

MALLARMÉ, *MAL VU MAL DIT*¹ di Pierre Taminiaux

Il poeta parla sempre in un'altra lingua, la lingua dell'altro che è anche l'altro del linguaggio: si può evocare in quest'ottica *l'hetero-logos* della poesia. Per Beckett, ciò significa il ricorso alla lingua francese nella scrittura, in opposizione alla sua lingua materna, l'inglese. Al di là di una tale realtà concreta, ciò implica inoltre l'impiego di una lingua radicale che non può essere ridotta ad alcuna forma letteraria tradizionale. In altri termini, la poesia di Beckett esiste al di fuori dell'ambito presunto della poesia, sia essa classica o moderna, francese o anglosassone, all'interno di uno spazio originale che ridefinisce costantemente i propri limiti. Ho deciso qui di concentrarmi sul testo di *Mal vu mal dit*, poiché rappresenta uno degli esempi più compiuti della sua ricerca di un'espressione poetica la cui sobrietà fondamentale ricorda, sotto molti aspetti, il progetto di una «lingua essenziale» concepito da Mallarmé².

La parola 'male', che è ripetuta nel titolo del libro, può fare riferimento in francese a più cose nello stesso tempo. Innanzitutto 'male', come avverbio, esprime un'azione che non è totalmente terminata, o la cui esecuzione non è riuscita. Questa parola può poi indicare la presenza di una malattia, di un male o di una sofferenza fisica particolare. Infine, può anche sottolineare la realtà del Male, nel contesto di un discorso morale. Questi tre livelli di interpretazione sono in qualche modo intrecciati: essi costituiscono tutti degli importanti elementi dell'opera di Beckett, della sua filosofia e della sua estetica. In questa prospettiva, è chiaro che ogni azione, per Beckett, e questo a prescindere dalla sua natura, implica necessariamente il sentimento di un fallimento. Agire è fallire, comunque, nella misura in cui non si può mai veramente raggiungere i fini (concepiti al tempo stesso come una destinazione ed uno scopo specifici) della propria azione, nella misura, dunque, in cui ogni azione rimane prigioniera del proprio inizio. Inoltre, la metafora della malattia e del corpo che declina ritorna regolarmente nella sua opera, da *Oh! les Beaux Jours* a *Rockaby*. Infine, la maggior parte dei personaggi beckettiani, da *Malone meurt* a *En Attendant Godot* passando per *L'Innommable*, sono determinati dal loro perturbante confronto con le forze terribili e tenebrose che li circondano e che li dominano.

È il poeta, allora, che pronuncia parole che non vanno da nessuna parte, parole che non hanno un luogo proprio. La poesia deriva in ultima istanza dalla coscienza della finitezza del linguaggio, dalle sue carenze e debolezze insormontabili. È solamente con l'ammissione di queste debolezze che l'uomo può mettersi a scrivere poesia, o almeno tentare di farlo. In questo senso, il titolo *Mal vu mal dit*, esprime il destino stesso della poesia, del testo che costi-

tuisce un poema. Una tale percezione fu precisamente al centro della modernità poetica, e in particolare dell'opera di Mallarmé. Il suo approccio personale alla letteratura evidenziò, in effetti, la presenza di bianchi, di interruzioni e di sospensioni all'interno del linguaggio, cosa di cui ora siamo bene a conoscenza grazie alla lettura congiunta di *Un Coup de Dés* e all'analisi teorica di Derrida in «La Double Session», inclusa nella sua opera *La Dissémination*³. Il poeta parla letteralmente 'tra', cioè parla da una posizione instabile che non è né un qui né un là.

In *Mal vu mal dit*, la voce narrante riflette costantemente questo stato di non-luogo o di non-appartenenza: esso si situa in un vuoto che il linguaggio non è mai veramente capace di colmare, qualunque sia la sua intensità o la sua potenza. Certo, non vi sono pagine bianche in Beckett, al contrario di ciò che avviene in Mallarmé. Ma il fiume apparente delle parole beckettiane non può dissimulare la realtà di uno spazio vuoto all'interno e a partire dal quale la voce tenta comunque di dire qualcosa. A questo proposito, si trovano in questo testo numerosi riferimenti al tempo stesso alla bianchezza e al senso di un vuoto profondo («Comme de plus en plus blanche à mesure qu'elle s'élève elle blanchit les cailloux de plus en plus»⁴), («Partout la pierre gagne. La blancheur. Chaque année un peu plus. Autant dire chaque instant. Partout à chaque instant la blancheur gagne»⁵). E più avanti: («Plus que ciel noir. Que terre blanche. Ou inversement. Plus de ciel ni de terre. Finis haut et bas. Rien que noir et blanc. N'importe où partout. Que noir. Vide. Rien d'autre»⁶). Solo nero e bianco, il nero e il bianco di alcune parole scritte con l'inchiostro su di un foglio di carta, quelle di *Un Coup de Dés*, per esempio. («Rien. Sinon au tout dernier moment sous la poussière un bout de feuille déchiquetée d'un côté comme arrachée à un memento. D'une encre à peine lisible sur l'une des faces jaunies un mot suivi d'un chiffre. Mer 17. ou mar. Mer ou mar 17. Sinon vierge. Sinon vide»⁷). Le parole stesse sono destinate ad essere cancellate, a dispetto della loro iscrizione su di una qualche pagina. Esse sono private del loro proprio fine e ridotte quindi a semplici pezzi o frammenti. Lo spazio vergine della scrittura rinvia qui al capolavoro poetico di Mallarmé («Blanchi, étale, furieux»⁸ o anche «cette blancheur rigide, dérisoire, en opposition au ciel»⁹, si può per esempio leggere in *Un Coup de Dés*).

