con pochi, ma decisivi colpi di spatola – della mentalità “tragico-savvia, scontrosa e selvatica” di Theodor W. Adorno, del suo “sanculottismo musicale, [che] procede parallelamente col più accentuato senso della tradizione”, consegnatoci da Thomas Mann, nel *Romanzo di un romanzo*, resta esemplare e s’incentra su una constatazione: “Quest’uomo singolare ha rifiutato in tutta la vita di decidersi tra la professione della filosofia e quella della musica. Troppo era sicuro di mirare allo stesso scopo nei due diversi campi”<sup>1</sup>.

Ferma tale effettiva unicità dello scopo e la stretta sussidiarietà che, in Adorno, si stabilisce – almeno dai primissimi anni Sessanta – tra Arnold Schönberg e Samuel Beckett, anche il drammaturgo irlandese appare, nel pensatore di Francoforte, inevitabilmente ricondotto a una sorta di essenziale filosofia della musica moderna o, se si vuole, moderna musica filosofica. Così, per Adorno, Schönberg, rifrangendosi in Kafka, si promana in Beckett e *Finale di partita* (1955-57) diventa “erede dei romanzi di Kafka” e Beckett “sta a [Kafka] come i compositori seriali stanno a Schönberg: lo riflette ancora una volta in sé e lo rovescia rendendo totale il suo principio”<sup>2</sup>.

1 Mann 1972, 93-94.

2 Adorno 2019, 125.

Certo, sussiste una “[p]rofonda affinità di Beckett con la musica”<sup>3</sup>, e, per Adorno, prima Kafka e poi Beckett, pur lacinati da un vitale spirito di reazione, doppiando la negatività del pensiero, si rivoltano contro di esso, rifiutandosi di esercitare l’“elemento sedatore” (espressione usata dal filosofo a proposito della *Lulu* di Berg)<sup>4</sup> nei confronti dell’*angoscia*, con un processo che si configura simile nella dodecafonia schönberghiana. In questa pratica musicale, infatti – nelle sue dure regole, nella sua autonegazione, nella sua esibita anti-arte, nell’apparente distacco dalla tradizione e tanto più nel suo sberleffo all’*autenticità* (intesa come fittizia ipoteca sull’esistenza sia fenomenologica sia heideggeriana) –, si manifestano tutti i dolorosi, calcolati e ineluttabili momenti di frizione che, consumando il soggetto, sono impegnati a salvarlo.

Del resto: “L’isolamento della musica moderna radicale non deriva dal suo contenuto asociale, ma dal suo contenuto sociale”<sup>5</sup> e, sul fronte specifico della letteratura e del teatro, se il termine *Assurdo* “presuppone come normale qualcosa di sensato [...] è proprio questa l’illusione, l’assurdo è la normalità”<sup>6</sup>.

Nelle tonalità corrusche, con le quali Adorno arma la sua critica della modernità, è essenziale che la *tragedia* – partendo dagli esiti contraddittori della versione messa in musica col *Wozzeck* di Alban Berg – si sottragga a “pagare lo scotto per la sua pienezza estensiva e per la saggezza contemplativa dell’architettura”, sfuggendo il convenzionale sublime della tragicità o anche solo evitando che, nella sua “compassione crudamente espressa dal suono, [vigili] un valoroso disfattismo”. “Le sole opere che oggi contano sono quelle che non sono più ‘opere’” e l’artista deve soprattutto stare in guardia dalle “immagini compiute che si possano ammirare una volta per tutte nei musei musicali, vale a dire nei teatri e nelle sale da concerto”<sup>7</sup>.

Qui si potrebbe cogliere un indiretto allineamento di Adorno con l’Artaud che, in nome d’una cultura della “protesta”, fulmina l’“inverosimile Pantheon” delle forme estetiche imbalsamate nell’“idolatria della cultura” medesima<sup>8</sup>. Tuttavia – se con Artaud non mancano consonanze gnostiche (Adorno apprezza proprio in Beckett tracce o, meglio ancora, *smorfie* di “una teologia antinomista ma marcionita”, giacché, nella sua opera, si riaffaccia il kafkiano “[v]ivere è morire, perché è non-poter-morire”<sup>9</sup>) –, il radicalismo avanguardistico del filosofo si tiene discosto dalla *magia* del teorico francese di un *teatro della crudeltà*. Certo anche per Adorno compito dell’artista “è di introdurre caos nell’ordine” e, in tal senso, “[l]’arte è magia liberata”, ma “dalla menzogna di essere verità”; peraltro, la sua essenziale misura estetica non è artaudianamente tarata sul teatro perché, quasi

