

# PAROLE E COSE: BECKETT E L'ARTE

di Pierre Taminiaux

*A Spoon Jackson*

20

Scrivendo il suo articolo critico intitolato *Le Monde et le Pantalon*, Beckett ha raggiunto la lunga lista di scrittori francesi, d'origine o d'adozione, che si sono dedicati parallelamente alla critica d'arte<sup>1</sup>. Si possono citare qui i "salons" di Diderot, nel diciottesimo secolo, quelli di Baudelaire, nel diciannovesimo, ed ancora gli scritti di Valéry, di Reverdy, di Ponge o di Malraux, nel ventesimo secolo, insieme a tanti altri. La critica d'arte, in questo senso, non è la riserva di caccia dei sedicenti specialisti o eruditi. Essa deborda dal dominio puramente accademico per estendersi al mondo della letteratura, che non manca di affrontarla in maniera frontale. Lo scrittore ed il poeta, in questo campo, hanno anche loro qualcosa da dire, poiché l'arte, dopo tutto, appartiene a tutti o, piuttosto, a tutti coloro che la guardano con attenzione e rispetto. In *Le Monde et le Pantalon*, il proposito beckettiano sull'arte è d'altronde radicalmente originale e senza concessioni. Egli non prende mai in prestito la retorica prudente e secca dei maestri stabiliti della critica d'arte e, al contrario, il suo proposito costituisce un vero e proprio assalto contro ogni forma di critica tradizionale e forse persino, al di là, contro la critica *tout court*.

Che cosa è un critico d'arte, dopo tutto, se non qualcuno che si autorizza a parlare dei quadri, dei disegni o delle sculture con delle parole, secondo una traduzione (o un dislocamento) simbolico particolarmente pericoloso e incerto? La critica letteraria, non soffre dello stesso problema. Essa rende conto in effetti dell'universo poetico, del romanzo o teatrale utilizzando un linguaggio verbale, che, fondamentalmente, non è diverso dal linguaggio del suo oggetto. In altre parole, si possono spiegare le immagini e le rappresentazioni visive o plastiche con queste parole? E queste sono almeno in grado di rendere conto del visibile e della sua creazione senza tradire l'identità dell'oggetto al quale si riferiscono? Queste domande sono presenti implicitamente, se non esplicitamente, nel testo di Beckett<sup>2</sup>. Ma esse rinviano ugualmente a problemi più estesi che toccano la scrittura beckettiana nel suo insieme, a partire da *En attendant Godot* e *Fin de Partie* fino a *Compagnie (Company)* o *Mal Vu, Mal dit*. Il critico d'arte, inoltre, non parla semplicemente delle opere o dell'arte in quanto tale: egli cerca essenzialmente di esprimere il proprio sguardo sull'arte attraverso le proprie parole, e la sua preoccupazione fondamentale è piuttosto, in questo senso, quella della presenza indiscutibile del suo sguardo nel cuore della scrittura.

L'opera di Beckett, in effetti, non ha mai smesso di interrogare la profondità e la verità dello sguardo per e nell'esistenza umana. Chiusi in se stessi o all'interno dello spazio scenico, i personaggi concepiti dallo scrittore sembrano

spesso, così, essere incapaci di vedere qualunque cosa sia intorno ad essi. La voce di *Compagnie*, per esempio, sorge dal nero e dunque da un mondo in cui, alla lettera, è impossibile vedere<sup>3</sup>. Pensiamo inoltre anche al titolo stesso di *Mal Vu, Mal dit*, che mette chiaramente in relazione il problema dello sguardo e della sua mancanza (della sua assenza) con quello del linguaggio. Da un punto di vista metafisico, punto di vista di cui nessuno può dire che non costituisca una delle dimensioni più importanti della sensibilità beckettiana, lo sguardo è in qualche modo antinominico alla costituzione e all'espressione del linguaggio. Poiché l'uomo, in effetti, è votato per la sua condizione alle tenebre e all'"assurdo", si mette necessariamente in un universo privo di luce, di chiarezza e, dunque, giunge a parlarne perché, precisamente, non gli è permesso di vedere intorno a lui. Il linguaggio, in questa prospettiva, è l'unica cosa che rimane quando tutto il resto è immerso nel buio.

