

Giuseppe Zuccarino

Fare l'immagine. Deleuze su Beckett

Uno degli scrittori più presenti nel lavoro di Gilles Deleuze è senz'altro Samuel Beckett. È vero che il filosofo non gli ha dedicato un volume monografico – cosa che ha fatto invece per altri due grandi della letteratura, Proust e Kafka –, ma all'interno dei suoi libri troviamo un elevato numero di riferimenti all'autore irlandese, che mostrano quale importanza particolare egli gli attribuisca¹. Esistono inoltre due testi (uno breve, l'altro più ampio) esplicitamente destinati a commentare opere beckettiane, e proprio a essi rivolgeremo l'attenzione.

Il primo, datato 1986, ha per titolo *Le plus grand film irlandais* (Deleuze, 1993, pp. 36-39; trad. it. 1996, pp. 39-42). Oggetto di analisi è un cortometraggio, *Film*, ideato e scritto da Beckett nel 1963 e girato l'anno successivo, con la regia di Alan Schneider coadiuvato dall'autore stesso (Beckett, 2006, pp. 111-134; trad. it. 1994, pp. 348-406)². Proviamo a sintetizzare la trama della pellicola. L'anziano protagonista cammina per strada costeggiando un muro con aria frettolosa e furtiva, come se fosse inseguito da qualcuno che non possiamo vedere, perché il suo sguardo coincide con quello della cinepresa. Alcuni personaggi secondari, che il protagonista incontra lungo il suo percorso in strada (una coppia di coniugi) o sulle scale della casa in cui entra (una vecchia fioraia), vedono però l'inseguitore e reagiscono con stupore e paura. Il protagonista raggiunge una stanza piuttosto spoglia, ma anche lì deve proteggersi da ogni possibile sguardo: vela la finestra e uno specchio, estromette un cagnolino e un gatto, copre la gabbia di un pappagallo e il vaso di vetro con un pesce rosso, strappa l'immagine di un dio appesa alla parete e

¹ Si veda l'elenco delle pagine dei volumi deleuziani in cui compaiono riferimenti a Beckett in AA.VV., 2007, p. 553.

² Citeremo le opere di Beckett (che è un autore bilingue) facendo riferimento alle edizioni francesi, anche se molte di esse sono state scritte e pubblicate inizialmente in inglese.

anche delle foto che raffigurano lui stesso com'era da bambino, da giovane e da adulto. Quando infine sembra potersi rilassare e si assopisce su una sedia a dondolo, il suo sonno è interrotto di colpo dalla sensazione di essere osservato (infatti la cinepresa lo sta inquadrando di fronte). Nel contempo, vediamo finalmente chi sia l'inseguitore: è il suo doppio, identico a lui, che lo scruta con aria seria, quasi severa. Il protagonista non regge a tale sguardo: si copre gli occhi e poi si china in avanti, mentre la sedia cessa di dondolare.

L'interpretazione della storia è suggerita da Beckett nelle indicazioni che precedono il testo della sceneggiatura: «*Esse est percipi*. Sottratto a ogni percezione estranea, animale, umana, divina, l'essere sussiste, percepito da se stesso. La ricerca del non essere tramite la soppressione di ogni percezione estranea inciampa sull'insopprimibile percezione di sé» (ivi, p. 113; trad. it. p. 351)³. In altri termini, se qualcuno sperasse di liberarsi dal peso dell'esistenza tramite un totale isolamento dagli altri, non ci riuscirebbe, perché a farlo esistere rimarrebbe comunque la percezione che egli ha di se stesso. Come si vede, la tematica su cui si basa *Film* è di natura squisitamente teorica. Anzi, la formula in latino usata da Beckett è riconoscibile come una citazione dal filosofo settecentesco George Berkeley. Quest'ultimo la enunciava in un passo che conviene richiamare: «Chiunque sarà disposto a riconoscere che né i pensieri, né le passioni, né le idee formate dall'immaginazione esistono al di fuori della mente. Sembra egualmente evidente che le varie sensazioni o idee impresse ai sensi, comunque siano mescolate o combinate insieme (vale a dire, qualsiasi oggetto esse compongano), non possono esistere, se non in una mente che le percepisce. Credo che di questo si possa avere una conoscenza intuitiva, ove si consideri cosa significa il termine *esistere* quando viene applicato alle cose sensibili. Dico che il tavolo su cui scrivo esiste, cioè lo vedo e posso toccarlo; se uscissi dallo studio, potrei dire che esiste, intendendo che, se fossi nello studio, potrei percepirlo [...]. Mi sembra assolutamente incomprensibile ciò che si dice riguardo all'esistenza assoluta di cose non

