

## FILOSOFIA DELLA VISIONE E L'OCCHIO PALINDROMICO IN «FILM»

di Luigi Ferri

*Luigi Ferri, laureato con con la prof.essa Enza Biagini con una tesi sulle teorie della visione nella filosofia, nella letteratura e nel cinema, collabora ad alcuni studi e ricerche in ambito letterario-filosofico. Per gentile concessione dell'editore e dell'autore pubblichiamo un estratto del suo saggio «Filosofia della visione e l'occhio palindromico in "Film" di Samuel Beckett» per la cui lettura integrale rimandiamo al volume a cura di Anna Dolfi «Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità» (Firenze University Press, 2013). L'intero volume è consultabile anche online sul sito [www.torrossa.it](http://www.torrossa.it)*

Alle professoressa  
Enza Biagini e Anna Dolfi,  
preziosi esempi d'inesausta ricerca  
e umanità. Con gratitudine.

### 1. Beckett e il residuo filosofico

Fermarsi a riflettere sulla parabola artistico-letteraria di Samuel Beckett è un'operazione che reca quasi un senso di vertigine. In effetti, nessun altro autore sfugge come lui a una definizione univoca e definitiva. Eppure, pur nella vastità della sua sperimentazione, Beckett non ha tradito mai la sostanza della sua poetica; e ciò sarebbe stato ben facile avendo avuto a che fare – accanto alla scrittura poetica e drammatica – con *medium* così specifici e condizionanti quali sono il cinema e la televisione. Colpisce non poco la coerenza con cui l'autore ha perseguito i suoi intenti, e soprattutto quella sua capacità di operare il trapasso – da un genere all'altro, da una forma artistica all'altra – del “cuore” posto a fulcro della sua indagine: l'essere umano nella condizione ontologica liminare, il globo oscuro – etimologicamente e fisiologicamente inteso – dell'*esse* diviso in pensiero e corporeità. Quella concatenazione rilevata fra le molteplici opere beckettiane, dunque, è il frutto di una fedele

ricerca, di uno scavo operato da Beckett nell'ambito identitario, dell'essere e dell'assurdità di esistere; temi, questi, insistentemente mostrati e ribaditi, oltre che profondamente scandagliati, tramite le differenze stesse del *medium* che, di volta in volta, egli s'è adoperato a usare, confermando la sua capacità di generare contenuti attraverso l'uso di pure forme.

L'attenzione di Beckett nei confronti della filosofia è ben documentata; in seguito entrerà anche in più diretto contatto con la psicoanalisi: leggendo i testi di Freud, assistendo ad una conferenza tenuta da Jung nel 1935 e sottoponendosi ad analisi presso Wilfred Bion. L'influenza operata da psicoanalisi e filosofia non è da sottovalutare, poiché tutte le opere di Beckett ne risultano sottilmente venate<sup>1</sup>. Ma bisogna fare attenzione: Beckett non è un filosofo, non intende fare filosofia tramite i suoi scritti<sup>2</sup>. Tantomeno lo si può definire un diretto sostenitore della psicoanalisi, anche visto il suo rapporto burrascoso con Bion. Si assiste, piuttosto, ad un uso strumentale, volutamente non coerente del pensiero filosofico e psicoanalitico; uso che trasforma ogni riferimento culturale in un "residuo", in maceria, simile alle macerie delle civiltà antiche, che permangono intatte nella loro decadenza e nel loro abbandono. Sono residui della memoria filosofica tutte quelle citazioni che, ogni tanto, fanno la loro silenziosa comparsa sulla pagina beckettiana, attraverso la voce di personaggi prossimi al silenzio<sup>3</sup>. La filosofia, dunque – o meglio: ciò che ne resta –, è resa strumento d'espressione di quell'insensata condizione umana che ci illude di spiegare. Non si può rappresentare meglio di così il crepuscolo di una civiltà: invece di edifici in rovina, l'opera beckettiana mostra la rovina del pensiero che li anima<sup>4</sup>. Pertanto, certi riferimenti culturali continuano ad essere significativi proprio in funzione del loro fallimento: ognuna di quelle filosofie ha saputo fallire ancora, fallire meglio.