3 Adorno 2019, 157.

4 Adorno 1975, 38.

5 Adorno 1975, 132.

6 Adorno 2019, 162.

7 Adorno 1975, 38-39.

8 Artaud 1968, 111.

9 Adorno 2019, 158.

tautologicamente – leggiamo nei *Minima moralia* –, “[f]orse il concetto puro e rigoroso dell’arte in generale andrebbe desunto solo dalla musica”<sup>10</sup>.

Se questa musica, assurta al più sensibile dei metri e degli indici estetici, nella modernità, secondo Adorno, non si fa più “asserzione e immagine di un dato di fatto interiore”, divenendo di contro “un modo di comportarsi di fronte alla realtà, che essa riconosce in quanto non la risolve più nell’immagine”, giungendo a dissolvere “criticamente l’idea dell’opera rotonda e compatta”, lo stesso fenomeno ricade pure sul dramma, che, muta, di riflesso, il suo “carattere sociale” nella radicalità di un “estremo isolamento”<sup>11</sup>.

In questa assialità estetica della musica, Adorno pare allinearsi con una tradizione filosofica, che inclina a un nichilismo pessimista. Infatti, nella sua teoria, non è in gioco, come in Artaud, l’antidoto vitalistico (e in fondo nietzscheano) proprio dell’“esaltazione” e della “forza” contro “l’ideale estetico europeo [che] tende a gettare lo spirito in uno stato di separazione dalla forza e a farlo assistere alla propria esaltazione”<sup>12</sup>, bensì quello della sottrazione e dell’ascesi. In Adorno, infatti, è “[c]on la negazione dell’apparenza e del gioco [che] la musica tende alla conoscenza” del “dolore non trasfigurato dell’uomo”<sup>13</sup>, e, non a caso, le battute conclusive del saggio sulla *Filosofia della musica moderna*, dove si disegna il destino medesimo della musica nuova, che “ha preso su di sé tutta la tenebra e la colpa del mondo”, ribadiscono che “tutta la sua felicità sta nel riconoscere l’infelicità, tutta la sua bellezza nel sottrarsi all’apparenza del bello”, facendo sensibilmente riavvertire l’eco dell’esaurimento ascetico con il quale si conclude il *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer: “Nessuno vuole avere a che fare con lei, né i sistemi individuali né quelli collettivi; essa risuona inascoltata, senza echi. Quando la musica è ascoltata, il tempo le si rapprende intorno in un lucente cristallo. Ma, non udita, la musica precipita simile a una sfera esiziale nel tempo vuoto. A questa esperienza tende spontaneamente la musica nuova, esperienza che la musica meccanica compie ad ogni istante; l’assoluto venir-dimenticato. Essa è veramente il manoscritto in una bottiglia”<sup>14</sup>.

Sempre non a caso – a proposito di Beckett –, Adorno ha potuto osservare che la sua “utopia corrisponde alla morte. È la morte il fine verso cui si proietta il desiderio, contrapposta alla vita che non è altro che interminabile dolore” ed è, quindi, del tutto plausibile un confronto con il buddismo e Schopenhauer<sup>15</sup>. Ancora, proprio in Beckett, si può individuare “una critica sociale al *principium individuationis*” e, non foss’altro che per questo, l’irlandese presenta un’affinità con la filosofia pessimista, superandola addirittura nella comprensione che “l’uomo non può liberarsi servendosi della volontà [...] ed è per questo che la sua

10 Adorno 1974, 213.

11 Adorno 1975, 37, 130.

12 Artaud 1968, 111.

13 Adorno 1975, 48.

14 Adorno 1975, 134.

15 Adorno 2019, 22.

vita è un inferno”<sup>16</sup>. *Finale di partita*, “composta secondo criteri musicali, si basa su due temi come un tempo la doppia fuga” e, in particolare, il primo di essi “è che bisogna farla finita, è la negazione schopenhaueriana, divenuta inconsistente, della volontà di vivere”<sup>17</sup>.