³ Si avverte che i passi delle traduzioni italiane cui si rimanda vengono spesso citati con modifiche).

pensanti, senza nessuna relazione con il fatto che siano percepite. Il loro *esse* [essere] è un *percipi* [essere percepite]: non è possibile che esistano al di fuori delle menti o delle cose pensanti che le percepiscono» (Berkeley, 2007, p. 199).

Beckett si era già richiamato a questa concezione (spesso definita dagli studiosi «immaterialismo») in due passi del suo romanzo *Murphy*. Nel primo si legge: «Nulla di più naturale di Berkeley, disse Neary. Non aveva alternativa. Immaterializzare o crepare» (Beckett, 2004, p. 47; trad. it. 2003, p. 43). Ancor più significativo è il secondo riferimento: «Murphy si mise a vedere il Nulla, quella lucentezza incolore di cui si gode così raramente una volta usciti dalla madre, e che è l'assenza (per abusare di una raffinata distinzione) meno del *percipere* che del *percipi*» (ivi, p. 176; trad. it. pp. 173-174). In effetti, nelle sue opere, Beckett ha sempre sostenuto l'idea che la cosa migliore in assoluto sarebbe quella «di non nascere» (ivi, p. 38; trad. it. p. 34). Ciò ci ricorda da vicino il pessimismo dei Greci antichi, espresso per esempio nei versi di poeti come Teognide («Non nascere è per gli uomini la miglior cosa», 2015, p. 143) o Sofocle («Non veder mai la luce / vince ogni confronto», 2013, p. 347). Ma occorre tener presente soprattutto l'influenza di un pensatore ottocentesco, Schopenhauer. Il suo nome compare nel libro beckettiano su Proust, e dalla sua opera maggiore è tratta la citazione di due versi di Calderón: «Poiché il maggior delitto / dell'uomo è l'esser nato» (Calderón de la Barca, 1981, p. 5)⁴. Il filosofo tedesco vi vedeva riassunto l'insegnamento della tragedia, nella quale «l'eroe deve espiare non i suoi peccati, ma il peccato originale, la colpa di esistere» (Schopenhauer, 1989, p. 368). In una lettera, Beckett dichiara: «Leggo Schopenhauer. Tutti si burlano di ciò. [...] Ma io non leggo della filosofia, né mi preoccupo di sapere se abbia ragione o torto o se sia un metafisico buono o cattivo. Una giustificazione intellettuale dell'infelicità – la più forte che sia mai stata tentata – vale la pena di essere presa in esame» (lettera a Thomas McGreevy, circa 18-25 luglio 1930, in Beckett, 2014, p. 124). E in un'altra missiva, qualche anno dopo: «Ho sempre saputo che [Schopenhauer] era uno di

⁴ Cfr. Beckett, 1990, pp. 29, 79; trad. it. 2004, pp. 18, 48.

quelli che contavano maggiormente per me, ed è un piacere più reale di ogni altro provato da tempo quello di cominciare adesso a capire perché. Ed è anche un piacere trovare un filosofo che può essere letto come un poeta» (lettera a Thomas McGreevy del 21 settembre 1937, in *ivi*, p. 594).