La bianchezza e il vuoto contengono la possibilità di una scomparsa, di una figura che svanisce e diviene una semplice ombra. («Frappées de biais par encore les derniers rayons elles jettent vers l'est-nord-est leurs longues ombres parallèles. C'est donc le soir. Un soir d'hiver. Ce sera toujours le soir. Toujours l'hiver. Sauf la nuit. La nuit d'hiver. Plus d'agneaux. Plus de fleurs. Les mains vides elle ira voir la tombe. Jusqu'à ne plus y aller. Ou ne plus en revenir. C'est décidé. Les deux ombres se ressemblent à s'y méprendre»¹⁰). Questo motivo dell'ombra come segno di una presenza fantomatica, si ritrova anche a più riprese in *Un Coup de Dés*: («L'ombre enfouie dans la profondeur par cette voie alternative»¹¹, «Son ombre puérile, caressée et polie et rendue et lavée»¹², «ainsi que le fantôme d'un geste»¹³). Ciò che è visto non corrisponde dunque se non ad una perdita di visione, ciò che è detto riflette così una perdita di parola («Elle se perd. Avec le reste. Le déjà mal vu s'estompe ou mal revu s'an-

nule»¹⁴). O ancora: («L'œil aura beau se fermer. Il ne verra plus que brume. Même pas. Ne sera plus lui-même que brume. Comment la dire. Vite comment la dire avant qu'elle ne noie tout. Lumière. En un traître mot. Brume lumière. La grande enfin, Où plus rien à voir. A dire. Du calme»¹⁵). Il linguaggio, in questo senso, svela ciò che sfuma, ivi compresa la fede nel linguaggio stesso. La «parola traditrice», conseguentemente, riflette il dubbio emesso nei confronti di ciò che è detto, qualunque sia l'identità della voce che parla, il suo luogo e il suo tempo. Secondo questa logica, il linguaggio costituisce un'ombra fondamentale, la traccia più significativa di un'opacità pura.

Si afferma spesso che Mallarmé è il padre della poesia modernista. Egli ha incontestabilmente esercitato un'influenza determinante sull'avanguardia dell'inizio del ventesimo secolo, in particolare sui surrealisti: l'esempio più chiaro di questa influenza si trova a mio avviso nell'opera pittorica, ma anche negli scritti di René Magritte. Quando si cerca di sottolineare le radici moderniste dell'opera di Beckett, tuttavia, i nomi di James Joyce o di Gertrude Stein appaiono molto più spesso di quello di Mallarmé. Il suo caso è meno evidente, in effetti, sia da un punto di vista culturale (poiché egli era di origine francese e scriveva in francese nonostante il suo lavoro di professore di inglese, contrariamente al compatriota di Beckett, l'irlandese Joyce), sia da un punto di vista estetico (poiché egli scriveva soprattutto poesia, contrariamente a Beckett). Ma è precisamente per questa ragione che sono interessato a sottolineare il legame tra questi due autori nel contesto di una discussione centrata sulla lingua poetica di Beckett.

Per poter comprendere una tale relazione apparentemente singolare o in ogni caso raramente studiata, si deve considerare l'opera di Beckett come un progetto poetico. Non dico necessariamente tutta la sua opera, ma sicuramente l'ultima grande parte del suo itinerario artistico personale, quella che include parecchi racconti brevi come *Compagnie*, *Mal vu mal dit* e *Cap au Pire*. Questi testi, in effetti, implicano un processo radicale di decostruzione formale che mette in causa, in maniera profonda, l'identità ed il senso della scrittura narrativa e delle sue strutture tradizionali.

Il procedimento poetico può definirsi in questo caso come il tentativo di ridurre il linguaggio alla sua forma più concisa. Impiegherò il termine di «minima parola» per descrivere questa condizione. D'altronde in *Mal vu mal dit*, le parole «meno» e «minima» appaiono in più occasioni. («A scruter en même temps que l'inscrutable visage. Sans plus la moindre curiosité»¹⁶). O ancora: («Pour en mal dire le moins. Moindre. Elle finira par ne plus être. Par n'avoir jamais été»¹⁷). E infine: («Du moins du pas encore vu. Soudain le regard. Sans que rien ait bougé. Regard? C'est trop peu dire. Trop mal. Son absence? Non moins. Indicible globe. Insoutenable»¹⁸). Si tratta sicuramente, come lo si legge qui, di dire troppo poco, benché nell'espressione «troppo poco» vi sia ancora la presenza della parola «troppo» e, dunque, di un eccesso, seppur negativo. Si sarebbe, così, tentati di legare questa minima parola all'espressione di un'estetica «minimalista», un termine la cui origine non è propriamente letteraria, d'altronde, ma piuttosto pittorica. La recente esposizione del Centre Beaubourg, nella primavera 2007, dedicata ai rapporti di Beckett con l'arte moderna e contemporanea,

sottolinea a questo proposito l'affinità tra il lavoro di artisti come Sol LeWitt, Richard Serra o Robert Ryman e l'opera dello scrittore.