Si può inquadrare in questa luce anche l’aforistica sintesi della postuma *Teoria estetica* di Adorno a proposito di Beckett: nel drammaturgo, “[l]a poesia si è ritirata in ciò che si abbandona senza riserve al processo di disillusione dal quale è roso il concetto di poetico; è in questo l’irresistibilità dell’opera di Beckett”<sup>18</sup>.

In Adorno, la musica assurta a metro estetico e il cui destino si riverbera su quello del dramma – nella prospettiva di sottrarsi alla volontà –, non è solo veicolo di redenzione, come in Schopenhauer, ma è pure quel che va redento, in una perfetta logica mistica di santificazione e purificazione, per cui solo il redento può essere redentore, ché “la lotta dialettica del compositore con il materiale è anche lotta con la società”<sup>19</sup>, sottintesa come scatenamento e organizzazione di una dilagante *voluntas* (sociale) tormentosa, accecante, nell’essenza antiumana e all’estremo infernale.

Di conseguenza: “Con tanta maggiore esattezza [...] l’opera d’arte dà una risposta all’eteronomia della società, quanto più va perduta per il mondo”, giacché essa è “tesa contro il terrore della storia” e “l’umanità dell’arte deve sopravanzare quella del mondo per amore dell’umano”<sup>20</sup>. D’altro canto – a conclusione dei *Minima moralia* –, si afferma che “[l]a conoscenza non ha altra luce che non sia quella che emana dalla redenzione sul mondo: tutto il resto si esaurisce nella ricostruzione a posteriori e fa parte della tecnica”. Portare avanti certi compiti è, per il pensiero, insieme necessario e impossibile “per amore della possibilità”, fermo che, rispetto all’esigenza che al pensiero si pone, “la stessa questione della realtà o irrealtà della redenzione diventa pressoché indifferente”<sup>21</sup>.

Alla luce di questi processi, potremmo ricordare che è stato scritto che – secondo Adorno – giusto “il mondo privo di comunicazione di *Finale di partita* [di Beckett] ci spinge a immaginare uno ‘stato di salvezza’ caratterizzato dalla comunicazione tra uomini veramente tali, che non sarebbe più un ‘inganno’ in quanto capace di parlare al mondo”<sup>22</sup>.

Piace menzionare che, in un saggio addirittura del 1960, su “Aut Aut”, Franco Fanizza aveva prefigurato alcune linee dell’analisi adorniana, riconoscendo a Beckett di essersi posto “fin dall’inizio al di fuori di ogni struttura mondano-culturale-sociologica, saltando a piè pari il mondo in quanto valore, il mondo in quanto significato, come matrice biologica e situazionale ed esistenziale”,

16 Adorno 2019, 61 ss.

17 Adorno 2019, 144.

18 Adorno 1977, 29.

19 Adorno 1975, 41.

20 Adorno 1975, 133.

21 Adorno 1974, 235-236.

22 Di Lorenzo Ajello 2005, 54.

ma sottolineando, acutamente, nel drammaturgo, “[q]ualcosa di molto simile al linguaggio musicale dodecafonico e post-dodecafonico”<sup>23</sup>; esattamente quel linguaggio che, per Adorno, sarebbe poi il proprio “destino” giacché “incatena la musica” – *mutatis mutandis*, la struttura del dramma – “nel liberarla”<sup>24</sup>.

La musica, dunque, che s’impone, in Adorno, quasi come una grammatica delle arti o il sottotesto dell’estetica, fa sì infine che, nell’approccio al drammaturgo irlandese, non sia tanto cruciale l’esplicita sottolineatura storica secondo la quale “[u]no dei motivi non ultimi per cui Beckett si collega con le più recenti tendenze della musica è che egli, occidentale per eccellenza, amalgam[i] elementi tipici del periodo più radicale della produzione stravinskijana – come l’opprimente staticità della contiguità disgregata – con mezzi espressivi e costruttivi avanzati, derivati dalla scuola di Schönberg”<sup>25</sup>, quanto per l’appunto una lettura in stretti termini di tecnica compositiva delle sue partiture drammatiche.

