

cinema e musica

L'occhio selvaggio di Beckett

di Gualtiero De Santi

Nel 1966 Samuel Beckett realizza il suo primo video per la Süddeutscher Rundfunk di Stuttgart, dal titolo *He, Joe*. Ad esso faranno seguito due esperienze affini ispirate a commedie brevi e testi televisivi: *Geister Trio* e *Nur noch Gowölk*, entrambi mandati in onda il 1 novembre '77; e poi *Nacht und Traüme* ('81), *Quad* ('81), *Was Wo* ('86). Tutte *pièces* regolarmente – o quasi – impresse in volume: *Ghost Trio* e ... *but the Clouds* nel '76 presso Faber & Faber; *Nacht und Traüme*, *Quad*, *What Where* otto anni appresso, nel 1984.

Si dà per scontato non trattarsi delle registrazioni in pellicola di specifiche realizzazioni teatrali (come è intervenuto nei casi di molti gruppi d'avanguardia, anche di gran nome). Un autore puntigliosamente attento alla messinscena qual era Beckett, anche quando altri allestiva ed attuava la regia, non poteva che approdare prima o poi alla piena paternità di tutte le operazioni dell'inscenamento.

Il suo teatro, dimettendo come faceva lungo il proprio percorso la parola per un qualcos'altro che non fosse la didascalia bensì una struttura non verbale, in virtù di un tale meccanismo proteso verso un'ininterrotta sottrazione di elementi diveniva costitutivamente implicativo di un'altra forma di controllo autoriale. Come ha scritto Franco Quadri, era in fondo inevitabile che Beckett si facesse regista di se stesso, arrivando dopo il teatro alla televisione.

D'altra parte un rapporto diosmotico con le immagini – in

* Presentato dall'Istituto di Filologia moderna.

questo caso cinematografiche – si era avuto con l'ormai famoso *Film*, con cui si inaugurò nel 1965 la Mostra di Venezia allora diretta da Luigi Chiarini. Alan Schneider, un regista teatrale che aveva già tradotto sulla scena alcuni testi di Beckett (sua è la prima realizzazione in assoluto di *Happy Days*, al Cherry Lane Theater di New York nel 1961) e cui si deve la direzione di *Film* per il grande schermo ha ricordato: «Con la nuova tendenza del cinema contemporaneo a trasformare i registi in autori, è toccato all'eccezionale autore di *Film*, il commediografo Samuel Beckett, di diventare, non troppo eccezionalmente, il vero regista del film. Non che io non fossi sempre presente, berretto rosso da regista in testa, appollaiato su un carrello, o pronto a dire a Buster cosa fare. Ma, dall'idea originaria allo stacco finale, sono stati la visione e il tono particolare stabiliti da Sam che tutti noi ci siamo sforzati di esprimere».

Non è detto – ha continuato Schneider – che davvero tutte le intenzioni di Beckett fossero prontamente e agevolmente raccolte dai collaboratori. Dei quali si potrebbe dire che si erano ritrovati su quel *set* diversamente perplessi ma pur sempre disponibili: dal mitico Boris Kaufman, che fu direttore della fotografia, al grande Buster Keaton, smarrito dentro i meandri dell'*esse est percipi* beckettiano, onde la scissione del protagonista da lui interpretato in oggetto e strumento della visione.

Rimane fuori dubbio che Beckett dovette servirsi della mediazione di tutti loro; e del resto Schneider si portò da perfetto regista teatrale, che inscenava – per quanto quella volta con la macchina da presa – un copione drammatico lasciato avanzare oltre i confini del teatro.

È all'incirca un anno dopo che l'autore di *Fin de partie* tenta l'esperienza in proprio, traducendo in un qualcosa che non è più scrittura verbale il dinamismo e le potenzialità delle ultime elaborazioni drammaturgiche, dove la tendenza, riconoscibilmente beckettiana, di emorragia e fuoriuscita di senso prende la via del mezzo visivo. Non già – direi – in quanto intervento sul mezzo, nel quadro di una volontà ad essere regista, e per giunta regista di cinema o televisione, ma come effetto di un distacco dalla parola, pur nella insignificanza cui essa era approdata e dunque come conseguente mobilitazione del senso linguistico in un altro non-verbale della scena che la cinepresa ci consegna in una nudità assurda e ad un tempo essenziale.

In quest'ottica si può parlare – come Quadri ha fatto – di un elemento non aggiuntivo ma bensì rafforzativo sul corpo della testualità.