Il breve saggio *Le plus grand film irlandais* riprende, in forma un po' mutata, le idee che Deleuze aveva già esposto nelle pagine dedicate a *Film* in *L'image-mouvement* (Deleuze, 1983, pp. 97-100; trad. it. 1984, pp. 85-88). Egli definisce in questi termini il problema su cui si incentra questo lavoro beckettiano: «Se è vero, come ha detto il vescovo irlandese Berkeley, che essere è essere percepito (*esse est percipi*), è forse possibile sfuggire alla percezione? In che modo divenire impercettibile?» (Deleuze, 1993, p. 36; trad. it. 1996, p. 39). Quindi Deleuze accoglie sostanzialmente l'interpretazione di *Film* proposta dallo stesso Beckett. Tuttavia si discosta da quest'ultimo su un punto specifico: a suo avviso, come già asseriva in *L'image-mouvement*, sarebbe opportuno scandire in altro modo, rispetto a quanto fa l'autore, le fasi della storia: «I tre momenti distinti da Beckett sono: la strada, la scala, la stanza [...]. Noi proponiamo una distinzione diversa: l'immagine-azione, che riunisce la strada e la scala; l'immagine-percezione, per la stanza; infine l'immagine-affezione, per la stanza occultata e l'assopimento del personaggio sulla sedia a dondolo» (Deleuze, 1983, p. 98; trad. it. 1984, p. 86). Il filosofo ricorda che, come viene spiegato nella sceneggiatura, la cinepresa (ossia l'occhio dell'inseguitore) inquadra di norma il protagonista da dietro, senza avvicinarsi troppo, lateralmente, a lui, cioè senza superare un angolo di quarantacinque gradi, perché, ogni volta che tale regola viene violata, l'oggetto dello sguardo se ne accorge e si gira, così da nascondere il proprio volto.

Nella prima fase, il personaggio in movimento si comporta nel modo appena descritto, riuscendo a sottrarsi alla percezione frontale da parte dell'occhio persecutorio. La seconda fase, vale a dire la scena della stanza, è più complessa, perché il protagonista si trova a svolgere il doppio ruolo di percipiente e percepito. Egli usa la vista per individuare i pericoli e neutralizzarli: si tratta per lui di coprire lo specchio, cacciare o occultare gli

animali, strappare l'immagine appesa alla parete e le foto personali, e in tal modo conseguire «l'estinguersi della doppia percezione» (Deleuze, 1993, p. 37; trad. it. 1996, p. 40). Nella terza fase, dapprima il problema pare risolto, tanto che il personaggio allenta la propria vigilanza e si assopisce sulla sedia a dondolo. Ma il pericolo è in agguato: «La cinepresa-percezione ne approfitta, oltrepassa definitivamente l'angolo, gira, si pone davanti al personaggio addormentato e si avvicina. Allora si rivela per quel che è, percezione d'affezione, ossia percezione di sé da parte di sé» (ivi, p. 38; trad. it. p. 41). Quando il personaggio riapre gli occhi e si trova esposto senza vie di fuga alla visione per lui spaventosa, non sopravvive. Così Deleuze interpreta quel che Beckett si limitava a suggerire: «La percezione di sé [...] si spegnerà anch'essa, ma nel medesimo istante in cui il movimento della sedia a dondolo muore e il personaggio muore» (*ibidem*).

Finora il filosofo si è attenuto piuttosto fedelmente all'opera beckettiana che commenta, ma nell'ultimo paragrafo del testo si spinge oltre, lasciando emergere con chiarezza il vitalismo che caratterizza il suo pensiero. Secondo Deleuze, infatti, anche quando il protagonista cessa definitivamente di muoversi, resta comunque immerso in un elemento che si muove, come l'acqua di un oceano. «La stanza ha perso le sue barriere e lascia sfuggire nel vuoto luminoso un atomo, impersonale e tuttavia singolare, che non ha più un Sé per distinguersi da, o per confondersi con, gli altri. Divenire impercettibile è la Vita "senza sosta e senza condizione", è raggiungere lo sciabordio cosmico e spirituale» (ivi, p. 39; trad. it. p. 42). Come si vede, qui il filosofo aggiunge a *Film* una scena che è irreperibile tanto nella sceneggiatura quanto nella pellicola, e sostituisce la propria concezione a quella, assai meno rosea e luminosa, di Beckett.

Dell'autore, Deleuze torna a occuparsi qualche anno dopo, nel 1992. Il suo testo, *L'épuisé*, appare come postfazione all'edizione francese di quattro brevi sceneggiature televisive beckettiane (Deleuze, 1992, pp. 55-106; trad. it. 1999). Nella prima parte del suo scritto, che riguarda l'opera dell'autore irlandese in generale, il filosofo comincia col distinguere *l'épuisement* dalla