Penso che un tale parallelismo sia un po' ingannatore, nella misura in cui mescola e confonde, in modo talvolta sbrigativo, questioni legate strettamente al linguaggio (più in particolare, al linguaggio poetico) e questioni strettamente plastiche associate all'evoluzione formale dell'arte astratta dopo la seconda guerra mondiale. D'altronde la concisione, in Beckett, non sfocia mai nell'astrazione di natura geometrica né nell'oggettivazione pura¹⁹. Attraverso la voce, in effetti, un soffio ed un soggetto si fanno sempre intendere o sentire, una presenza essenzialmente fisica si impone al lettore e allo spettatore. In questo senso, la nudità della sua estetica non abbandona mai il potere della materia nel linguaggio stesso: essa, al contrario, lo impone tanto più attraverso questo movimento di rinsaldamento.

La nudità, quindi, afferma una tensione supplementare, un'intensità maggiore che è appunto quella dell'esistenza bruta, nel suo pathos inevitabile, lontano da ogni manierismo o da ogni gratuità formalista²⁰. Invece di parlare di «minimalismo», dunque, avizzerò piuttosto l'idea di un processo fondamentale di sottrazione all'interno del linguaggio. In altri termini, parlare, in Beckett, è per natura prelevare certe parole a partire dall'insieme delle parole disponibili: il linguaggio poetico costituisce dunque un lavoro di *sottrazione* che include anche un lavoro di *contrazione*. Sottrarre, è sfrondare il linguaggio, in qualche modo, è tagliarlo come si taglierebbe una siepe troppo folta: una tale operazione implica necessariamente un'esigenza di rarità ed un rifiuto di ogni vaniloquio, al di là della ripetizione o della ripetizione esasperata. Quanto alla contrazione, essa definisce una lingua poetica ritmata da spasmi ricorrenti, una lingua che resiste ad ogni forma di noncuranza o di quiete superficiale.

Per Beckett, questo «meno» del linguaggio è sempre un più. In altri termini, la sua ricchezza e la sua complessità sono a maggior ragione suggerite e persino affermate dalla sua brevità. «Meno si è folli, più si ride». Una tale prospettiva non è mai stata tanto pertinente e persino sovversiva quanto nel mondo di oggi, questo mondo dominato in maniera schiacciante da una cultura mediatica globale che impone precisamente un ordine linguistico basato sulla costante proliferazione e la sovrabbondanza della parola. In questo senso, la poesia di Beckett, con la sua ostinazione a definire un'economia del linguaggio senza concessione, è anche eminentemente politica. Esigere la «minima parola», in effetti, è resistere ad un mito universale di abbondanza e di pienezza che possiede delle implicazioni esistenziali radicali per l'umanità tutta intera e non solamente per la letteratura. Meno, così, è certamente abbastanza, e la quiete senza fine di questo «abbastanza» delimita un nuovo spazio del linguaggio, fuori dalla sua identità puramente sociale che costringe l'uomo ad un modello linguistico sovrano determinato dalla legge della semplice quantità.

Questa politica originale del linguaggio era già situata al cuore del progetto mallarmeano alla fine del diciannovesimo secolo. Nella sua critica ai Parnasiani, in effetti, Mallarmé si sforzò di rigettare una certa concezione accademica della poesia sorta da un formalismo rigido e da una tendenza certa all'en-

fasi verbale. È falso credere, tuttavia, che questa politica della «minima parola» implichi la ricerca profonda di silenzio nel linguaggio. Al contrario, parlare meno, per Beckett, è negare il silenzio nella maniera più veemente che esiste. Per Mallarmé, parallelamente, il procedimento poetico si accompagna necessariamente ad una coscienza della natura propriamente musicale e sonora delle parole. Ne «La Musique et les Lettres», testo nato dalle conferenze tenute a Oxford e Cambridge, Mallarmé afferma così: «Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si par quelque grâce, absente, toujours, d'un exposé, je vous amènerai à le ratifier, ce serait pour moi l'honneur cherché ce soir): que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée»²¹ In questo senso, l'illeggibilità presunta della poesia mallarmeana non sfocia mai nel sentimento del suo carattere inaudibile. Le parole dovevano per lui diffondersi nel loro eco vero, nella loro demoltiplicazione propriamente sonora. È precisamente questa dimensione sonora della poesia che costituì l'essenza modernista del lavoro di Mallarmé, una dimensione che fu d'altronde più tardi ripresa e sviluppata da numerosi artisti d'avanguardia del movimento Dada, in particolare da Kurt Schwitters.

Una tale prospettiva allontana chiaramente Beckett e Mallarmé da un'estetica o pensiero del silenzio che fu sia quella di John Cage in musica sia di Heidegger in filosofia nella sua ricerca di un'essenza del linguaggio poetico. Il vuoto, così, non è il risultato dell'assenza di parola: significa piuttosto che la voce autorizza le sue proprie cesure o rotture. In questo senso si può parlare in *Mal vu mal dit* di una parola sincopata la cui dimensione ritmica è particolarmente sorprendente. La lingua investe, letteralmente, essa è fatta di numerosi colpi che tagliano il silenzio come un coltello ben affilato. Se le cose restano «mal dette», da allora, è precisamente perché ci sono sempre troppe parole attorno a noi, troppe parole e frasi che devono essere contenute e assegnate ai loro limiti. La «minima parola» è in effetti riempita da numerosi eco e rumori o rumori di fondo diversi: essa non costituisce in alcun caso lo specchio di una voce ridotta al mutismo.