E in effetti l'andamento peculiare al teatro beckettiano dell'ultima stagione sembra come innestare altre tracce vettoriali che non la parola o le schegge di dialogo. Le parti descrittive ad es. di *Breath*, ancorché precise nel dettaglio sino allo spasimo, rassembrano altrettante note di regia. In esse l'esattezza dei tempi, il ragguaglio minuto sulle azioni, le prospezioni sceniche e luministiche, tengono il posto precisamente della meccanica verbale, andando a costituire i salienti dell'intreccio.

Sipario

1. Luce fioca sulla scena cosparsa di rifiuti eterogenei. Tenere circa 5 secondi.
2. Piccolo grido fioco e immediatamente inspirazione e insieme lento crescere della luce fino a raggiungere insieme il massimo in circa 10 secondi. Silenzio e tenere circa 5 secondi.
3. Espirazione e insieme lento decrescere della luce fino a raggiungere il minimo (luce come al n. 1) in circa 10 secondi e immediatamente il grido come prima. Silenzio e tenere circa 5 secondi.

Sipario

È l'incipit di *Breath*. La data di composizione – il 1958 – ne accerta la contemporaneità rispetto alle più conclamate culminazioni d'arte, *En attendant Godot* o *Krapp's Last Tape*. La propulsione interna al testo, quel continuo prosciugarsi di elementi portatori di concretezza semantica, è già del tutto riversa nella struttura del discorso.

Il soggetto presentato sotto specie di larva (*not me*) poco per volta disviene, e in questo espone il linguaggio ad una lenta dissoluzione, che culmina nella perdita di parola. Tutto ciò mobilita il segno linguistico – pur nella prospettiva di un suo svuotamento di senso, di materia reale – verso altre direzioni. Tra esse il cinema e l'immagine-video: che meglio campiscono la traiettoria delle azioni e dei movimenti, offerti nell'esattezza raggelante di un'apparentemente inutile e ossessiva iterazione.

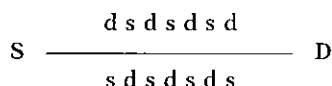
La necessità di visualizzazione vale dunque l'impellenza a rendere con la piena precisione del senso visivo il non-senso della realtà (che qui si raccoglie nel profilmico). La questione è immanente alla fisicità del corpo testuale, a un livello tale che

la scrittura propone visivamente con una rete grafica i movimenti di scena, i movimenti e la scena.

Vedasi la partenza di *Footfalls* (Passi), dove il calcolo intellettuale rende la solita precisione al millimetro di qualcosa che pur sfugge ad ogni senso e controllo logico.

May (M), capelli grigi scarmigliati, logoro scialle grigio lungo fino ai piedi, strascicante.

Voce di donna (V) che giunge dal fondo e dal buio. Striscia: sul davanti, parallela al proscenio, lunga sette passi, larga un metro, leggermente spostata a destra del pubblico.



Percorso: partendo col piede destro (d) da destra (D) verso sinistra (S), col piede sinistro (s) da S verso D.

Conversione: col piede destro a S, col piede sinistro a D.

Passi: un ritmico suono soffocato ma chiaramente udibile.

Luce: fioca, la più forte a livello del pavimento, più debole sul corpo, la più debole sulla testa.

Voci: sempre basse, tutt'e due.

Ma si pensi anche al rettangolo, «fiocamente illuminato, circondato d'ombra», di «m. 3 × 2», in *What Where*; oppure al quadrato di *Catastrophe*, o infine alle glosse, con tanto di relativi disegni, che ondeggiano nella sceneggiatura di *Film*.

Il graficismo trasfuso entro il copione drammatico non agisce a segno d'illustrazione, a quel modo preciso che la definizione dei tempi non implica alcuna didascalia. Il geometrismo si congiunge e coniuga con l'esattezza matematica, ciò perché entrambi fissino il punto sensibile di una frattura interna alla testualità, sospinta per sua parte verso una sorta di disidratazione del linguaggio (così Remo Bodei), che si scioglie e trascende in visualità. Se è vero che in Beckett l'ovvietà costituisce problema, è parimenti accertabile come la parola che espone la perdita di realtà neghi se stessa in favore di un metalinguaggio intessuto di immagine e gesto.