comune stanchezza. Chi è stanco ha ancora delle possibilità, benché non le realizzi, mentre chi è esausto ha esaurito le possibilità. Tuttavia i personaggi di Beckett, pur essendo spesso esausti, mantengono un rapporto complesso, non negativo, con ciò che è loro possibile: «Giocano col possibile senza realizzarlo, hanno troppo da fare con un possibile sempre più ristretto nel suo genere per preoccuparsi di ciò che ancora accade» (ivi, p. 60; trad. it. pp. 11-12). Deleuze cita come esempi i vertiginosi calcoli combinatori che compiono Molloy riguardo ai sassolini che tiene in una tasca allo scopo di succhiarli, quasi fossero caramelle, per poi riporli in un'altra tasca, oppure Murphy intento a meditare sulle varie possibili successioni in cui potrebbe mangiare cinque biscotti di tipo diverso (cfr. Beckett, 1989a, pp. 113-122; trad. it. 1996, pp. 73-80. Cfr. anche Beckett, 2004, p. 73; trad. it. 2003, pp. 69-70). Commenta il filosofo: «La combinatoria è l'arte o la scienza di esaurire il possibile, includendo le disgiunzioni. Ma solo l'eshausto può esaurire il possibile, perché ha rinunciato a qualsiasi bisogno, preferenza, scopo o significato. Solo l'eshausto è abbastanza disinteressato, abbastanza scrupoloso» (Deleuze, 1992, p. 61; trad. it. 1999, p. 13).

Deleuze osserva giustamente che «i dannati di Beckett sono la più stupefacente galleria di posture, andature e posizioni, dopo Dante» (ivi, p. 63; trad. it. p. 15). A elencarle, può aiutarci Leonardo da Vinci: «*Delle diciotto operazioni dell'uomo*. Fermezza, movimento, corso, ritto, appoggiato, a sedere, chinato, ginocchioni, giacente, sospeso, portare, esser portato, spingere, tirare, battere, esser battuto, aggravare ed alleggerire» (Leonardo da Vinci, 1995, p. 183). La postura più caratteristica dell'eshausto è quella di restare immobile su una sedia, col capo chino: «Seduto una notte al suo tavolo la testa sulle mani» (Beckett, 1989b, p. 7; trad. it. 2008, p. 92). Secondo il filosofo, si tratta di una posizione ancor più incomoda ed estrema rispetto a quella di chi sta coricato, dunque di una posizione ulteriore: «Bisognerebbe forse distinguere fra l'opera sdraiata di Beckett e l'opera seduta, l'ultima» (Deleuze, 1992, pp. 64-65; trad. it. 1999, p. 16).

Anche sul piano del linguaggio, per l'autore irlandese si tratta dapprima di tentare di esaurire il possibile tramite le parole, poi di spostare l'attenzione dalle singole parole a dei flussi vocali, separabili oppure indistinti. Le voci, che sempre provengono da altri, raccontano delle storie, e in tal modo danno luogo, sia pure vagamente, a personaggi che il narratore spera di condurre all'estinzione. Per ottenere ciò occorre una terza strategia, «che non riconduce più il linguaggio ad oggetti enumerabili e combinabili, né a voci emittenti, ma a limiti immanenti che non finiscono mai di spostarsi, iati, buchi o lacerazioni di cui non ci si renderebbe conto, attribuendoli alla semplice stanchezza, se non si allargassero all'improvviso in modo da accogliere qualcosa che viene da fuori o da altrove» (ivi, pp. 69-70; trad. it. pp. 20-21). Questo qualcosa, sia esso visto o sentito, è definibile come immagine. Quando è riuscito a fissarla, il narratore può interrompersi, almeno momentaneamente: «Adesso è fatta ho fatto l'immagine» (Beckett, 1999, p. 18; trad. it. 1989, p. 11).

Sembra poco, ma non è così: «L'arte, la pittura, la musica possono forse avere un altro scopo, anche se il contenuto dell'immagine è assai povero o mediocre? [...] A definire l'immagine non è il suo contenuto sublime, bensì la forma, cioè la "tensione interna", la forza che mobilita per fare il vuoto o aprire dei fori» (Deleuze, 1992, pp. 71-72; trad. it. 1999, pp. 22-23). In effetti, già nel 1937 Beckett aveva espresso l'idea che per lui «il miglior modo di utilizzare il linguaggio sarà di malmenarlo [...]. Scavarvi un buco dopo l'altro finché ciò che si nasconde dietro, si tratti di qualcosa oppure di nulla, comincerà a trasudare» (lettera ad Axel Kaun del 9 luglio 1937, in Beckett, 2014, p. 563). Deleuze sottolinea ugualmente l'importanza del fattore spaziale: infatti, così come l'immagine è un ritornello visivo o sonoro, lo spazio implica a sua volta un ritornello relativo al movimento, che prevede determinate posture e andature. Immagini e spazi offrono altrettante occasioni per esaurire il possibile, ma non ci si deve attendere dall'immagine che si protragga nel tempo, perché la sua caratteristica è proprio quella di essere istantanea, e anzi di affiorare in «un momento vicinissimo alla fine» (Deleuze, 1992, p. 77; trad. it. 1999, p. 27).