Non bisogna stupirsi, dunque, che Beckett non si sia veramente soffermato sulla critica d'arte. *Le Monde et le Pantalon*, in effetti, si presenta come una sorta di meteora nella sua opera, se si esclude la sua breve collaborazione con Georges Duthuit per un testo su Tal Coat, André Masson e Bram Van Velde<sup>4</sup>. Questo breve saggio fu scritto all'inizio dell'anno 1945, in occasione delle mostre congiunte dei fratelli Abraham e Gerardus Van Velde, due pittori astratti olandesi, alle gallerie Mai e Maeght a Parigi. Fu pubblicato in seguito in "Les Cahiers d'art" e molto più tardi, come libro autonomo, dalle Éditions de Minuit, l'anno della sua morte, cioè il 1989. La data del suo concepimento è senza alcun dubbio rivelatrice: corrisponde alla fine della seconda guerra mondiale e si situa, dunque, in un contesto fortemente turbato da questa realtà. La pittura dei fratelli Van Velde appartiene per molti aspetti al dominio dell'espressionismo astratto, che diverrà, negli anni successivi alla Liberazione, una corrente dominante delle arti plastiche in Francia e negli Stati Uniti. Nel 1945, pertanto, questo stile era ancora sconosciuto e poco apprezzato dal mondo dell'arte e soprattutto dal pubblico. I decenni precedenti erano stati segnati soprattutto dalle rivoluzioni cubiste e surrealiste che continuano ad esercitare un'influenza considerevole, alla fine della guerra, sull'arte moderna nel suo insieme. Beckett diventa, così, in qualche modo, l'avvocato del diavolo: sceglie di difendere due artisti d'importanza marginale, la cui reputazione in Francia resta limitata se si considera che loro vi lavoravano già da quindici o vent'anni. È d'altronde la prima volta che questi due fratelli costituiscono l'oggetto di una mostra personale nella capitale francese, occasione eccezionale, dunque, che Beckett intende cogliere.

Si sa che lo scrittore frequentò, durante la sua vita, molte personalità associate al modernismo artistico e pittorico e che manifestò un grande interesse per le attività degli artisti d'avanguardia. È sufficiente citare, in merito, la lunga amicizia che lo legò a Peggy Guggenheim<sup>5</sup>. Il testo di *Le Monde et le Pantalon* non costituisce, dunque, in sé, una sorpresa. Ciò che lo è di più, è il tono che attraversa il saggio critico di Beckett, un *mélange* d'ironia a distanza e d'asprezza spontanea (si potrebbe perfino parlare d'insolenza, un'insolenza che paradossalmente sfocia nell'affermazione della necessità del rispetto dell'arte e degli artisti). L'autore comincia con lo smontare i pregiudizi che accom-

pagnano ancora nel 1945 le reazioni negative di una grande parte degli amatori d'arte perfino "illuminati" verso l'arte moderna. L'astrazione, secondo questi pregiudizi, sarebbe il rifugio degli artisti incapaci, di coloro che non sanno disegnare, per esempio. Beckett si diverte qui davanti a frasi comuni e più volte ripetute, del tipo: "Un bambino potrebbe fare altrettanto". Egli si sforza di mostrare che tali commenti mirano a negare contemporaneamente l'originalità e la libertà d'espressione dell'artista moderno. Lo scrittore, dopo tutto, non è stato fatto oggetto di simili attacchi concernenti i suoi scritti *Malone Meurt* o *L'Innommable*? Non si è tentato di affermare, in effetti, che questo tipo di scrittura rifletteva un'incapacità profonda di raccontare una storia, un fallimento della narrativa, dunque, così come un'impotenza ad esplorare la dimensione psicologica dei personaggi sulla quale la tradizione del romanzo realista del XIX secolo si è fondata? La radicalità estetica, sia letteraria o pittorica, si paga allo stesso modo, vale a dire cara. Essa costituisce in ogni epoca l'oggetto di assalti o di ciechi rifiuti e spesso di malafede. Il progetto letterario beckettiano si è eretto non soltanto contro i canoni della letteratura classica, al seguito di Joyce, ma anche e forse soprattutto, contro la nozione di letteratura propriamente detta (o piuttosto artatamente detta, per osare un gioco di parole nello spirito dello scrittore di cui ci occupiamo in questo testo). Scrivere, adesso lo sappiamo grazie a Beckett, non è affatto fare letteratura. In altri termini, non è fare romanzo, né poesia, né tanto meno teatro. Il genere, in effetti, ha comunque un cattivo genere. Ora è precisamente su questa nozione sacrosanta di genere che una certa eredità accademica e scolastica della letteratura si è a lungo costruita. Essa non è scomparsa oggi, lontana da ciò, nella nostra cultura mediatica basata sulla commercializzazione generalizzata del libro e, più in particolare, della produzione romanzesca (impiego qui appositamente l'espressione "produzione romanzesca" invece di quella, più semplice e diretta, di "romanzo", per sottolineare che una tale concezione si iscrive deliberatamente in un ordine onnipotente dell'efficacia economica).