<sup>1</sup> Per un rapido *excursus* sul tema della presenza filosofica e psicoanalitica in Beckett, cfr. SERGIO DE RISIO, *Postfazione. Psicologia, filosofia e clinica nell'opera di Samuel Beckett*, in DIDIER ANZIEU, *Beckett*, Genova, Marietti, 2001, p. 249 e sgg. (da ora in poi solo D. ANZIEU, *Beckett*, cit). Sull'influenza di Giordano Bruno, di Nicola Cusano e di C. G. Jung nella trilogia di Beckett cfr. ALDO TAGLIAFERRI, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, Feltrinelli, Milano, 1979<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Beckett stesso, in un'intervista del 1961, disse: «Se l'argomento dei miei romanzi potesse essere espresso in termini filosofici, non ci sarebbe stata ragione perché io li scrivessi»; in A. TAGLIAFERRI, *Beckett e l'iperdeterminazione letteraria*, cit., p. 161.

<sup>3</sup> Cfr. THEODOR ADORNO, *Tentativo di capire «Finale di Partita»*, in S. BECKETT, *Teatro completo*, introduzione e note di Paolo Bertinetti, traduzione di Carlo Fruttero, Torino, Einaudi/Gallimard, 1994, pp. 658-659.

<sup>4</sup> «[...] non possiamo dimenticare che in Beckett [...] tutto l'armamentario filosofico, con i suoi raffinati strumenti di edificazione e di edulcorazione dell'esistenza, cade sotto la mannaia lucida e impietosa dell'insensatezza dell'esistere»; ROSARIO DIANA, *Per una lettura di «Finale di partita» di Samuel Beckett. Appunti da un seminario*, in «Laboratorio dell'ISPF» VIII, 2011, 1/2, (pp. 107-117), p. 112. Anche consultabile online: [www.ispf-lab.cnr.it/2011\\_1-2\\_302.pdf](http://www.ispf-lab.cnr.it/2011_1-2_302.pdf)

Dal tracollo di ogni possibile spiegazione dell'esistenza nasce il senso dell'assurdo; assurdo che spinge chi vi si imbatte o a un netto rifiuto, o a compiere una nuova ricerca di significato<sup>5</sup>. Bisogna notare, però, che, in Beckett, la condizione umana appare insensata fin dalle stesse sue fondamenta; tale insensatezza non è circoscrivibile a determinate condizioni apocalittiche o "post-atomiche". Ciò che Beckett intende manifestare, dunque, non è tanto l'uomo in circostanze liminari, quanto l'uomo nella sua perenne condizione liminare, che è quotidiana: la tendenza dell'essere umano al grado zero dell'esistere. L'opera d'arte si incarica, così, di svelare esteriormente questa condizione ontologica interiore, altrimenti quasi inesplorable. È per questo che, spesso, non risulta possibile ricondurre a ragione certi paradossi e certe contraddizioni beckettiane: l'aporia è insita nell'essenza del mondo, dunque anche l'arte deve sfuggire alla possibilità di una completa e coerente spiegazione<sup>6</sup>. Per Beckett la filosofia «è il negozio da rigattiere che gli fornisce alcuni pezzi per i suoi meccanismi narrativi: in essi la filosofia svela le proprie nascoste follie, scopre la propria miseria»<sup>7</sup>. È da questo «negozio da rigattiere» che spunta anche un'opera come *Film*, opera in cui è possibile isolare una caratteristica sommersa dell'occhio beckettiano: la proprietà "palindromica".

[...]

##### 5. *Analisi di "Film"*

[...]