Tutti questi elementi emergono con chiarezza nelle opere televisive di Beckett, sulle quali si incentra la seconda parte del testo del filosofo. *Quad* è un'azione senza parole, con quattro interpreti, assai simili per aspetto e movimenti. Indossano vesti lunghe con cappucci che non lasciano vedere i volti, ma si possono distinguere l'uno dall'altro perché le vesti differiscono per il colore. Inoltre la presenza in scena di ciascuno è accompagnata dal suono di un diverso strumento a percussione. La telecamera fissa inquadra uno spazio quadrato circondato dal buio. Gli interpreti entrano in scena progressivamente, compiono percorsi prestabiliti ed escono progressivamente; il ciclo dei loro movimenti viene eseguito quattro volte. Esiste una seconda versione dell'opera, ancor più breve e spoglia: gli interpreti eseguono il ciclo una sola volta, sono tutti vestiti di bianco e cessano di essere accompagnati dalle percussioni; l'unico suono udibile è quello dei loro passi (cfr. Beckett, 1992d, pp. 7-15; trad. it. 1994, pp. 509-514)⁵. Secondo Deleuze, «il testo di Beckett è perfettamente chiaro: si tratta di esaurire lo spazio. Non c'è dubbio che i personaggi si stanchino, e i loro passi si faranno sempre più strascicati. [...] I personaggi realizzano e faticano ai quattro angoli del quadrato, sui lati e sulle diagonali» (Deleuze, 1992, pp. 81-82; trad. it. 1999, pp. 32-33).

Se *Quad* somiglia a un'azione di danza moderna, a un brano di musica classica si ispira invece *Trio du Fantôme* (Beckett, 1992b, pp. 17-25; trad. it. 1994, pp. 459-469). Il titolo allude alla composizione di Beethoven soprannominata *Trio degli spiriti*, e alcuni passaggi di essa fungono da colonna sonora per il dramma televisivo beckettiano. Nelle immagini, il colore è assente, vi sono solo sfumature di grigio. Una voce femminile fuori campo prescrive alla telecamera di inquadrare vari particolari di una stanza semivuota, nella quale si trova un personaggio maschile seduto su uno sgabello. L'uomo sta un po' chino e tiene fra le braccia un magnetofono, da cui a tratti emana la musica del trio beethoveniano. Per due volte, egli si alza come se avesse sentito dei rumori e stesse aspettando qualcuno (la voce ci informa che si tratta di una donna),

⁵ Le due versioni televisive realizzate con la regia dell'autore sono visibili sul sito www.ubuweb.com.

ma apre invano la porta o la finestra: nulla è visibile, tranne il buio e la pioggia che cade. Infine si sentono dei passi e alla porta vengono battuti deboli colpi. L'uomo apre e si trova davanti un ragazzino, che indossa un'incerata nera col cappuccio luccicante di pioggia. Il ragazzino non dice nulla: scuote soltanto la testa in segno di negazione, poi si allontana. L'uomo torna alla sua posizione abituale sullo sgabello. La storia, come si vede, è ridotta ai minimi termini.

Le immagini esauriscono lo spazio disponibile, mostrandolo perlopiù a frammenti, ma si potrebbe anche dire che le inquadrature parziali di campiture grigie connettano fra loro dei vuoti. In quest'opera televisiva, nella quale la voce femminile è neutra e lo spazio si estenua, il processo di spoliatura viene condotto molto avanti da Beckett: «È come se si rappresentassero simultaneamente una *pièce* radiofonica e un film muto: nuova forma di disgiunzione inclusa. O piuttosto è come un piano di separazione in cui si inscrivano da un lato i silenzi della voce, dall'altro i vuoti dello spazio» (Deleuze, 1992, pp. 90-91; trad. it. 1999, pp. 40-41). E tutto ciò ben si accorda con la musica di Beethoven, in cui da sempre lo scrittore irlandese è incline a percepire «un dispiegarsi vertiginoso di suoni che collegano insondabili abissi di silenzio» (lettera ad Axel Kaun del 9 luglio 1937, in Beckett, 2014, p. 563).