In *Le Monde et le Pantalon*, parallelamente, Beckett si sforza di mostrare che dipingere, per l'artista moderno, non è o non è più fare, in questo caso, pittura, cioè belle arti. Gli obiettivi e le esigenze della letteratura e dell'arte si ricongiungono, dunque. Il pittore non si dedica più ad un esercizio convenzionale e sterile che consiste nel ripetere un genere qualunque, dalla natura morta al ritratto. In questa prospettiva, Beckett giunge a mettere in dubbio l'esistenza di "mezzi strettamente plastici": "Sarebbe in ogni caso utile, e perfino interessante, sapere ciò che si intende per mezzi plastici. Ora nessuno lo saprà mai. È una cosa che solo gli iniziati subodorano. Ma supponiamo che la definizione sia acquisita, una volta per tutte, in modo tale che qualunque critico potrà gridare, davanti ad un quadro da giudicare: 'Bene, i mezzi sono plastici', e che sia stabilito allo stesso tempo che solo la pittura che se ne serve è buona. Che dire, in questo caso, dell'artista che vi rinunciassero"<sup>6</sup>? Beckett ritrova, così, nel movimento dell'arte moderna e dell'avanguardia, un principio quasi morale e non semplicemente estetico di rinuncia alla Duchamp che lo tocca intimamente nel proprio progetto di scrittura. Perché cosa potrebbe veramente significare, per Beckett, soprattutto dopo *Mal vu*, *Mal dit* o *Cap au pi-*

re, l'impiego di "mezzi letterari"? La scrittura come la pittura autentiche, non oserei dire "pure", non possono esistere ed affermarsi che al di là e contro tali mezzi. L'idea stessa di mezzo, nella sua semantica abituale, è inevitabilmente associata a quella di fine. L'uomo, in questo senso, si serve di certi mezzi per pervenire a certi fini. Ma l'opera di Beckett ci avrà perfettamente insegnato che la scrittura non si destina ad alcun fine, e che il suo linguaggio si nutre della rimuginazione nella misura in cui l'essere e la sua voce sono chiusi in un cerchio perpetuo, se non vizioso, quando invece la geometria, al contrario, specifica dei fini, offre a questi la promessa di una linea che sbocca ad un punto dato. E cosa potrebbe significare veramente, per la scrittura, quest'ultimo punto, questo sedicente risultato, o sbocco che, comunque, non è? A che cosa mira? Al peggio, al meglio? In altre parole, poiché tutto è già finito, poiché siamo tutti già inseriti in questo cerchio che costituisce esso stesso una chiusura e un fine, non si è ancora e sempre che all'inizio, come ci ricordano bene le prime parole di *Fin de Partie*.

