

IL KOLOSSAL BECKETT ON FILM:  
L'ESEMPIO DI *NOT I*

di Raffaele De Berti

“*Beckett on film*”

Il progetto *Beckett on film* nasce alla fine degli anni Novanta con l'esplicito scopo di realizzare trasposizioni integrali e fedeli in ogni parola del testo di tutte le diciannove opere teatrali di Samuel Beckett.<sup>1</sup> Ai registi dei singoli film gli ideatori dell'impresa chiedono di seguire per la messa in scena teatrale le indicazioni fornite dallo stesso Beckett, che in molti casi ha anche partecipato direttamente alla realizzazione di alcuni spettacoli.<sup>2</sup>

Non mancano nella lunga lista autori cinematografici noti, come Egoyan, Jordan, Minghella e Reisz, accanto a figure di scrittori e registi televisivi o teatrali – tra i quali spicca il nome di Mamet – accomunati

<sup>1</sup> Per maggiori dettagli sui dati dei singoli film cfr. il cofanetto di quattro DVD *Beckett on film* (London, Clarence Pictures, 2001). L'iniziativa si deve a RTE, Channel 4 con il supporto pubblico del Bord Scannán na hÉireann / Irish Film Board, con i produttori Michael Colgan e Alan Moloney della Blue Angel Films & Tyrone Productions.

<sup>2</sup> Tra il dicembre 1999 e il dicembre 2000 vengono girati i diciannove film: *What Where* (Damien O'Donnell), *Not I* (Neil Jordan), *Breath* (Damien Hirst), *Endgame* (Connor McPherson), *Catastrophe* (David Mamet), *Krapp's Last Tape* (Atom Egoyan), *Footfalls* (Walter Asmus), *Act Without Words I* (Karel Reisz), *Act Without Words II* (Enda Hughes), *Rough for Theatre I* (Kieron J. Walsh), *Rough for Theatre II* (Katie Mitchell), *A Piece of Monologue* (Robin Lefèvre), *Play* (Anthony Minghella), *Ohio Impromptu* (Charles Sturridge), *Rockaby* (Richard Eyre), *Come and Go* (John Crowley), *Happy Days* (Patricia Rozema), *That Time* (Charles Garrad), *Waiting for Godot* (Michael Lindsay-Hogg).

per lo più da una carriera già lunga e di comprovata professionalità, ad eccezione dei casi di giovani come Hirst o Walsh. Anche gli interpreti sono stati scelti con grande attenzione, inserendo alcuni nomi di richiamo come Julianne Moore (*Not I*), Jeremy Irons (*Obio Impromptu*), Harold Pinter, John Gielgud (*Catastrophe*), John Hurt (*Krapp's Last Tape*).

L'operazione *Beckett on Film* ha tutte le caratteristiche non solo di un grande progetto culturale e pedagogico che diffonda "fedelmente" l'opera quasi completa del drammaturgo irlandese, ma anche di un vero kolossal, sia pure con l'alone del serial da cineclub stile anni Sessanta e Settanta, nel quale si mescolano sapientemente molti ingredienti per renderne più accattivanti possibili la visione televisiva e l'acquisto del cofanetto di DVD. Ecco, allora, mettere insieme sapientemente registi e attori famosi e non, organizzare presentazioni fra i festival di Cannes (*Not I*) e di Venezia. Tuttavia il limite di tutta l'operazione, pur non mancando essa di spunti e realizzazioni interessanti – come nel caso di *Krapp's Last Tape* di Atom Egoyan o di *Happy Days* di Patricia Rozema con l'originale ambientazione esterna a Tenerife – è proprio in quella richiesta di assoluta fedeltà a Beckett: il rispetto dei testi e persino delle indicazioni di messa in scena porta alcuni registi (ad esempio McPherson per *Endgame*) a limitarsi a un utilizzo della macchina da presa come semplice strumento di registrazione della parola. Si compie così, paradossalmente, il maggior tradimento ai danni dei testi beckettiani e alla loro natura essenzialmente antiteatrale (nel senso della tradizione naturalistica ottocentesca),<sup>3</sup> testi che svuotano il significato delle parole e che puntano sempre più nel corso degli anni a fare dello scritto una sceneggiatura,