Nel 1968, discutendo in una trasmissione televisiva di *Comédie/Play* (*Commedia*, 1963) e di *Film* (con Buster Keaton, per la regia di Alan Schneider, 1964), Adorno aveva riconosciuto che, in Beckett, non sussiste la “musicosità” estetizzante che per l’appunto trae musica dalle parole, ma solo l’organizzazione di certi tipi di suono in strutture (quasi come un compositore dodecafonico)<sup>26</sup>. Si otteneva, evidentemente, così l’emancipazione del dramma da quella “protesta del bello contro il bene” che costituiva (in certo Ibsen, per esempio) “la forma borghese e secolarizzata dell’accecamento dell’eroe tragico”<sup>27</sup>. Nella *Filosofia della musica moderna*, trattando dell’idea stessa della dodecafonia, si rileva che, nello Schönberg maturo, nel quale si riscontra un “rovesciamento della dinamica musicale in statica”, con un conseguente *irrigidimento* della scrittura, “[l]a variazione, strumento della dinamica compositiva, diventa totale, mettendo così fuori servizio la dinamica”, facendo in modo che il fenomeno musicale non si presenti più “come un fatto di evoluzione”; la variazione “è tutto e nulla ad un tempo”<sup>28</sup>.

È quasi in quest’ottica che Adorno sembra leggere anche *Commedia*. L’abdicazione al bello implica il conseguente dominante strutturalismo estetico-formale, corrispondente a quell’“indurimento della forma”, che si può soltanto “interpretare come negazione della durezza della vita”<sup>29</sup>, anche perché, giusto “nello sguardo sull’albero disseccato [dall’ardore del sole] vive il presentimento della maestà del giorno che non dovrà più bruciare il mondo che illumina”<sup>30</sup>.

Nella conversazione televisiva del ’68, Adorno osservava altresì che proprio *Commedia* – una sorta di dissociazione drammaturgica sul frusto tema del triangolo

23 Fanizza 1963, 66.

24 Adorno 1975, 72.

25 Adorno 2019, 141-142.

26 Adorno 2019, 47-48.

27 Adorno 1974, 87.

28 Adorno 1975, 66.

29 Adorno 1975, 49.

30 Horkheimer e Adorno 1997, 237.

adulterino – rientrava in quello “sfrangiamento’ dei generi artistici”, implicante il debordamento di un genere nell’altro fino ad assecondare il principio centrifugo e di autodisgregazione che ogni grande opera possiede. Anche in *Commedia*, tutto è “organizzato in base a relazioni musicali, quasi a scapito del senso” e, segnatamente, nella struttura di tre monologhi con “ripresa musicale”<sup>31</sup>.

Beckett, in effetti, nel 1962-63, aveva costruito il suo dramma esattamente su quest’idea di *ripresa* sicché, in vista del finale, “[l]a commedia riprende da capo”, seppure con un progressivo affievolimento di luce e voci<sup>32</sup>. Certo, non si può evitare di pensare al concetto musicale di *ripresa*, che Adorno aveva ben chiaro. Nell’ambito del modello generale di forma-sonata, le tensioni create nelle due sezioni (esposizione e sviluppo) del movimento di una sonata o di una sinfonia vengono risolte nella terza (ripresa). Ora, però, i temi iniziali vengono riproposti con alcune fondamentali modificazioni, tra le quali la principale è la riproposizione del secondo tema in una tonalità diversa rispetto a quella dell’esposizione. Il decorso musicale, allora, viene strutturato per non condurre alla dominante (come avviene alla fine dell’esposizione) ma alla tonica. Se questo è, in estrema sintesi, la funzione della ripresa nel modello generale di forma-sonata, nel caso dell’atto unico di Beckett la ripresa si prospetta ontologicamente nell’implacabile geometria delle tre giare in scena, dal cui collo spuntano, da sinistra a destra, le teste di D2, U e D1, “[v]olti senza età, come obliterati, appena più differenziati delle giare”, cui un proiettore *estorce* di volta in volta la parola<sup>33</sup>. Chissà se Adorno non potesse pensare anche alla *ripresa o ripetizione* (come s’intenda tradurre il termine *Gjentagelse*) di quel Kierkegaard, cui, nei primi anni Trenta, aveva dedicato un saggio importante. Una *ripresa* nella forma del confronto con il passato è senz’altro un centrale procedimento beckettiano, e si pensi, tra l’altro, ma emblematicamente, a *L’ultimo nastro di Krapp* (1958).