Il trattamento di *Ghost Trio* parte da uno schema anche in questo caso graficizzato, che prende in esame una voce femminile e una figura maschile (attanti variabili della banda del suono). Ciò rispetto ai movimenti così detti stilistici (Pre-azione, Azione, Re-azione) e alla scena, in cui figura una stanza con

porta, finestra, specchio, pagliericcio ma dove pure si considerano posizioni per il campo lungo, quello medio, per il primo piano.

Più in là la scrittura formalizza stacchi e movimenti della telecamera (si tratta in effetti di un dramma televisivo) e la stessa voce della donna fa da guida alla visione. Il testo si propone insomma come lo spazio entro il quale si faccia visibile la materia: ma per consentire a questo deve infine esso stesso trasformarsi in cineocchio, punto di vista che oggettiva impietosamente l'irrealtà del mondo.

È l'occhio selvaggio, «the savage eye», ha riconosciuto lo stesso Beckett, suggerendo a Pierre Chabert anche la dizione di «oeil fauve», occhio-belva del video.

Obbligatoriamente consegnato a una messinscena già metateatrale e visiva, il copione beckettiano si trasforma in un testo la cui percezione è solamente possibile se metabolizzata in immagini. In questa condizione il passaggio alla pellicola ed al video non è solo necessario ma anzi inevitabile, obbligato dalla stessa scrittura drammaturgica beckettiana. Che nel mentre ricusa gli accorgimenti tipici della letteratura teatrale, acquista all'opposto stilemi più consoni al cinema, oppure alla TV.

All'afasia determinata dalla perdita e dalla sparizione dei dialoghi, fa come contrappunto, se non una vera e propria comunicazione spettacolare, come pure altri hanno scritto, un procedimento entro cui l'esattezza dei tempi confidati alla azione scenica si incontra per elezione e definizione con la riproduzione ottenuta tramite il mezzo tecnico: pellicola, luci, tele- e cinecamera.

Sin dal tempo di *He, Joe*, la camera del resto svolge un ruolo assai importante. Fissata non solo in posizione frontale, ad osservare dall'esterno i movimenti di scena e – se si pensa ai video – i diversi materiali di un scena mutata in *set*, essa è fatta muovere da Samuel Beckett sempre seguendo o inseguendo quella precisione al millimetro calcolata per secondi e distanze, ma altrettanto impermeabile alla comunicazione del senso dell'azione. Che va in pieno a conferma di quanto ha scritto Adorno: «non c'è niente da esprimere, niente con cui esprimere, nessuna capacità di esprimere, nessun desiderio di esprimere, insieme all'obbligo di esprimere».

La contraddizione tra la precisione del linguaggio e la totale

evaporazione di senso da quello derivabile, si replica nell'altra tra parola e silenzio: cui potremmo aggiungere ulteriori coppie oppositive, luce-buio, notte-sogni, teatro-video.

E ancora nell'occorrenza di *He, Joe*, Beckett sperimenta il piano-sequenza, i movimenti di macchina avanzante e arretrante, i totali; non senza riflettere – con la consueta ferrea puntualità – sulla banda sonora e sull'utilizzo della luce (ivi includendo un bianco e nero ricercato e curato per accrescere l'indistinzione dell'insieme).

Ecco il caso di *Ghost Trio*:

31. Muovere lentamente da A a B e di qui campo medio di F e porta. F è seduto su uno sgabello, chino in avanti, la faccia nascosta. Stringe con tutte e due le mani una cassetina non identificabile come tale a questa distanza. Musica fioca. 5 secondi.

32. Muovere da D a C e di qui primo piano di F e della porta. Adesso la cassetta è visibile. Musica leggermente più forte. 5 secondi.

33. Stringere da C su primissimo piano di testa, mani, cassetta. Mani che stringono, testa china, faccia nascosta. Musica leggermente più forte. 5 secondi.

34. Allargare lentamente fino ad A passando per C e B (senza fermarsi). Musica gradatamente più fioca che diventa inudibile al punto B.

35. Campo lungo da A. 5 secondi.

E sia a conferma anche l'avvio di . . . *but the clouds*:

1. Buio. 5 secondi.

2. Fade up su U. 5 secondi.

3. V Quando pensavo a lei era sempre notte. Entravo . . .

4. Dissolvenza su S vuoto. 5 secondi. U1 con cappello e soprabito emerge dall'ombra ovest, avanza di cinque passi e rimane fermo di fronte all'ombra est. 2 secondi.