Il simbolo più eloquente della modernità di Mallarmé non fu solamente *Un Coup de Dés*, ma anche *Igitur*. Il paragone tra questo testo e *Mal vu mal dit* fa tanto più senso in quanto la sua forma letteraria non è strettamente quella di un poema, ma piuttosto quella di un corto racconto in stile ellittico. Nelle due opere, in effetti, il lettore è confrontato ad una lingua che riflette immagini di sparizione e di oscurità. La presenza di ombre è a questo proposito continua nei due casi. Nell'introduzione di *Igitur*, per esempio, leggiamo le seguenti parole: («Lui-même, à la fin, quand les bruits auront disparu, tirera une preuve de quelque chose de grand (pas d'astre? le hasard annulé?) de ce simple fait qu'il peut causer l'ombre en soufflant sur la lumière»²²).

In uno spirito più ironico, è necessario sottolineare l'insistenza nel testo di Mallarmé sulla mezzanotte che è anche il nome dell'editore di Beckett. *Mal vu mal dit* è anche un'opera notturna, il cui tempo essenziale si situa dopo il tramonto. («Elle réémerge sur le dos. Immobile. Soir et nuit. Immobile sur le dos soir et nuit»²³). E più avanti: («C'est donc le soir. Un soir d'hiver. Ce sera tou-

jours le soir. Toujours l'hiver. Sauf la nuit. La nuit d'hiver»²⁴). Il personaggio principale del racconto, questa vecchia donna che attende di morire guardando dalla finestra dopo aver scostato lentamente la tenda, appare soprattutto la notte e scompare il giorno. («Elle réapparaît le soir à la fenêtre. Quand ce n'est pas la nuit c'est le soir. Si elle veut revoir Vénus il va falloir l'ouvrir. Tête baissée elle attend de le pouvoir. Elle songe peut-être aux soirs où elle l'a pu trop tard. La nuit noire venue»²⁵).

La minima parola esprime nei suoi propri termini una minima luce, quella di un mondo che esiste sia prima sia dopo il giorno. A questo proposito, se le cose sono mal viste, è precisamente perché esse si disegnano nella foschia o nell'oscurità, come in una notte d'inverno particolarmente buia. Tutte le forme e le figure, in questo senso, sono consacrate ad uno stato di «*mésapparition*», a meno di sparire completamente. *Mal vu mal dit, Mal Apparaître*. È ciò che capita palesemente al personaggio femminile di Beckett, ma anche ad Igitur. («L'ombre disparue en l'obscurité, la Nuit resta avec une douteuse perception de pendule qui va s'atteindre et expirer en lui; mais à ce qui luit et va, expirant en soi, s'éteindre, elle se sait qui le porte encore; donc c'est d'elle! que, nul doute, était le battement oui, dont le bruit total et dénué à jamais tomba en son passé»²⁶). Questi due testi esprimono un'attenzione costante al problema dell'immaginazione e della sua possibile rappresentazione nella scrittura (questa immaginazione che la filosofia di Malebranche chiamava «la folle du logis»).

Immaginare, infatti, è precisamente vedere attraverso la notte, attraverso la tenda nera della realtà per poter raggiungere una luce interiore e segreta che il poeta tiene senza tremare. La presenza continua della notte è sin da allora ciò che agita il discorso poetico e genera il suo movimento originale così come il suo senso proprio. Come le parole stesse di Beckett ci hanno insegnato, si può ancora e sempre immaginare al di là della proclamazione della morte dell'immaginazione. In questa prospettiva, immaginare è necessariamente partire dal nulla, sorgere dal vuoto per andare verso una forma od un'altra di sostanza e di densità. In *Mal vu mal dit*, è il viso allora che costituisce il focolare di questo sforzo infaticabile in direzione dell'immaginazione («Entrepris d'en dessous le visage se laisse faire enfin. A la faible lumière que renvoie la dalle. Calme bloc doucement concave poli par des siècles d'allées et venues. Blancher plombée. Pas une ride. Comme il paraît serein ce masque ancien. A l'égal de ceux de certains nouveaux-morts. Vrai que l'éclairage laisse à désirer. Fermés les yeux ne livrent pas leurs prunelles. L'avenir les dira cernés d'un bleu délavé»²⁷). Questo viso rivela allora un'alterità immaginata, ricostruita attraverso uno sguardo a distanza. Non può essere colto che al centro della notte nera. Lo si deve dunque inventare, andare al di là della semplice descrizione dei suoi tratti principali, come se dovesse essere creato o modellato dall'occhio altrui.