Kierkegaard aveva spiegato: “La dialettica della ripresa è facile, quello che si può *riprendere* è già stato, altrimenti non si potrebbe riprendere, ma proprio in questo *essere già stato* consiste la novità della ripresa. Quando i greci dicevano che conoscenza è reminiscenza, intendevano: tutto questo che è, è stato. Quando si dice che la vita è una ripresa, si intende: quel che è stato, sarà. Per chi non possiede la categoria della reminiscenza o quella della ripresa, tutta la vita si dissolve in uno strepito vano e vuoto. La reminiscenza rappresenta la concezione pagana della vita, la ripresa la concezione cristiana”<sup>34</sup>. Nel filosofo danese, *Gjentagelsen* implica, quindi, il ritrovamento e la ricostruzione di se stessi – con le parole di Furio Jesi –, “la rivelazione dell’essere il tempo la forma stessa del protendersi dell’Io” fino ad attingere “la cifra di ‘grazia’”<sup>35</sup>.

Nel suo saggio kierkegaardiano, Adorno aveva all’opposto realizzato un fulmineo collegamento fra *disperazione* e *ripetizione* al fine di svelare una potenzialità meno

31 Adorno 2019, 18-19; 45-46.

32 Beckett 1968, 305.

33 Beckett 1968, 287.

34 Kierkegaard 1973, 177.

35 Jesi 1972, 80 ss.

rassicurante e nascosta del pensiero del danese. A suo parere, infatti: “Nella disperazione compaiono sfavillando demonicamente le figure primordiali della ripetizione esistenziale: Sisifo e Tantalo come personificazione di miti di ripetizione. Sotto la morte si schiude, muto, un regno di immagini: quello dell’assenza di ogni speranza, fuori del tempo, nel reietto infinito di una natura precipitata”. Nell’implicito “non poter morire considerato come eternità negativa”, potremmo quindi individuare tanto di Kierkegaard in Kafka giacché “il tormento della disperazione è proprio non poter morire”, donde lo strutturarsi di un’“ontologia dell’inferno” che distrugge l’incantesimo dell’“inguaribile immanenza” umana<sup>36</sup>.

Questo Kierkegaard kafkiano, nel tempo, si reincarna probabilmente, nell’esegesi adorniana, anche in Beckett, ma in un inevitabile complessivo superamento della cifra dell’esistenzialismo cristiano del pensatore danese, tanto che, per *Finale di partita*, si può arrivare a parlare di un’autentica ridicolizzazione “dell’osservazione kierkegaardiana del toccarsi di tempo ed eternità”<sup>37</sup>.

Già Fanizza aveva intuito, in Beckett, sì uno spirito kierkegaardiano, ma prevalentemente parodistico-estetico che lo riconduceva addirittura alla figura d’un Seduttore, che “di una bacchetta magica risolti-tutto farebbe l’uso più banale, quello di usarla per pulirsi la pipa”<sup>38</sup>. Di fatto, in quella protratta “parodia della filosofia”, peggio, nella *depravazione* “a rifiuto culturale della filosofia”, in cui, secondo Adorno, consisterebbe l’opera beckettiana – vale a dire: irrisione del *cogito ergo sum* e dell’*esse est percipi*, della dialettica di Hegel (che “oscilla penzoloni”), nonché del mito del linguaggio heideggeriano (il linguaggio, per il drammaturgo, resterebbe “una dissacrazione del silenzio”) e verosimilmente di varie più o meno disperate declinazioni di esistenzialismo come di teologia<sup>39</sup> – non si rinviene un posto per il culto kierkegaardiano dell’interiorità, se non in una stravolgente chiave proustiana (e al limite joyciana). Chiave orientata a evidenziare “la dissociazione dell’unità di coscienza in elementi non disparati, la non-identità”, riducendo a fisicità pura l’interiorità: “La non-identità è sia la dissoluzione storica dell’unità del soggetto, sia il presentarsi di ciò che non è di per sé oggetto”, facendo quindi registrare la perdita dell’elemento esistenziale e ontologico come identità di persona e senso<sup>40</sup>.

Infatti, per Adorno, in Beckett, “l’io non si ripiega in se stesso, non si arrocca in sé, ma al contrario, rientrando in sé, per mutuare una simile espressione dalla sfera dell’interiorità, non fa altro che ispirare ed espirare senza arroccarsi. E questo ‘non arroccarsi’, in un mondo interamente dominato dalla ragione che mira all’autoconservazione, [...] sembra la sfida più decisiva che si possa lanciare nei confronti della soggettività”<sup>41</sup>.