5. V No . . .

6. Dissolvenza su U. 2 secondi.

Si tratta in ambedue i casi di drammi per la televisione, ancora una volta. Ma come ogni presupposto di teatralità viene cancellato dal continuo formalizzarsi in inquadrature ad opera di una intelligenza che pensa sotto specie di occhio selvaggio,

ugualmente l'idea di visione televisiva si annulla nella densità semantica del video.

La continua sottrazione di elementi, nel tentativo di togliere vieppiù senso evidente e possibile, fa muovere in avanti il linguaggio. Il personaggio sparisce a favore della vicenda e del dialogo, questi a vantaggio dell'azione, poi del movimento, infine dell'immobilità: via via sino alla cancellazione del luogo teatrale, del *set* televisivo, di una qualsiasi realtà di superficie e facciata.

La ragione sta nel fatto che la fenomenologia di apparenza si serve di elementi costitutivi che si negano e dopo si superano in maniera incessante, spiazzando ogni tentativo di autorappresentazione e autosignificazione. Ma il niente – lo si è visto – o almeno l'enigmaticità dei materiali visualizzati determina una processualità degli strumenti e delle forme d'espressione.

Sempre Adorno ricorda come ogni tentativo di rappresentazione resta in ogni caso in arretrato rispetto a Beckett. Ma la sua opera, teatrale o filmata, chiudendosi sempre più su una realtà infranta, perciò assurda e indicibile, rimanda strutturalmente a una interpretazione sfuggente e enigmatica.

Per dirla in modo diverso, la meccanica combinatoria lasciata alla discrezione del traduttore del testo in visione visiva (e scenica) non è tanto remissione alla libertà creativa del regista, quanto dato tangibile di una astrattezza e inutilità radicali.

In *Quad* (che nella versione in video per la Süddeutscher Rundfunk prende il titolo di *Quadrat 1 + 2*) lo spettro delle combinazioni riguarda i movimenti della cinepresa, più l'uso delle luci e dei rumori percussivi.

Quattro tipi di percussioni, poniamo tamburo, gong, triangolo, wood-block.

Ciascun interprete ha la sua percussione personale, che suona quando entra, continua a suonare mentre cammina, interrompe quando esce.

Poniamo 1 tamburo, 2 gong, 3 triangolo, 4 wood-block. Quindi 1ª serie: tamburo, tamburo + triangolo, tamburo + triangolo + wood-block ecc. Stesso sistema come per le luci.

Sono possibili tutte le diverse combinazioni di percussioni.

Le percussioni si interrompono momentaneamente in tutte le combinazioni per permettere che ad intervalli si odano i suoi passi.

Pianissimo tutto il tempo.

I percussionisti scarsamente visibili nell'ombra su di un podio rialzato sul fondo della scena.

Uguualmente per le fonti di luce:

Smorzare sulla zona di sopra dissolvendo sino all'oscurità.

Quattro fonti di luce diversamente colorata raggruppate insieme.

Ciascun interprete ha la sua luce personale, che accende quando entra, tiene accesa mentre cammina, spegne quando esce.

Poniamo 1 bianca, 2 gialla, 3 azzurra, 4 rossa.

1ª serie: bianca, bianca + azzurra, bianca + azzurra + rossa, bianca + azzurra + rossa + gialla, azzurra + rossa + gialla, rossa + gialla.

2ª serie: gialla, gialla + bianca, gialla + bianca + rossa ecc. Sono possibili tutte le diverse combinazioni di luci.

I fasci di luce gettati in scena, le percussioni, le figure umane divengono i protagonisti dell'azione: tutti calamitati a un identico e comune spazio, un quadrato di cui ciascun lato misura 6 passi. È la base del percorso compiuto alternativamente da 4 interpreti, grevemente incappucciati e indefinibili quanto a sesso oppure età. «Volendo adolescenti», precisa Beckett. Ma adolescenti con le vesti allungate sino a raggiungere il suolo, dunque con tutto il corpo celato: spinti incessantemente a percorrere i segmenti diagonali e quelli esterni del quadrato; rammemoranti – con la loro cieca angoscia – certe immagini remote d'oltretomba, informi e purgatoriali.