Deleuze, però, ancora una volta modifica il finale, ossia rifiuta l'interpretazione più chiara e coerente dell'opera, quella secondo cui l'uomo aspetta con ansia la visita di una donna (o di un fantasma femminile del suo passato) che non arriva, cosa che lo obbliga a permanere in uno stato di triste solitudine. Il filosofo capovolge i dati: «Quando compare il piccolo messaggero muto, non è per annunciare che la donna non verrà, come se fosse una cattiva notizia, ma per portare l'ordine tanto atteso di fermare tutto, perché tutto è davvero finito» (Deleuze, 1992, p. 92; trad. it. 1999, p. 42). Dunque il protagonista non ha motivo di deprimersi, anzi può persino allietarsi: «Il volto si mette a sorridere, sorprendente sorriso astuto e furbesco di chi ha raggiunto lo scopo del suo "delirio stizzoso": ha *fatto* l'immagine» (ivi, p. 93; trad. it. p. 42). Peccato che di tale sorriso non vi sia alcuna traccia nella sceneggiatura beckettiana.

Il terzo dei drammi televisivi compresi nel volume reca lo strano titolo ... *que nuages...* (Beckett, 1992c, pp. 37-48; trad. it. 1994, pp. 471-479)⁶. Si tratta di una citazione dall'ultima strofa della poesia *La Torre* di William Butler Yeats, in cui si legge: «Ora devo preparare la mia anima, / Costringerla a studiare / In una dotta scuola / Finché il naufragio del corpo, / Il lento sfacelo del sangue, / Il delirio stizzoso / E l'ottusa vecchiaia, / O quanto di peggio può accadere – / La morte degli amici, o lo spegnersi / D'ogni sguardo splendente che faceva / Arrestare il respiro – / Non parranno che nuvole di cielo / Quando svanisce l'orizzonte, / O il grido sonnolento d'un uccello / Fra le ombre che s'infittiscono» (Yeats, 2005, p. 95). Anche in questo caso, Beckett rinuncia all'impiego di immagini a colori e sceglie un bianco e nero sfocato, mentre i personaggi si riducono a uno solo. Lo vediamo, con una vestaglia addosso e uno zucchetto sulla testa (entrambi chiari), nella posizione tipica dell'esausto: seduto, anzi chinato, su un tavolo. In altre brevi riprese, però, lo stesso personaggio ci viene mostrato mentre attraversa uno spazio circolare illuminato: a seconda dei casi, appare vestito nel modo già descritto oppure con un lungo soprabito e con un cappello in testa (entrambi scuri). La situazione di fondo è simile a quella di *Trio du Fantôme*: un uomo, di cui sentiamo la voce in sottofondo, è in ansiosa attesa dell'apparizione notturna di una donna-fantasma. Ha però una sorte migliore, perché talvolta lei si mostra, per qualche istante, sotto forma di un viso che rimane immobile o le cui labbra articolano, in maniera inudibile, le poche parole sulle nuvole tratte dalla poesia di Yeats. Ma, ci spiega il personaggio maschile, tali apparizioni sono rarissime: quasi sempre egli trascorre la notte sveglio, nella vana speranza di veder comparire il volto femminile. Da ultimo, è la voce dell'uomo a recitare quattro versi della poesia, subito prima che sopraggiunga il buio finale.

Secondo Deleuze, i movimenti dell'uomo quando transita nel cerchio luminoso avvengono in uno spazio puramente mentale. Lo spazio vero è quello in cui egli resta seduto al tavolo, esausto, nel tentativo di conseguire la visione

⁶ Di quest'opera, così come di *Nacht und Träume*, è possibile vedere (sul sito www.youtube.com) la versione realizzata, con la regia di Beckett, per la televisione tedesca.

del viso di lei. Impresa ardua, perché «l'immagine è un soffio, un fiato, ma spirante, in via d'estinzione. L'immagine è ciò che si spegne» (Deleuze, 1992, p. 97; trad. it. 1999, p. 46). Da qui la scelta dei versi di Yeats relativi alle nuvole che si disfano all'orizzonte e al grido dell'uccello che si perde fra le ombre. In questo caso, il filosofo sembra prendere atto di ciò che il dramma televisivo suggerisce, ossia che, una volta svanita l'immagine, resta solo «il nero eterno, la notte nera senza uscita» (ivi, p. 98; trad. it. p. 47).