36 Adorno 1983, 74, 211-212.

37 Adorno 1983, 100.

38 Fanizza 1963, 65.

39 Adorno 2019, 29, 32, 40-41; 60; 92; 143.

40 Adorno 2019, 111-112.

41 Adorno 2019, 85-86.

Del resto, le catastrofi implicite in un dramma come *Finale di partita* – nel quale la miseria dei personaggi assurge nientemeno che a “miseria” della filosofia medesima –<sup>42</sup> hanno annientato la soggettività esistenzialista (come “sigla dell’essere”) non solo di Kierkegaard, ma anche di Jaspers, di Sartre e tanto più di Heidegger: “Il teatro di Beckett la abbandona come un bunker antiquato” e “la pretesa dell’individuo all’autonomia e all’essere [diviene] inattendibile”<sup>43</sup>. In Beckett, insomma, c’è “la parodia della filosofia vomitata fuori dai suoi dialoghi, e del pari la parodia delle forme” e il primo pensiero a essere parodiato è in effetti quello esistenzialistico<sup>44</sup>, cui pure certa critica si è superficialmente sforzata di ricondurre l’opera dell’irlandese. Nei *Minima moralia*, Adorno sottolineava: “Non per nulla i tentativi, come quello di Kierkegaard, di entrare in possesso della propria ricchezza attraverso il ripiegamento del singolo nella propria singolarità, si sono risolti nel sacrificio del singolo e nella stessa astrattezza che Kierkegaard rimproverava ai sistemi idealistici”<sup>45</sup>.

Se, con questo, tutto l’esistenzialismo appare in fondo condannato dalle radici, il filosofo Adorno non prende le distanze da nessun’altra delle parodie filosofiche di Beckett, rendendo quasi trasparente un intento parodistico nella sua stessa speculazione. In conclusione, si potrebbe persino affermare che il pensiero critico si nutra, in primo luogo, della parodia della filosofia schermata dalle espressioni artistiche radicali, e, a questo punto, potremmo magari comprendere come – ancora nei *Minima moralia* –, in termini fulminanti, “Il vero è il tutto” totalizzante di Hegel sia sostanzialmente parodiato ne “Il tutto è il falso” di Adorno<sup>46</sup>.

## Bibliografia

- Adorno, Theodor Wiesengrund. 1974. *Minima moralia*. Intr. e tr. it. Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- . 1975. *Filosofia della musica moderna*. Intr. Luigi Rognoni, tr. it. Giacomo Manzoni. Torino: Einaudi.
- . 1977<sup>2</sup>. *Teoria estetica*. A cura di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann, tr. it. Enrico De Angelis. Torino: Einaudi.
- . 1983. *Kierkegaard. La costruzione dell’estetico*. Tr. it. Alba Burger Cori. Milano: Longanesi.
- . 2019. *Il nulla positivo. Gli scritti su Beckett*. A cura di Gabriele Frasca. Roma: L’Orma Editore.
- Artaud, Antonin. 1968. *Il teatro e il suo doppio*. A cura di Gian Renzo Morfeo e Guido Neri, pref. Jacques Derrida, nota introduttiva Guido Neri, trad. it. Ettore Capriolo e Giovanni Marchi. Torino: Einaudi.
- Beckett, Samuel. 1968<sup>5</sup>. *Teatro*. Tr. it. Carlo Fruttero. Torino: Einaudi.

42 Adorno 2019, 113.

43 Adorno 2019, 106.

44 Adorno 2019, 95.

45 Adorno 1974, 150.

46 Adorno 1974, 40.



Di Lorenzo Ajello, Francesca. 2005. "Adorno e il 'divieto linguistico' (*Sprachverbot*) beckettiano". *Idee* 58: 49-62.

Fanizza, Franco. 1963. *Letteratura come filosofia*. Manduria: Lacaita.

Horkheimer, Max, e Theodor Wiesengrund Adorno. 1997. *Dialettica dell'illuminismo*. Intr. Carlo Galli. Tr. it. Renato Solmi. Torino: Einaudi.

Jesi, Furio. 1972. *Kierkegaard*. Fossano: Editrice Esperienze.

Kierkegaard, Søren. 1973. *Timore e tremore / La ripresa*. Tr. it. Franco Fortini, Kirsten Montanari Gulbrandsen, Angela Zucconi. Milano: Edizioni di Comunità.

Mann, Thomas. 1972. *Romanzo di un romanzo*. Tr. it. Ervino Pocar. Milano: Il Saggiatore.