L'arte dei fratelli Van Velde, così, esprime la sfida di questo inizio per la pittura. Davanti a questa pittura (ma anche la pittura in generale), Beckett si mette allora nella posizione dell'appassionato che solo l'amore dell'arte agita. Così egli dice: "Tutto ciò che voi saprete mai di un quadro, è quanto l'amate"<sup>7</sup>. Il sapere della critica gli sembra vano, chiaramente, ed egli non lo considera o quasi. Tutta la vera pittura, in questo senso, è quella che permette di sottolineare la vanità di questo sapere ed è capace di acuire una sorta di sguardo originale e puro, lontano dal linguaggio e dal pensiero. È in questo che si può affermare che l'arte celebrata da Beckett è soprattutto un'"arte brutta". Non lo è necessariamente e strettamente nel senso estetico e storico del termine (nella sfera di Jean Dubuffet), ma piuttosto nel senso di un'arte che chiama con forza ed in modo irresistibile uno sguardo bruto, cioè primitivo nel suo desiderio selvaggio di superare e di andare al di là del peso di un'eredità culturale comune. Questo sguardo nasce in qualche modo al di fuori della storia, storia dell'arte riconosciuta e legittimata dalla critica, in uno stato di sospensione profonda del tempo.

Ma questo sguardo implica ugualmente il sentimento della fissità e dell'immobilità delle cose all'interno del quadro stesso. La pittura ha sempre cercato di voler fermare il tempo, rappresentandolo. Essa costituisce, dunque, per essenza un'arte della sospensione. Il rapporto privilegiato di Beckett con la pittura astratta definisce inoltre uno spazio visivo e pittorico il cui oggetto si è ritirato, poiché l'oggetto, secondo il proprio ragionamento, si è affermato nella storia dell'arte occidentale come la parte intrinseca o il nodo della rappresentazione classica. Al di là dell'oggetto, allora, non ci sono che cose. "La pittura di A. Van Velde sarebbe dunque in primo luogo una pittura della cosa in sospensione, direi volentieri della cosa morta, idealmente morta, se questo termine non avesse delle spiacevoli associazioni. Cioè, la cosa che si vede non è più soltanto rappresentata come sospesa, ma assolutamente come essa è, fissata realmente. È la cosa sola isolata dal bisogno di vederla, dal bisogno di vedere. La cosa immobile, nel vuoto, ecco infine la cosa visibile, l'oggetto puro. Io non vedo altro."<sup>8</sup>

La scrittura beckettiana non è anch'essa marcata dalla tentazione ed il potere incessante dell'immobilità? I personaggi di *En attendant Godot* e la voce narrativa di *Compagnie* non sono, dopo tutto, inchiodati quasi esclusivamente al non-avvenimento e dunque ad un mondo che si situa al di là di ogni azione<sup>9</sup>? La statica (ma questa statica è anche estasi) dell'attesa chiama nuovamente allora e senza ambiguità la presenza di uno sguardo uscito dal niente e che ritorna ad esso, allo spazio della cosa pura e semplice. Lo sguardo, in questo senso, costituisce l'attesa del vedere. Io guardo in attesa di vedere, fisso le cose nel buio nella speranza che ci sia, malgrado tutto, un visibile davanti ed intorno a me, cioè qualcosa da vedere.

Tuttavia, questo sguardo non è strettamente di natura estetica, nella misura in cui la legge delle cose impone al contrario l'immagine di un mondo senza forme, o perfino informe. Beckett sarebbe piuttosto, in quest'ottica, un anti-Baudelaire, sbarazzato di ogni nostalgia e di ogni sogno di perfezione plastica nascosta nel passato. La parola "bellezza", così, non appare nel suo discorso. La cosa non è né bella né brutta, d'altronde, essa si fa vedere, si afferma e si constata nell'assoluto. *Le Monde et le Pantalon* non esprime affatto, lo si sarà capito, il ragionamento di un esteta, nel senso tradizionale, baudeleriano ma anche proustiano del termine<sup>10</sup>.