Una tale poesia deriva senza alcun dubbio da un sentimento profondo del caso nel linguaggio, una parola evidentemente molto mallarmeana. Parlare, per Beckett, è anche e forse persino soprattutto confrontarsi con il carattere aleatorio delle parole, con l'incertezza della parola e della sua ricezione. Lo scrittore deve far fronte alla precarietà e alla fragilità del suo proprio materiale: la scrittura, in questa prospettiva, non riposa su niente. Lo spazio e il tempo del

linguaggio sono sempre da precisare: la loro indeterminatezza impone l'urgenza dell'espressione, cioè la necessità assoluta della forma poetica. Il problema essenziale, in questo caso, non è «si», ma «o», «quando» e «come» («Come dire», questione ultima posta da Beckett alla scrittura, qualche mese soltanto prima della sua morte). Il linguaggio, come la morte, giustamente, deve fatalmente accadere, essere l'avvenimento che deve accadere.

Ma lo scrittore non conosce le condizioni esatte della sua espressione. Il testo di *Igitur* riflette perfettamente questa situazione: («Minuit sonne-le Minuit où doivent être jetés les dés. Igitur descend les escaliers, de l'esprit humain, va au fond des choses: en «absolu» qu'il est»²⁸). La «follia» mallarmiana fu quella di una ricerca dell'assenza pura, del vuoto totale, del baratro impossibile da cingere. All'inizio di questo movimento insensato, tuttavia, doveva nascere l'Idea, ma anche la presenza di un soffio, di una convulsione dell'essere attraverso e nel linguaggio, secondo una sensibilità vicina a quella di Beckett. Riprendiamo ancora una volta le parole di *Igitur*: («Folie utile. Un des actes de l'univers vient d'être commis là. Plus rien, restait le souffle, fin de parole et gestes unis-souffle la bougie de l'être, par quoi tout a été. Preuve»²⁹). Queste due scritture sono consacrate all'espressione della fine, alla visione di un foro nero in cui «più niente» non esiste o non resta. L'essere è condannato allora nei due casi, in *Igitur* come in *Mal vu mal dit*, ad un'oscurità di natura esistenziale.

È proprio questa forza dell'assoluto, la forza di un Io costantemente ed interamente consegnato all'immagine della vita e della morte nel linguaggio, ma anche dell'angoscia e del terrore, che allontana in particolare Beckett dal lavoro dei plastici contemporanei come Bruce Nauman, per esempio, in riferimento ancora una volta alla recente esposizione del Beaubourg. Essa lo separa profondamente, in effetti, da tutto un relativismo «post-moderno» sorto da una coscienza della fine della storia (in particolare, della fine della storia delle avanguardie) e della cosiddetta «morte dell'uomo» nell'arte, una prospettiva che, filosoficamente, rinvia innanzi tutto a Lyotard, ma anche a Foucault e ai «decostruzionisti». L'assoluto di Mallarmé e di Beckett fu prima di tutto quello della lingua, nella misura in cui la lingua, attraverso il suo potere poetico, doveva ad ogni momento significare l'esistenza ed il soggetto che la viveva fino in fondo. Ma si trattava anche di andare oltre «l'assenza di me», per riprendere l'espressione di Mallarmé in *Igitur*, e di affermare così, in questo stesso superamento, una soggettività radicale e ribelle.

Per Beckett, molto chiaramente, questa soggettività di natura tragica era nutrita dai demoni della storia del ventesimo secolo, in particolare dalla storia della seconda guerra mondiale, conflitto in cui Beckett s'impegnò personalmente nel suo lavoro per la resistenza. La negazione radicale del soggetto implicata dal nazismo fu dunque ben vissuta da lui in maniera dolorosa e intima (essa vanta in effetti le figure apocalittiche di *En Attendant Godot*): in opposizione, il «post-modernismo» artistico celebrò «la morte del soggetto» secondo una postura filosofica vicina all'amnesia. Parallelamente, Mallarmé si sforzò di definire il suo progetto poetico a partire da una coscienza acuta della storia della poesia francese moderna, storia che andava dai Parnassiani a Baudelaire e Hugo passando per Verlaine.

In *Mal vu mal dit* come in *Igitur*, l'assurdo, cioè l'impossibilità del senso, non solamente nell'esistenza ma anche nel linguaggio, è veramente onnipresente, laddove non ha che poco posto nel lavoro dei plastici contemporanei come Bruce Nauman. Per *Igitur*, inoltre, si tratta dell'assurdità del tempo, questo tempo cui l'uomo è fatalmente legato e che lo divora tutto ossessionandolo. («J'ai toujours vécu mon âme fixée sur l'horloge³⁰», dit ainsi Igitur). In queste pagine è questione di «malattia d'idealità», «di ore vuote puramente negative» e soprattutto di un sentimento congiunto di noia e impotenza che dominò sotto molti aspetti la vita di Mallarmé stesso. Al termine di questo tragitto singolare, Igitur incontra l'orrore, quello della sua propria immagine che è costretto ad osservare nello specchio. («Et quand je rouvrais les yeux au fond du miroir, je voyais le personnage d'horreur, le fantôme de l'horreur absorber peu à peu ce qui restait de sentiment et de douleur dans la glace, nourrir son horreur des suprêmes frissons des chimères et de l'instabilité des tentures, et se former en raréfiant la glace jusqu'à une pureté inouïe³¹). Questo orrore, è quello dell'eternità e della sua sensazione: essa provoca in Igitur una reazione di spavento mista a dei soffocamenti e degli strozzamenti. Altrove, il testo di Igitur evoca anche «la noia» e «il rifiuto», due nozioni eminentemente beckettiane.