**Dio Padre** – L'immagine appesa alla parete mostra un essere con due occhi immensi: si tratterebbe di Dio Padre. Ma anche questo sguardo è neutralizzato con una certa facilità. La distruzione della stampa sacra è totale. Soltanto un occhio, separato dall'altro, continua a fissare da terra Og. Lo sguardo di Dio, però, cessa completamente non appena l'uomo torna a sedere, e non ricompare più. Sul muro ne resta, tuttavia, una traccia indiretta:

<sup>5</sup> Cfr. R. DIANA, *Per una lettura di «Finale di partita» di Samuel Beckett. Appunti da un seminario*, cit., p. 109.

<sup>6</sup> «Già sul piano strettamente logico, entrare nello spazio oscuro dell'"assurdo" significa addentrarsi e muoversi nella foresta intricata della "contraddizione", dove possibilità inesplorate si delineano ed è facile perdere l'orientamento, avendo rinunciato alla guida sicura del principio di non-contraddizione. [...] Prendere atto della contraddittorietà dell'esistere, riconosciuta nella sua scarna essenzialità - termine che dice qui nel contempo nocciolo ontologico esangue, prossimo al nulla, e assenza di un qualsivoglia senso dell'esistenza umana, la quale, malgrado tutto incapace di annientarsi, trascorre nel vuoto di una ripetizione temporale monotona, costellata da sparuti e infelici tentativi di darsi una direzione -, fa tutt'uno con lo smascheramento di quegli strumenti terapeutici escogitati per occultare l'assurdità, ovvero la contraddizione in cui è invischiato il vivere dell'uomo»; Ivi, p. 108.

<sup>7</sup> L'osservazione è di Renato Oliva, tratta da D. ANZIEU, *Beckett*, cit., p. 251.

uno spazio vuoto nella parete ingrigita, un riquadro che, però, non dà più alcun fastidio.

Sull'immagine contenuta nella stampa, nel corso degli anni, sono state spese pochissime parole, come esaurientemente riassume Montalto<sup>8</sup>. L'immagine raffigura una "statuetta di orante", ora conservata all'Istituto Orientale dell'Università di Chicago, rinvenuta nella città di Esnunna, in Iraq, risalente alla Dinastia sumera del 2750-2600 a.C circa. Queste statuette erano collocate nel tempio, alla presenza del dio e vi restavano per sempre: era un modo concreto per lasciare una presenza di sé davanti alla divinità, così che la preghiera proseguisse anche quando l'individuo usciva dal luogo sacro. L'utilizzo in *Film* di questa immagine ha delle interessanti implicazioni: si ricordi che, per Berkeley, Dio è il garante supremo della coerenza di ogni percezione, nonché la sorgente di tutte le idee impresse nei sensi degli uomini. Ma, in Beckett, è anch'egli soggetto all'anomalia dell'*esse est percipi* indifferenziato. Far coincidere il pregato con il pregante, l'uomo orante con il dio pregato, produce così un potente cortocircuito: Dio esiste perché è percepito dall'orante. Ma di conseguenza, l'esistenza di Dio è sottoposta alla percezione umana; ne consegue, evidentemente, che Dio, in sé, non esiste.

[...] ecco il fulcro dell'operazione filosofica di Beckett: facendo coincidere [...] percepito e percipiente, egli elimina la componente divina ed abbandona i suoi personaggi al caos: scrive infatti Berkeley che senza la sapienza e benevolenza di Dio, saremmo tutti incerti e confusi. In *Film* Dio è scomparso, l'uomo è costretto a percepire le cose ma non è in grado di dar loro un senso [...]<sup>9</sup>.