La cosa, pertanto, non nega il movimento, ma chiede piuttosto un movimento fuori di sé, propriamente estatico. "Questo, al contrario, è interamente rivolto verso l'esterno, verso il tumulto delle cose nella luce, verso il tempo. Perché non si ha conoscenza del tempo che nelle cose che esso agita, che impedisce di vedere. È dandosi interamente al di fuori, mostrando il macrocosmo scosso dal tremore del tempo, che esso si realizza, che realizza l'uomo se si preferisce, in ciò che egli ha di più incrollabile, nella sua certezza che non c'è né presente né riposo<sup>11</sup>". Lo sguardo pronuncia in questo senso l'imperativo dell'esteriorità per l'essere nel suo rapporto col mondo visibile. Io guardo, cioè io sono al di fuori. Lo sguardo mi proietta nell'agitarsi inevitabile delle cose fuori di me. È per questa ragione precisa che la scrittura beckettiana, e in particolare, certamente, *Le Monde et le Pantalon*, non è essenzialmente una scrittura dell'interiorità. Proclamando, in effetti, il regno della cosa, essa fa sentire continuamente una voce estirpata da se stessa che esce letteralmente dal proprio buco (è la lezione e il senso di *Pas moi* [Not I], in cui la bocca dell'attore emette le parole verso l'esterno in modo forsennato). Io guardo e parlo, dunque viene fuori, qualcosa viene fuori, in ogni modo, e si *estrae* da me, come dei pezzi di visione e di linguaggio. Nella parola "estratto", dunque, c'è contemporaneamente la nozione dell'uscita e quella del frammento, del pezzo o della parte separati dal tutto, un doppio significato eminentemente beckettiano.

La pittura, quella dei fratelli Van Velde in particolare, esprime splendidamente anch'essa questa potenza di un'estasi negativa al centro delle cose. Perché il mondo beckettiano, fondamentalmente, si costruisce a partire da una posizione di doppia negazione, quella dell'identità propria del soggetto colta prima di tutto come figura piuttosto che come personaggio, e quella dell'oggetto, cioè essenzialmente della relazione (si sa bene che nel paesaggio lunare di *Godot*, non c'è più posto né per l'uno né per l'altra). Al di là del soggetto iden-

tificato<sup>12</sup> o dell'oggetto, allora, non ci sono più verosimilmente che cose, cioè delle masse che brulicano e si fissano, dei frammenti di materia vaga e indefinita. Si tratta, come scrive Beckett, di "forzare l'invisibilità innata delle cose esterne fino a che questa invisibilità stessa diviene cosa, non semplice coscienza del limite ma una cosa che si può vedere e far vedere, e farlo, non nella testa (i pittori non hanno testa, leggete dunque il canovaccio al posto, o stomaco, nei luoghi ove io li agghindo), ma sulla tela"<sup>13</sup>.

Il partito preso *de la cosa*, in pittura, non è il partito preso *delle cose*, in poesia<sup>14</sup>. Il discorso beckettiano non propone in alcun caso un fissare contemplativo sul mondo della natura, come appare nel progetto pongiano: la cosa, qui, non è il luogo di una possibile armonia tra l'uomo e il mondo, poiché questo mondo, secondo il dialogo sarcastico tra il tagliatore ed il suo cliente che apre la testa, vale in ogni modo meno di un pantalone (questa strana storia si ritrova d'altronde in *Fin de Partie*). La pittura dei fratelli Van Velde, in altre parole, non sfocia nella creazione di nature morte moderniste o espressioniste. La cosa, in questo contesto, costituisce all'opposto il sintomo essenziale di un universo catastrofico. L'opera di Beckett sembra oggi ancora, così, di grande attualità e di una grande urgenza proprio perché essa ci confronta sempre con questa presenza esistenziale e non soltanto congiunturale della catastrofe intorno a noi. Nel tempo dello Tsunami e dell'uragano Katrina, è, credo, facile da comprendere quanto la catastrofe provochi come conseguenza principale la visione di un mondo "cosificato". Cosa resta, in effetti, dopo di essa, cosa lascia sul suo passaggio? Non esattamente il nulla, il niente, ma piuttosto uno stato selvaggio e originale di pura decomposizione, uno stato-limite in cui gli oggetti (ma senza dubbio anche i soggetti) non hanno più nome, in cui essi hanno l'uno dopo l'altro perso ogni forma e struttura proprie. Questo stato in cui le case o i mobili non sono più riconoscibili, in cui non esistono più che come ammasso di lamiera schiacciata e come pezzi di legno o tavole rotte e confuse, è quello della cosa divenuta universale, della cosa seminata dappertutto in modo irresistibile. La parola "cosa" non assomiglia, d'altronde in francese, alla parola: "chaos"? La differenza è solo di una lettera. *Le Monde et le Pantalon*, in questo senso, è "Il Mondo e la cosa", o "Il Mondo e qualcosa", poiché la cosa, qualunque sia il processo di degradazione che essa subisca, non è mai assolutamente niente (gli abitanti di New Orléans o del Missisipi che ritornano sui luoghi del disastro lo sanno bene: possono sempre ritrovare, in mezzo alle macerie e agli innumerevoli detriti, qualche piccola traccia di oggetti di proprietà personale ai quali attribuiscono, costi quel che costi, qualche segno infimo di vita che sia testimonianza del loro passato interamente distrutto). La cosa, dunque, afferma sempre un po' d'esistenza malgrado il potere di ciò che la nega. Essa è ciò che rimane, ciò che resta verso e contro tutto, ciò che sussiste e sopravvive al di là della distruzione comune. Essa traccia nel cuore dell'annientamento, mai veramente una (poiché non identificabile), ma comunque unica (nel suo genere). "Io non posso continuare, io continuo." Cioè continuo circondato di cose, in mezzo ad esse ed in esse, dopo la catastrofe.