Sartre, nel suo studio su Mallarmé, ha definito l'autore di *Un Coup de Dés* come il «poeta del nulla»³². Questo nulla presunto conduce in realtà alla ricerca di un Assoluto del linguaggio poetico. Nella stessa maniera, la «minima parola» di Beckett non confonde la presenza del vuoto con una pura inesistenza. La voce narrante, nel suo semplice «essere-là», afferma al contrario la visione di un tutto o di una unità che s'impone con la sua potenza linguistica. Questa «minima parola» corrisponde a ciò che io chiamo «una lingua punteggiata», nella quale le costruzioni sintattiche tradizionali non si applicano più. Le affermazioni ellittiche e le parole uniche le sostituiscono allora in modo da creare il senso di un linguaggio interrotto permanentemente: si potrebbe insomma comparare questo tipo d'espressione con il respiro corto di un uomo malato o sfinito. Questo linguaggio punteggiato contraddice la natura lineare della parola: esso si sceglie nel momento, qui e adesso, senza alcuna possibilità di ritardo.

Inoltre, il punto, in quanto simbolo linguistico, rende conto di una parola che è destinata ad essere tagliata o persino terminata («Ou plus rien à voir. A dire. Du calme»³³), così ci dice il testo di *Mal vu mal dit*. In questo senso, il linguaggio poetico non può che reiterare le figure quasi infinite di questa determinazione: è proprio attraverso questo processo, in effetti, che l'Assoluto è svelato. Non si può che pensare in questo contesto a *Un Coup de Dés*, dove la pagina quasi immacolata non è «sporcata» se non da alcune macchie nere, le macchie provocate dalle parole stesse. L'artista concettuale Marcel Broodthaers, cancellando le parole del poema di Mallarmé e sostituendole con dei semplici rettangoli neri, sottolineò a questo riguardo con una finezza particolare la geometria originale di un tale progetto poetico, quello di un linguaggio costantemente assillato dall'immagine della sua propria fine.

Parlare, per Beckett, è sempre discendere, andare di male in peggio, ruzolare fino in fondo e fino alla fine, fino agli abissi del linguaggio. La metafora del foro è dunque essenziale per comprendere la sua filosofia del linguaggio:

è il foro della bocca aperta, come in *Pas Moi*, il foro in cui il corpo di Winnie sprofonda in *Oh! Les Beaux Jours*. Parlare, è piangere nel foro del linguaggio, in un luogo dove la voce può in ultima istanza perdersi. «Discesa compiuta», come ben lo dicono le ultime pagine di *Mal vu mal dit*. La voce raggiunge senza sosta livelli ancor più bassi, e questi bassi costituiscono paradossalmente un luogo dove il senso e l'estasi possono trovarsi. La conclusione del testo di *Mal vu mal dit* è esplicita a questo riguardo: («Non. Encore une seconde. Rien qu'une. Le temps d'aspirer ce vide. Connaître ce bonheur»³⁴). Questo secondo è almeno un semplice punto nella catena del tempo, un punto in cui il linguaggio della poesia appare e svanisce. La voce può ora inghiottire il vuoto e raggiungere il piacere supremo dell'istante eterno («Première dernière seconde. Pourvu qu'il en reste encore assez pour tout dévorer. Goulûment seconde par seconde. Ciel terre et tout le bataclan»³⁵). Completamente sotto, essa scopre il cielo, al di sotto del suolo del linguaggio, al di sotto dei limiti della poesia.

Per finire, mi accontenterò di ritornare ad un solo frammento d'*Igitur*, poiché ad ogni modo l'opera di Mallarmé, come quella di Beckett, si concepisce in e attraverso questa forma letteraria lacunosa che è per eccellenza quella dell'incompiutezza. Questo passaggio del testo di Mallarmé costituisce, in effetti, lo specchio perturbante del procedimento beckettiano: («Il se couche au tombeau. Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant qui manque à la mer. (La fiole vide, folie, tout ce qui reste du château?) Le Néant parti, reste le château de la pureté»³⁶). In nota, Mallarmé evoca anche «tutto un mare incoerente dove la parola si agita per sempre impotente». Non si può che pensare al personaggio femminile di *Mal vu mal dit*, che scende lentamente verso la propria morte, questo «povero personaggio coricato». L'immagine fondamentale qui è del resto quella di qualcuno che beve una goccia di vuoto, che inghiotte e aspira dunque l'infinitamente piccolo come il secondo nella conclusione di *Mal vu mal dit*.

A suo modo, il testo di Beckett riflette anche l'immagine del castello della purezza, al di là delle debolezze e delle costrizioni del linguaggio e dello sguardo. Questa immagine deriva certamente dalla sovranità congiunta dell'idea della scrittura e della sostanza più concreta delle parole: la sua prossimità distante, in qualche maniera, costituirà sempre una dimensione essenziale delle forme più radicali di modernità letteraria. Essa traduce ciò che chiamerei allora una «ascesi attonita», l'esigenza troppo umana e sovrumana di una voce costantemente espulsa al di fuori (come si parla di uno sguardo fuori dalle orbite), parlando attraverso la finestra per meglio raggiungere l'altro che ascolta e lo attende.

(traduzione dal francese di Siegrid Agostini)

¹ Questo testo nasce da un intervento tenuto alla convenzione della Modern Language Association a Filadelfia, nel quadro di una sessione speciale «Beckett, Poetry, Lyrics», organizzata dalla Samuel Beckett Society, il 29 dicembre 2006.