Anche l'ultimo lavoro beckettiano su cui Deleuze si sofferma, *Nacht und Träume*, non si discosta dalla problematica generale. Permane l'assenza del colore, torna il rapporto con la musica (il titolo è quello di un *lied* di Schubert, di cui una voce maschile canta alcune battute), ma viene meno ogni voce recitante. Il personaggio è «un uomo seduto a un tavolo. Profilo destro, capo chino, capelli grigi, mani posate sul tavolo» (Beckett, 1992e, p. 51; trad. it., 1994, p. 525). Ben presto, egli abbassa ancor più la testa sulle mani e si addormenta. Possono così comparire le immagini del sogno: in esse lo vediamo nella stessa posizione del sonno, ma due mani (nella versione televisiva, chiaramente riconoscibili come femminili) giungono a dargli sollievo. Con delicatezza lo svegliano, gli porgono da bere con una tazza (nel film si tratta di un calice), poi gli passano un panno sulla fronte per asciugargli il sudore. L'uomo accoglie fra le sue una delle mani soccorrevoli, poi abbassa nuovamente il capo sul tavolo. La sequenza delle immagini oniriche compare due volte (in un riquadro sfocato a destra dello schermo, poi in primo piano), come a suggerire il carattere ricorrente del sogno.

Per Deleuze, «fare l'immagine è ancora l'operazione di *Nacht und Träume*, ma stavolta il personaggio non ha voce per parlare e non ne sente nessuna» (Deleuze, 1992, p. 99; trad. it. 1999, p. 48). A suo avviso, la scena in cui le mani senza corpo interagiscono col protagonista potrebbe non essere un sogno vero e proprio (anche se tutto, a cominciare dal titolo, suggerisce questo), bensì la visione di un insonne ormai privo di forze. «Il sogno dell'esauisto, dell'insonne, dell'abulico, non è come il sogno del sonno che si

produce da solo nella profondità del corpo e del desiderio, ma è un sogno della mente, che deve essere fatto, fabbricato» (ivi, p. 101; trad. it. p. 50).

Il filosofo non trascura un nesso che viene indirettamente evocato da Beckett. Nota infatti che il gesto di passare un panno sulla fronte del personaggio crea un'analogia col «volto di Cristo» (ivi, p. 94; trad. it. p. 43). Il rapidissimo accenno si riferisce all'atto caritatevole compiuto dalla Veronica quando ha deterso il sudore dal viso di Gesù durante la salita al Calvario (come viene ricordato nel rito popolare della Via Crucis). Già nella poesia *Enueg II*, che risale all'inizio degli anni Trenta, l'autore scriveva con ironia: «veronica mundi / veronica munda / dacci un'asciugata per amore di Gesù» (Beckett, 2002, p. 22; trad. it. 1999, p. 27). Il dettaglio non è utilizzabile per sostenere un'esegesi in chiave religiosa di *Nacht und Träume*, ma soltanto per esplicitare il modo in cui lavora Beckett. Non a caso, egli dichiara in una lettera: «Conosco la mitologia cristiana. Mi hanno letto la Bibbia quand'ero bambino, e ho letto autori che ne sono stati influenzati e che, in un modo o nell'altro, l'hanno usata. Come di tutti gli strumenti letterari, ne faccio uso quando mi serve. Però è una vera sciocchezza dire che ne sono stato profondamente influenzato» (lettera di Beckett del 17 novembre 1961 citata in Bair, 1990, p. 29).