La cosa non è dunque neanche astratta. Essa costituisce al contrario una forma ultima di materia, l'ultima che appartenga esclusivamente all'essere<sup>15</sup>. Essa

si guarda, si vede, e si tocca, secondo Beckett. È per questa ragione che l'arte che si dice astratta dei fratelli Van Velde (ma ciò concerne senza dubbio l'arte astratta in generale), esprime in realtà un rapporto diretto col visibile. Lo scrittore rigetta qui categoricamente ogni prospettiva che sottolinei l'intellettualismo di un tale approccio. Ciò che lo attira, al contrario, in questa pittura, è la preponderanza data alla spontaneità e soprattutto all'istinto, come lo slancio fisico dell'artista davanti alla sua tela. Ci si può domandare allora se questo discorso non si rivolga anche ai nemici della sua scrittura, a tutti coloro, dunque, che sono tentati di confinarla al dominio della sperimentazione oscura e/o della speculazione filosofica. (Critiche di cui furono ugualmente oggetto, a loro tempo, altri approcci dei quali Beckett condivide il senso dell'innovazione e della radicalità formali, da Mallarmé a Joyce passando per Gertrude Stein.) Beckett ricorda qui, per chiarire il suo proposito, la figura di uno scrittore evocato da Cervantès, e che, alla domanda "cosa dipinge?", rispondeva: "ciò che uscirà dal mio pennello".

Una tale celebrazione della spontaneità dell'artista moderno riavvicina inevitabilmente Beckett all'arte bruta, ma anche ad alcuni movimenti d'avanguardia europei nati nell'immediato dopoguerra, in particolare al movimento Cobra, fondato dal poeta e pittore belga Christian Dotremont nel 1948, che raggruppò delle personalità artistiche come Jorn, Appel o Alechinsky. Questo movimento, sorto in gran parte dal *Manifesto del surrealismo rivoluzionario* del 1947, tentò in effetti di reiterare la necessità di un'espressione diretta dell'artista nell'ottica di un primitivismo di essenza poetica, espressione che il surrealismo, secondo Dotremont, aveva progressivamente abbandonato nel corso della sua storia tumultuosa. L'arte della cosa pone dunque, in questo senso, la questione dell'essere nell'opera d'arte, del suo sorgere senza concessioni attraverso la forma e la materia, qui ed ora. La cosa esige così per natura il sentimento di un tempo senza prolungamento né ritardo, quello dell'arte che non è semplicemente pensiero, ma prima di tutto gesto e azione. È proprio ciò che l'apprensione della catastrofe presenta o che in seguito esercita: essa forza l'immediatezza dell'arte, poiché essa offre l'immagine di un mondo portato velocemente alla distruzione e all'annientamento, un mondo che rischia allora di non lasciare più niente dietro di sé. Qualche cosa deve uscire adesso da me stesso, così, perché è possibile che domani sia già troppo tardi. All'inizio del 1945, evidentemente, la catastrofe si presenta all'uomo nella sua realtà politica e storica mondiale più cruda, e non soltanto sotto la sua dimensione metaforica sorta dalla scrittura e dall'arte.