² Lo stesso Mallarmé, in una lettera autobiografica a Verlaine pubblicata nella raccolta *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, Poésie/Gallimard, Paris, p. 392, diceva: «Ho sempre sognato e tentato altra cosa». Questa affermazione rinvia, secondo ogni evidenza, ad un *hetero-doxa* della poesia che è inscindibile dall'*hetero-logos* evocato in precedenza.

³ Le Seuil, Paris 1972.

⁴ S. BECKETT, *Mal vu mal dit*, Minuit, Paris 1981, p. 10. Vedi la traduzione italiana a cura di Renzo Guidieri in S. BECKETT, *Mal visto mal detto*, Einaudi, Torino 1986 (d'ora in avanti: BECKETT [1986]), p. 7. «Siccome sempre più bianca a mano a mano che si alza essa imbianca sempre più i ciottoli».

⁵ Ivi, p. 32. Vedi BECKETT [1986], p. 31: «Ovunque la pietra avanza. Il biancore. Ogni anno un po' di più. Tanto varrebbe dire ogni istante. Ovunque ad ogni istante il biancore avanza».

⁶ Ivi, p. 38. Vedi BECKETT [1986], p. 39: «Niente altro che cielo nero. Che terra bianca. O viceversa. Niente più cielo né terra. Finiti alto e basso. Nero e bianco e basta. Non importa dove dappertutto. Solo nero. Vuoto. Niente altro».

⁷ Ivi, p. 47. Vedi BECKETT [1986], p. 49: «Nulla. A parte all'ultimissimo momento sotto la polvere un pezzo di foglietto lacerato da un lato come strappato da un'agenda. Con inchiostro appena leggibile su una delle facciate ingiallite una parola seguita da un numero. Mer 17. O mar. Mer o mar 17. A parte questo vergine. A parte questo vuoto».

⁸ S. MALLARMÉ, op. cit., p. 424. Vedi la traduzione italiana in S. MALLARMÉ, *Opere scelte* (a cura di L. De Nardis), Guanda, Parma 1961 (d'ora in avanti: MALLARMÉ [1961]), p. 161: «Imbiancato fermo infuriato».

⁹ Ivi, p. 433. Vedi MALLARMÉ [1961], p. 162: «Quel biancore rigido, irridente, in opposizione al cielo».

¹⁰ S. BECKETT, op. cit., p. 56. Vedi BECKETT [1986], p. 59: «Investite di sbieco ancora dagli ultimi raggi esse gettano verso est-nord-est le loro lunghe ombre parallele. Quindi è sera. Una sera d'inverno. Sarà sempre sera. Sempre inverno. Tranne la notte. La notte d'inverno. Niente più agnelli. Niente più fiori. A mani vuote lei andrà a visitare la tomba. Fino a quando non ci andrà più. O non ne tornerà più. Così sta scritto. Le due ombre si assomigliano come due gocce d'acqua».

¹¹ S. MALLARMÉ, op. cit., p. 425. Vedi MALLARMÉ [1961], p. 161: «L'ombra fuggita nel profondo con quella vela alternativa».

¹² Ivi, p. 428. Vedi MALLARMÉ [1961], p. 161: «Ombra puerile di questo, accarezzata e polita e detersa».

¹³ Ivi, p. 428. Vedi MALLARMÉ [1961], p. 162: «Come il fantasma di un gesto».

¹⁴ S. BECKETT, op. cit., p. 60-61. Vedi BECKETT [1986], p. 65: «Lei si perde. Con il resto. Il già mal visto si vela o mal rivisto s'annulla».

¹⁵ Ivi, pp. 60-61. Vedi BECKETT [1986], p. 65: «L'occhio potrà anche chiudersi. Non vedrà altro che bruma. Anzi neanche. Lui stesso non sarà altro che bruma. Come dirla. Presto come mal dirla prima che essa sommerga tutto. Luce. Con un'unica parola traditrice. Bruma luce. Quella grande finalmente. In cui più niente da vedere. Da dire. Calma».

¹⁶ Ivi, pp. 70-71. Vedi BECKETT [1986], p. 75: «Da scrutare insieme con l'inscrutabile volto. Senza più la benché minima curiosità».

¹⁷ Ivi, pp. 66-67. Vedi BECKETT [1986], p. 71: «Per dirne male il meno. Minima. Finirà col non più essere. Col non essere mai stata».

¹⁸ Ivi, pp. 72-73. Vedi BECKETT [1986], p. 79: «Perlomeno del non ancora visto. Improvvisamente lo sguardo. Senza che niente si sia mosso. Sguardo? È troppo dire. Troppo male. La sua assenza? No meno. Indicibile globo. Intollerabile».

¹⁹ Questa tendenza discutibile a voler fare ad ogni costo di Beckett un artista «astratto» e «sperimentale», si trovava già nel saggio di Pascale Casanova, *Beckett l'Abstracteur*, Le Seuil, Paris 1997.