Dunque, Dio non esiste; lo sguardo che scruta Og dal muro, e che tanto lo turba, – si ricordi che, con molta probabilità, ci troviamo nella stanza della madre – non è altro che una proiezione materna sul figlio: la madre crede in Dio e vuole che il figlio creda. La madre prega e vuole che il figlio preghi. Sguardo di Dio, sguardo di orante e sguardo materno coincidono. Questa triplice corrispondenza potrebbe essere in parte avvalorata da alcuni particolari: in primo luogo, in una stesura precedente del racconto, Beckett aveva incluso, a fianco dell'immagine di Dio Padre, anche una foto di Og con la dedica: «A mia madre, senza rancore, Natale 1929». In seguito la scelta è stata cassata. Inoltre, nella seconda foto osservata da Og, si vede come la madre insegna al figlio a pregare. Mentre lui sta a mani giunte, lei lo fissa attentamente<sup>10</sup>. Va detto infine, assieme a Montalto, che l'espressione "sguardo severo" ricorre ben tre volte nel racconto: «due riguardanti la madre e una riguardante Dio»<sup>11</sup>. La divinità e la madre hanno in comune lo stesso cipiglio.

**Finestra e specchio** – Per non essere visto da nessuno, Og oscura la finestra. Più problematico, invece, si rivela oscurare lo

<sup>8</sup> Cfr. Ivi, pp. 16-17.

<sup>9</sup> Ivi, p. 99.

<sup>10</sup> Cfr. S. BECKETT, *Teatro completo*, cit., p. 405.

<sup>11</sup> Ivi, p. 21.

specchio: infatti la coperta usata per coprirlo cade improvvisamente e Og non può fare a meno di specchiarsi. Infine, però, anche quest'ultima minaccia è neutralizzata e non disturberà più. Il tema dello specchio, e quindi il tema del "doppio speculare" è assai importante: uno dei motivi per cui non si può considerare Oc immagine speculare di Og – oltre a quello, palese e già accennato, della benda – è anche il fatto che la percezione del doppio è neutralizzata assieme allo specchio. Infatti: la percezione degli uomini è eliminata entrando in casa e tappando la finestra; la percezione degli animali è stata eliminata gettando gli animali fuori dalla stanza; la percezione di Dio è stata eliminata distruggendo la stampa appesa al muro; la percezione del sé speculare è stata eliminata coprendo lo specchio. Ognuna di queste percezioni non torna più ad infastidire Og. Conseguentemente a ciò, non si può considerare Oc un'immagine speculare. Del resto Beckett scrive che «Non sarà evidente fino alla fine del film che l'inseguitore percipiente [...] è *egli stesso*»<sup>12</sup>. Dunque, l'immagine dello specchio non provoca «investimento» e non anticipa ad Og quanto in seguito vedrà; il finale non ha niente a che vedere con lo specchiarsi<sup>13</sup>. Rimane però il dilemma di come sia possibile che Og e Oc siano la stessa persona, pur avendo comportamenti antitetici. Nell'unico essere complessivo Og/Oc è intervenuta una sorta di metaforica e terribile "operazione chirurgica".

***I falsi occhi, la sedia a dondolo e l'enigma della morte*** – Arrivano a infastidire Og pure gli "sguardi" della sedia a dondolo e della cartellina. Questi occhi non vengono neutralizzati, poiché non incarnano sguardi veri e propri. O meglio: lo sguardo della sedia a dondolo, nonostante tutto il fastidio che procura, è con sforzo ignorato; lo sguardo della cartellina, invece, viene neutralizzato con una rotazione della cartellina stessa, che però è necessario ripetere ogni volta.

La sedia a dondolo è un oggetto assai caro a Beckett: lo troviamo già nel suo primo romanzo, *Murphy*, e in uno dei suoi ultimi lavori teatrali, *Dondolo*, del 1981. In *Murphy*, il protagonista ha l'abitudine di legarsi forte al dondolo, tanto che a un certo punto si ribalta e non riesce più a liberarsi. Stare sulla sedia a dondolo è per Murphy il solo modo per entrare nel grande nulla: il dondolo fa

<sup>12</sup> Ivi, p. 351. Il corsivo è mio.