Il discorso critico beckettiano, in questa prospettiva, afferma un "non pensato" dell'arte ed un potere etico (e non semplicemente estetico) del non-sapere. Perché la cosa è in ogni modo, per natura, ciò che io non posso veramente conoscere né pensare, e soprattutto ciò che non posso nominare con precisione (altrimenti, logicamente, la cosa sarebbe altra cosa che una cosa). Essa resiste, dunque, nella sua essenza, ad ogni gergo tecnico (o accademico) e ad ogni linguaggio erudito, cioè al linguaggio abituale della critica d'arte professionale. La cosa, in questo senso, appartiene all'appassionato (ma questo termine, evidentemente, possiede per Beckett le sue lettere di nobiltà e la sua ragione d'essere profonda)<sup>16</sup>.

Il suo testo termina con una serie di affermazioni ed interrogazioni laconiche sulla presenza dell'umano nell'arte e nella pittura. Egli precisa bene che questa parola non appare troppo spesso in primo piano se non in circostanze estreme, dopo grandi massacri e grandi guerre. L'umano, in altri termini, non può farsi sentire e non può essere visto che dopo la catastrofe (e non prima, altrimenti non ci sarebbero senza dubbio mai catastrofi). In ogni modo, un tale vocabolo è generalmente utilizzato male (o piuttosto mal detto, per riprendere il linguaggio stesso di Beckett), ed usurpato del suo significato autentico. Il potere della cosa, quindi, rimanda senza equivoci a quello dell'uomo e più ancora, al di là di lui, della comunità (perché è proprio la comunità che è in gioco prioritariamente nell'umanità possibile dell'arte). Gli avvenimenti recenti legati all'uragano Katrina nel Sud degli Stati Uniti ci hanno così mostrato quanto l'immagine ripetuta delle cose, delle proprietà, oggetti e beni personali distrutti e sradicati dalle forze della natura nei media, ha permesso malgrado tutto di riunire una forma (un'illusione?) di comunità nei suoi sforzi per venire in aiuto alle vittime, mentre questa comunità era largamente assente (la comunità come coscienza dell'altro) nel momento in cui la catastrofe si è prodotta e sicuramente prima di essa.

“Cosa diverrà, in questa fiera, questa pittura solitaria, solitaria della solitudine che si copre la testa, della solitudine che tende le braccia. Questa pittura, di cui la minima particella contiene più umanità vera di tutte le loro processioni verso una felicità di agnello sacro”<sup>17</sup>, si domanda ansiosamente Beckett in conclusione. È l'evolversi stesso dell'essere umano e dell'umanità che è dunque in gioco nell'arte e nella pittura. L'umano la cui origine profonda, la cui prima condizione, necessaria e sufficiente, è sempre l'inumano. Una tale considerazione, per la dimensione che bisogna chiamare etica dell'arte, non è certamente tipica della critica né dell'arte che si sviluppano in Francia nei decenni posteriori alla seconda guerra mondiale. L'arrivo della Pop Art e soprattutto, dopo di essa, dell'arte concettuale derivata direttamente o indirettamente da Duchamp chiuderanno al contrario troppo spesso la critica stabilita dello stile “Art Press”, ma anche il mondo dell'arte contemporanea in un intellettualismo ermetico e nei suoi dibattiti molto “parigini” staccati spesso da ogni preoccupazione rivolta all'uomo. Il discorso beckettiano rivela qui al contrario, dietro il suo tono ironico e quasi disinvolto, il bisogno di un'autentica poetica della critica, attenta all'opera e contemporaneamente allo sguardo che si rivolge ad essa. La cosa, in questa logica, stabilisce una relazione personale e quasi intima tra l'amatore e l'artista, al di là di tutti i linguaggi e di tutte le figure retoriche che pretendono di definire l'arte moderna secondo il modello troppo prevedibile dell'astrazione e dell'idea. Essa si vuole dunque concreta, perché vicina all'uomo ed al suo desiderio vitale della forma, scappando così alle trappole della gratuità e della semplice ipotesi mentale.