²⁰ Nel suo articolo «Image», incluso nel catalogo dell'esposizione del Centre Pompidou, *Objet*

Beckett, Imec Éditeur, Paris 2007, il filosofo e critico d'arte Georges Didi Huberman evoca pur tuttavia il pathos dei lavori minimalisti di Sol LeWitt o di Richard Serra (p. 124). Mi permetto di mettere in questione una tale prospettiva, nella misura in cui essa accorda il primato all'immagine di Beckett, quando la sua opera è né più né meno fondata, prima di tutto, sulle parole e sulla ricerca di una lingua unica che si legge e si dice prima di «vedersi».

²¹ S. MALLARMÉ, op. cit., p. 378. Stabilisco, a mio rischio da un punto di vista estetico, questa conclusione (se per qualche grazia, essendo assente sempre un'esposizione, vi indurrò a confermarla, questo sarà per me l'onore cercato questa sera): la Musica e le Lettere sono la faccia alternativa qui allargata verso l'oscuro; là scintillante, con certezza, di un fenomeno, il solo, che io chiamavo l'idea.

²² Ivi, p. 25. Vedi MALLARMÉ [1961], p. 143: «Egli stesso alfine, quando I rumori saranno cessati, trarrà una prova di qualcosa di grande (senz'astri? il caso annullato?) da questo semplice fatto ch'egli può causar l'ombra soffiando sulla luce».

²³ S. BECKETT, op. cit., p. 48. Vedi BECKETT [1986], p. 49: «Riappare sulla schiena. Immobile. Sera e notte. Immobile sulla schiena sera e notte».

²⁴ Ivi, p. 56. Vedi BECKETT [1986], p. 59: «Quindi è sera. Una sera d'inverno. Sarà sempre sera. Sempre inverno. Tranne la notte. La notte d'inverno».

²⁵ Ivi, p. 59. Vedi BECKETT [1986], p. 63: «Lei riappare la sera alla finestra. Quando non è notte è sera. Se vuole rivedere Venere bisogna che la apra. Questa poi. Prima scostare la tenda e poi aprirla. A testa bassa aspetta di poterlo fare. Forse pensa alle sere in cui lo ha potuto troppo tardi. A notte fonda».

²⁶ S. MALLARMÉ, op. cit., p. 39. Vedi MALLARMÉ [1961], p. 146: «Scomparsa l'ombra nell'oscurità, la Notte rimane con una dubbia percezione di pendolo che sta per spegnersi e spirare in lui; ma da quel che riluce e sta, spirando in sé, per spegnersi, essa si vede portarlo ancora; dunque, niun dubbio, era suo il battito udito, il cui rumore totale e spoglio per sempre cadde nel suo passato».

²⁷ S. BECKETT, op. cit., p. 30. Vedi BECKETT [1986], p. 29: «Aggredito dal di sotto il volto alla fine non oppone resistenza. Alla fioca luce che riflette il lastrone. Calma blocco lievemente concavo levigato da secoli di andirivieni. Bianchezza plumbea. Non una sola grinza. Come appare serena questa maschera antica. Al pari di quella di certi neomorti. Vero che l'illuminazione lascia a desiderare. Chiusi gli occhi non concedono le loro pupille. Il domani li dirà cerchiati d'un blu slavato».

²⁸ S. MALLARMÉ, op. cit., p. 26. Vedi MALLARMÉ [1961], p. 144: «Suona Mezzanotte – la Mezzanotte in cui i dadi debbono esser tratti. Igitur scende le scale, dello spirito umano, va al fondo delle cose: da "assoluto" quale egli è».

²⁹ Ivi, p. 27. Tr. it., p. 144: «Follia utile. Uno degli atti dell'universo è stato or ora compiuto là. Nulla più, restava il soffio, fin di parola e gesto uniti – spegne la candela dell'essere, da cui tutto è stato. Prova.»

³⁰ Ivi, p. 58. Vedi MALLARMÉ [1961], p. 149: «Io ho sempre vissuto con l'anima fissa sull'orologio».

³¹ Ivi, p. 60. Vedi MALLARMÉ [1961], p. 151: «E quando riaprivo gli occhi verso il fondo della speranza, vedevo il personaggio d'orrore, il fantasma dell'orrore assorbire a poco a poco quanto restava di sentimento e di dolore nella speranza, nutrire il suo orrore coi supremi brividi delle chimere e con la instabilità dei tendaggi, e formarsi rarefacendo la speranza fino a una purezza inaudita».

³² J.-P. SARTRE, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, Paris 1986.

³³ S. BECKETT, op. cit., p. 61. Vedi BECKETT [1986], p. 65: «In cui più niente da vedere. Da dire. Calma».

³⁴ Ivi, p. 76. Vedi BECKETT [1986], p. 83: «No. Ancora un secondo. Uno soltanto. Il tempo di aspirare questo vuoto. Assaporare la felicità».

³⁵ Ivi, p. 76. Vedi BECKETT [1986], pp. 81-83: «Primo ultimo secondo. Purché ne resti ancora abbastanza da divorare tutto. Avidamente un secondo dopo l'altro. Cielo terra e tutta la bicocca».

³⁶ S. MALLARMÉ, op. cit., p. 32. Vedi MALLARMÉ [1961], p. 153: «Sulle ceneri degli astri, quelle indivise della famiglia, era il povero personaggio, coricato, dopo aver bevuto la gocciola di nulla che manca al mare. (La fiala vuota, follia, tutto quel che resta del castello?) Scomparso il Nulla resta il castello della purezza».