<sup>13</sup> Cfr. S. MONTALTO, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, cit., p. 23. Galimberti, parlando del volto e dello specchio, dice: «La propria immagine è per il corpo un *cerchio mancato* dove l'intenzione percettiva si confonde con la convenzione della percezione. A nessuno, infatti, è concessa l'immagine fedele del proprio corpo. La mia vista non può esplorare ciò che si nasconde dietro le mie spalle, e soprattutto non può vedere quel viso che sono e che mi esprime. Anche lo specchio non raggiunge lo scopo, perché l'immagine riflessa non è sovrapponibile ma simmetrica: la destra, cioè, diventa la sinistra, e siccome le due parti non sono perfettamente identiche, l'espressione che vedo riflessa *non è la mia espressione*»; UMBERTO GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2009<sup>19</sup>, p. 318. Corsivo mio. Si noti invece che, in *Film*, quel "cerchio" si chiude.

sfuggire alla vita ed introduce anticipatamente nell'anticamera della morte – e quindi, si può osservare, nel “non essere percepiti”. Peraltro, la morte sopraggiunge davvero quando il protagonista è sul dondolo; nel passaggio cruciale – per molti versi simile a quello che vediamo in *Film* – la fine del dondolio corrisponde al graduale trapasso del protagonista<sup>14</sup>. Anche in *Dondolo* una donna, seduta sulla sua sedia, si oscilla a poco a poco sempre meno, mentre una voce – la sua voce, ma registrata – ripete incessantemente uno stanco ritornello, con cui si invoca la morte<sup>15</sup>. È plausibile pensare che la morte intervenga anche in *Film*? Montalto sostiene di sì, pur ammettendo che, in Beckett, la morte è una “grazia” raramente concessa ai propri personaggi<sup>16</sup>. In effetti, bisogna a questo punto ricordare che Og, in vari momenti della sua fuga dai percipienti, si tasta il polso per ascoltarne i battiti, come se volesse accertarsi di quanta vita sia ancora rimasta nel suo corpo. Invece Gian Piero Brega, in una recensione scritta subito dopo la visione del film – proiettato durante il Festival di Venezia del 1965 dove ottenne il diploma di merito – preferisce sottolineare come la chiusura dell'occhio di Og sia un “arrendersi” al suo destino di oggetto<sup>17</sup>.

Se si esamina però la vicenda da una prospettiva berkeleyana, e si assumono fino in fondo le conseguenze del motto alla guida del dramma, non si può sostenere che in Og intervenga la morte. Egli, infatti, avrebbe potuto entrare nel nulla solo se *non percepito*. Invece, benché il dondolio cessi e gli occhi di Og siano ben chiusi, egli *continua ad essere percepito* dallo sguardo incessante di Oc, che è Og stesso. La morte è quindi una conclusione in conflitto con il principio berkeleyano inizialmente espresso.

[...]

#### 6. *L'occhio Palindromico e lo sguardo insostenibile dell'Io*

L'enigma sta nel fatto che il mio corpo è insieme vedente e visibile. Guarda ogni cosa, ma può anche guardarsi, e riconoscere in ciò che [...] vede 'l'altra faccia' della sua potenza visiva. Si vede vedente, [...] è visibile e sensibile per se stesso<sup>18</sup>.

L'operazione chirurgica operata da Beckett sul proprio personaggio è delle più spietate e sottili: il protagonista, infatti, è stato «scisso»<sup>19</sup> in occhio e in oggetto, in “vedente” e “visibile”. Queste due caratteristiche, che solitamente nell'uomo convivono unite, in *Film* vengono disgiunte e vivono separate di vita autonoma. È dunque in primo luogo da escludere che Og e Oc

<sup>14</sup> Cfr. S. BECKETT, *Murphy*, cit., pp. 188-189.

<sup>15</sup> Cfr. S. BECKETT, *Teatro completo*, cit., p. 489-499.

<sup>16</sup> Cfr. S. MONTALTO, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, cit., p. 36.

<sup>17</sup> Cfr. Ivi, p. 32.