Non è nuovo per Beckett il riallaccio al medioevo (si potrebbe per *Quad* persino pensare a Dante, ai superbi e agli accidiosi della seconda Cantica). I 4 personaggi, che si muovono – per meglio dire si agitano convulsamente – all'interno del quadrato di scena, hanno a un certo punto il problema di un coordinamento che eviti loro di scontrarsi o anche solo toccarsi specie nel centro della figura geometrica che incessantemente solcano. Essi citano involontariamente alcuni precedenti beckettiani: il Krapp dell'*Ultimo nastro* cammina infatti pure lui avanti e indietro proprio sull'orlo della scena, definendo una azione che vale però nel suo trafelato dinamismo come impossibilità, in fatto, dell'azione stessa.

Anche la claustrofobia fa ben parte della dotazione obbligatoria della letteratura beckettiana, dentro quei contenitori dove per recludersi – o proteggersi – si ritrovano i personaggi. Così per *Quad* lo scrittore-regista irlandese ha pensato espressamen-

te a un reclusorio, una sorta di prigione schematizzata nel quadrilatero di un carcere.

Le pesanti sagome di figuranti che appaiono e spariscono, il ritmo calcolato ma sempre deprivato di senso di quel girare a vuoto attorno al centro, la ripetibilità che è qui veicolo di ossessione e spossessamento: se in altri casi la telecamera si sposta con fare ininterrotto, in *Quadrat 1 + 2* Beckett sceglie di occultarne la presenza mantenendola fissa.

Sarà la forza divorante dell'occhio filmico a formalizzare la continuità dell'azione con lo specifico di un piano-sequenza che coglie il sempre-uguale in quanto fonte di alienazione e rimozione di senso, di senso alienato dal proprio intrinseco valore. Il muoversi estenuante dei personaggi pare non aver fine e non avere meta alcuna: ma ove terminasse d'incanto – e cessasse di essere e dare ritmo – verrebbe infine meno la residua possibilità del guardare.

Dissolto il soggetto (nel volto, nel corpo, nel residuo di individualità) ed esiliato il linguaggio, non rimane che lo sguardo della macchina, freddo e distante.

Il passaggio al non-verbale, causato dal rigetto della parola e di ogni illusorietà, è allora il passaggio al linguaggio televisivo e filmico, ai videobeckett. Non è tuttavia da escludere che le immagini lascino pur trapelare dalla nuova testualità ulteriori suggestioni e barlumi.

I. Luce che cresce lentamente su una buia stanza vuota illuminata solo dalla luce serale proveniente da una finestra in alto sulla parete di fondo. In primo piano a sinistra, debolmente illuminato, un uomo seduto a un tavolo. Profilo destro, capo chino, capelli grigi, mani posate sul tavolo.

Chiaramente visibili solo testa e mani e la parte del tavolo su cui queste posano.

In *Murphy*, il soggetto si sentiva diviso in due: da una parte il corpo, dall'altra lo spirito. È quanto *Nacht und Traume* (dal cui testo si è appena sopra citato) mette in visione: ma con una struttura di tipo architettuale un poco più manifesta, che dichiara l'alternanza tra la veglia e il sonno, tra la precarietà, la nullità del *not me* (nel video realizzato da Beckett nel 1981 non si è neppure sicuri di chi si tratti, se uomo o donna) e le insorgenze della psiche, e forse ancora di ulteriori alonature e vibrazioni.

Elementi.

Luce serale.

Sognatore (A).

La sua personificazione nel sogno (B).

Le mani sognate D (la destra) e S (la sinistra).

Le ultime 7 battute del *lied* di Schubert, *Nacht und Traäume*.

Il corpo ridotto a larva si piega nel bagliore serotino, da cui fiocamente gli viene luce. In alto a destra si allarga l'occhiello del soggetto nel sogno, in posizione speculare rispetto al corpo vero.

Le mani – non si sa a chi appartenenti, immaginate – recano una tazza alle labbra di B, e poi un panno per detergersi la fronte. I richiami metafisici parrebbero evidenti: le mani separate si congiungono; «B solleva ancor più il capo a fissare un volto invisibile», che non vedrà – e che non compare.

Le tenebre allentano e in qualche modo placano la misera individualità del soggetto. La notte – quella onirica del film – cerchia i luoghi elettivi di una esistenza ulteriore, altra.

Alla fine il disgregarsi del sogno è il dissolversi stesso del sognatore silenzioso. La visione che aveva reso possibile la certezza o una speranza, pur dentro al cuore dell'angoscia, è quella che disvanendo in doppia dissolvenza dà fine indefinita a ogni successiva lacerazione¹.

¹ Le citazioni dai testi beckettiani sono tratte dalle edizioni einaudiane di *Film e Racconti e teatro*.