Nelle pagine finali di *L'épuisé*, Deleuze sostiene che nei brevi lavori della fase finale dell'opera beckettiana affiora forse «un nuovo stile, in cui finalmente le parole si distanzierebbero da se stesse, in cui il linguaggio diventa poesia, in modo da produrre di fatto le visioni e i suoni che rimanevano impercettibili dietro il vecchio linguaggio» (Deleuze, 1992, pp. 104-105; trad. it. 1999, pp. 52-53). La perforazione della superficie verbale giunge al culmine, ma è appunto questo procedimento, in apparenza distruttivo, a rendere possibile «lo splendore degli ultimi testi» (ivi, p. 105; trad. it. p. 53). E con qualche citazione da essi Deleuze conclude un percorso di lettura in cui tutto (persino le circostanziali forzature interpretative) mostra come egli aspiri a ridurre il più possibile la distanza, che di fatto permane, fra le proprie concezioni filosofiche e la visione poetica del grande autore irlandese.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2007). *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*. Nantes: Cécile Defaut.

Bair, D. (1990). *Samuel Beckett. Una biografia* [1978]. Milano: Garzanti.

Beckett, S. (1989a). *Molloy* [1951]. Paris: Éditions de Minuit. (trad. it. [1996] *Molloy*, in Id., *Trilogia*. Torino: Einaudi).

Id. (1989b). *Soubresauts* [1988]. Paris: Éditions de Minuit. (trad. it. [2008] *Fremiti fermi*, in Id., *In nessun modo ancora*. Torino: Einaudi).

Id. (1990). *Proust* [1931]. Paris: Éditions de Minuit. (trad. it. [2004] *Proust*. Milano: SE).

Id. (1992a). *Quad et Trio du Fantôme, ... que nuages..., Nacht und Träume*. Paris: Éditions de Minuit.

Id. (1992b). *Trio du Fantôme* [1976], in Id., (1992a). (trad. it. [1994] *Trio degli spiriti*, in Id., *Teatro completo*. Torino: Einaudi).

Id. (1992c). *... que nuages...* [1977], in Id., (1992a). (trad. it. [1994] *...nuvole...*, in Id., *Teatro completo*. Torino: Einaudi).

Id. (1992d). *Quad* [1984], in Id., (1992a). (trad. it. [1994] *Quad*, in Id., *Teatro completo*. Torino: Einaudi).

Id. (1992e). *Nacht und Träume* [1984], in Id., (1992a). (trad. it. [1994] *Nacht und Träume*, in Id., *Teatro completo*. Torino: Einaudi).

Id. (1999). *L'image* [1988]. Paris: Éditions de Minuit. (trad. it. [1989] *L'immagine Senza Lo spopolatore*. Torino: Einaudi).

Id. (2002). *Les Os d'Écho et autres précipités* [1935]. Paris: Éditions de Minuit. (trad. it. [1999] *Ossa d'Eco*, in Id., *Le poesie*. Torino: Einaudi).

Id. (2004). *Murphy* [1938]. Paris: Éditions de Minuit. (trad. it. [2003] *Murphy*. Torino: Einaudi).

Id. (2006). *Film* [1967], in Id., *Comédie et actes divers*. Paris: Éditions de Minuit. (trad. it. [1994] *Film*, in Id., *Teatro completo*. Torino: Einaudi).

Id. (2014). *Lettres, I. 1929-1940* [2009]. Paris: Gallimard.

Berkeley, G. (2007). *Trattato sui principi della conoscenza umana*, in Id., *Opere filosofiche*. Torino: UTET.

Calderón De La Barca, P. (1981). *La vita è sogno*, in Id., *Teatro*. Torino: UTET.

Deleuze, G. (1983). *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit. (trad. it. [1984] *Cinema 1. L'immagine-movimento*. Milano: Ubulibri).

Id. (1992). *L'épuisé*, in S. Beckett (1992a) (trad. it. [1999] *L'esausto*. Napoli: Cronopio).

Id. (1993). *Le plus grand film irlandais* [1986], in Id., *Critique et clinique*. Paris: Éditions de Minuit. (trad. it. [1996] *Il più grande film irlandese*, in Id., *Critica e clinica*. Milano: Cortina).

Leonardo da Vinci (1995). *Trattato della pittura*. Milano: TEA.

Schopenhauer, A. (1989). *Il mondo come volontà e rappresentazione*. Milano: Mondadori.

Sofocle (2013). *Edipo a Colono*, in Id., *Antigone - Edipo re - Edipo a Colono*. Milano: Rizzoli.

Teognide (2015). *Elegie*. Milano: Rizzoli.

Yeats, W.B. (2005). *La Torre* [1995]. Milano: Rizzoli.