<sup>18</sup> MAURICE MERLEAU-PONTY, *L'occhio e lo Spirito*, Milano, SE, 1989, p. 18.

<sup>19</sup> Cfr. S. BECKETT, *Teatro completo*, cit., p. 351.

siano due "sosia". Nel concetto di sosia è inclusa l'idea di somiglianza tra due individui totalmente distinti. Possiamo anche escludere che Oc sia il "classico" doppio di Og, e viceversa. Per poterlo essere, bisognerebbe che entrambi fossero per se stessi qualcosa di intero e di perfettamente identico, o di perfettamente antitetico. Beckett, invece, parla di un unico individuo *scisso* in due parti distinte. Di conseguenza, né Og, né Oc, sono in realtà esseri umani completi: piuttosto sono due frammenti di un solo uomo, che vagano nel mondo inseguendosi e sfuggendosi. Non a caso, l'essere monocolo incarna spesso una condizione sub-umana ed un'alterata capacità di percezione del mondo<sup>20</sup>. Ci troviamo davanti, pertanto, a due costituenti di un unico essere; ma questi due costituenti non sono speculari l'un l'altro, perché, se lo fossero, Oc avrebbe dovuto portare la benda sull'occhio destro ed invece Beckett specifica che sia Og che Oc devono averla entrambi sull'occhio sinistro. Dunque, i due non sono neanche immagini speculari<sup>21</sup>. A trarre in inganno, probabilmente, è il loro comportamento, ritenuto speculare: l'uno infatti scappa, l'altro insegue<sup>22</sup>. Ma un comportamento concettualmente antipodico non è affatto sinonimo di specularità. Si ha quindi il paradosso di due costituenti fra loro non complementari, al tempo stesso identici e contrari. Insomma, i due non sono "doppi", ma frammenti; e non "frammenti speculari", ma segmenti d'un palindromo. Oc e Og sono i due termini di una identità palindromica, le due sillabe del medesimo *ESSE*.

[...]

---

<sup>20</sup> Cfr. CHEVALIER-GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano, BUR 1988, pp. 262-263 (vol. I) e pp. 148-159 (vol. II).

<sup>21</sup> In letteratura il doppio per separazione è una forma di *doppelgänger* che, classicamente, si identifica con il riflesso, l'ombra o, in certi casi, anche il ritratto. È evidente che in *Film* si assiste a un fenomeno decisamente innovativo del modello letterario. Si noti che il termine *doppelgänger* può anche indicare l'immagine di se stessi vista con la coda dell'occhio. Per una trattazione sul tema del doppio in letteratura si veda MAURIZIO BETTINI, *La maschera, il doppio e il ritratto – strategie dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

<sup>22</sup> Si tratterebbe di una specularità concettuale: ma è corretto dire che due comportamenti "opposti" sono comportamenti "speculari"? L'imbroglio si basa sul fatto che lo specchio "ribalta" le immagini. Ma se si prova ad allontanarsi da uno specchio, l'immagine certo non ci insegue. Sul tema della specularità, qui non affrontabile, si rinvia a UMBERTO ECO, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 318-319; cfr. anche U. ECO, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.

## Sommario

FILOSOFIA DELLA VISIONE E L'OCCHIO PALINDROMICO  
IN «FILM» DI SAMUEL BECKETT

*Luigi Ferri*

1. Beckett e il residuo filosofico (pagina 189)
2. Lettura e Visione: volti di un'opera bifronte (p. 191)
3. George Berkeley (p. 193)
4. Beckett-Berkeley: un confronto (p. 196)
5. Filosofia della visione (p. 197)
6. L'Occhio Palindromico e lo sguardo insostenibile dell'Io (p. 207)
7. Il Palindromo e il Palindromico (p. 208)
8. Lo sguardo insostenibile dell'Io (p. 209)
9. Dall'essere vivente all'essere vedente (p. 210)
10. L'essere vedente come Trinità decaduta (p. 215)