La critica della critica sottolinea in questo senso la necessità di uno sguardo dell'origine, contemporaneamente solitario e universale. La vera catastrofe, allora, sarebbe di non potere più vedere, o più precisamente, di non potere più vedere la cosa. Una tale impossibilità, in effetti, ridurrebbe la scrittura ad una semplice postura di linguaggio. *Le Monde et le Pantalon*, in questa prospetti-

va, ci apre gli occhi indicando che la bocca aperta, la bocca che parla è essa stessa un occhio contemporaneamente vuoto ed intensamente pieno, che essa gli somiglia in ogni caso come due gocce d'acqua.

(traduzione dal francese di Paola Invitto)

<sup>1</sup> L'aggettivo "francese" prende tutto il suo senso, in questo caso specifico, quando si sa che *Le Monde et le Pantalon* fu il primo testo che Beckett scrisse direttamente nella lingua di Voltaire.

<sup>2</sup> Si potrebbe considerare, così, questo testo come una riflessione sullo scacco inevitabile della critica d'arte, sulla critica d'arte come figura dello scacco del discorso critico, piuttosto che come una riflessione sull'artista moderno e sulla propria confessione di scacco da e nell'arte.

<sup>3</sup> Per una discussione della problematica beckettiana dello sguardo, in particolare del suo rapporto con la fotografia, vedi il mio saggio *Le regard du noir*, in "Surmodernités: entre Rêve et Technique", L'Harmattan, Paris 2003.

<sup>4</sup> Questo testo, intitolato *Trois dialogues*, fu pubblicato nel 1949, in "Transition", 5. Fu il risultato, come indica il suo titolo, di conversazioni tra Beckett e Duthuit sulla pittura e la storia dell'arte.

<sup>5</sup> Per una discussione approfondita sui rapporti di Beckett col modernismo, vedi in particolare l'opera critica di Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur*, Le Seuil, Paris 1997.

<sup>6</sup> S. BECKETT, *Le Monde et le Pantalon*, Ed. de Minuit, Paris 1986, p. 16.

<sup>7</sup> Ivi, p. 20.

<sup>8</sup> Ivi, p. 28.

<sup>9</sup> Voglio contraddire qui la prospettiva del filosofo Alain Badiou che, nel suo saggio *Beckett, l'incroyable desir* (Hachette, Paris 1995), insiste al contrario sulla potenza dell'avvenimento in Beckett, che lega alla questione della felicità in opposizione a quella del senso. Scrive così: "La risorsa di felicità è molto più grande quando ci si rivolge verso l'avvenimento che quando si cerca invano il senso dell'essere" (p. 39).

<sup>10</sup> Penso qui in particolare alla sensibilità baudeleriana così come si esprime negli *Ecrits Esthétiques*, Union Générale d'Édition, Paris 1986.

<sup>11</sup> S. BECKETT, op. cit., p. 34.

<sup>12</sup> Questo spossamento dell'identità nel cuore della voce stessa, in Beckett, Thomas Tresize lo concepisce secondo la moda de "l'impersonalità", in riferimento a Blanchot, nella sua opera *Into the Breach: Samuel Beckett and the ends of Literature* (Princeton University Press, 1990), che costituisce uno studio filosofico rigoroso sulla trilogia *Molloy, Malone Meurt, L'Innommable*.

<sup>13</sup> S. BECKETT, op. cit., p. 39.

<sup>14</sup> Vedi al riguardo FRANCIS PONGE, *Le parti-pris des Choses*, Gallimard, Paris 1942.

<sup>15</sup> Voglio così contestare indirettamente la prospettiva di Pascale Casanova che, nella sua opera *Beckett l'abstracteur*, insiste al contrario sul predominio dell'astrazione e del formalismo puro nell'opera dello scrittore, fino ai suoi rapporti con l'arte moderna.

<sup>16</sup> Essa appartiene anche al filosofo, soprattutto quando si sforza di studiare i rapporti tra la scrittura e il pensiero. Penso in particolare qui a Derrida, il cui celebre seminario delle Università di Yale, nel 1972, si concentrava sulla problematica della cosa negli scritti di Plonge, Blanchot e Heidegger.

<sup>17</sup> S. BECKETT, op. cit., p. 44.