[...] una partitura ritmica sempre più scarna e essenziale, disposta all'esecuzione di scena, centrata sul segno del corpo, della voce, del suono, del ritmo, della luce, del buio, sulla concretezza di un minuto e intenso percepire, sulle modulazioni di un movimento ora rapido come un gag, ora estenuatamente lento, ora bloccato, sulla leggerezza del respiro. La scena è il luogo della fenomenologia dell'esistenza. Non discorsi e concetti, ma gesti, suoni, parole, oggetti polarizzati, con controllatissima precisione, intorno all'immagine forte [...] e orchestrati secondo una strut-

<sup>3</sup> Sull'idea di teatro di Beckett, antitetica a quella naturalistica si rimanda, fra i tanti studi, a PAOLO BERTINETTI, *Beckett, ovvero l'idea di teatro del secondo Novecento*, in SAMUEL BECKETT, *Teatro completo*, a c. di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi, 2002, pp. V-XLVII.

tura che in molti testi si mostra mutuata scopertamente dalla musica, con le sue ripetizioni di segmenti analoghi e diversi per durata, ritmo, tono, con l'iterazione degli stessi motivi, col discostarsi e peregrinare continuo dal tono fondamentale per ritornare ad esso.

Beckett, pianista, è in grado di percepire e tradurre nella sua forma drammatica quel che Schopenhauer nel *Mondo come volontà e rappresentazione* [...] aveva teorizzato: la musica, il suono come espressione senza mediazioni dell'essenza del vivente, immagine non di idee, ma della "volontà" di esistere, principio non morale, ma ontologico della esistenza che si accende e dilegua.<sup>4</sup>

Il teatro di Beckett è evidentemente influenzato dalle nuove esperienze cinematografiche e musicali dei primi due decenni del Novecento, che lo portano a concepire testo e messa in scena come qualcosa di unico, soprattutto nei testi più brevi che caratterizzano, secondo Stanley Gontarski, la cosiddetta seconda fase della drammaturgia di Beckett, iniziata con *Play*, durante la quale l'autore si occupa anche della regia delle proprie opere.<sup>5</sup> I registi di *Beckett on film* impegnati nella realizzazione di questi testi brevi si sono trovati, teoricamente, a muoversi entro confini abbastanza ristretti, dovendo attenersi, secondo i dettami dei produttori, alle precise note di regia lasciate da Beckett: ma, come si sa, lo stesso uso del mezzo cinematografico, con la sua sola presenza, trasforma inevitabilmente anche il progetto più fedele; e, d'altra parte, limitarsi a un semplice teatro filmato, come si è detto, è il maggiore tradimento possibile di opere concepite già di per sé come profondamente visive.

<sup>4</sup> ANNAMARIA CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000, p. 14. Fra gli studi sulle caratteristiche del teatro di Beckett cfr. anche ROSEMARY POUNTNEY, *Theatre of Shadows: Samuel Beckett's Drama 1956-76. From "All That Fall" to "Footfalls" with Commentaries on the Latest plays*, Totowa (New Jersey), Colin Smythe, 1988.

<sup>5</sup> Cfr. STANLEY E. GONTARSKI, *Deateatralizzare il teatro. Dopo Play*, postfazione in CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo*, pp. 215-229. Il testo citato è la traduzione italiana dell'introduzione di STANLEY E. GONTARSKI a *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, IV, *The Shorter Plays*, a c. di S.E. Gontarski, London, Faber and Faber, 1999. Si veda anche MARY CATANZARO, *Recontextualizing the Self: The Voice as Subject in Beckett's "Not I"*, in "South Central Review", VII, 1 (1990), pp. 36-49. Per i rapporti fra Beckett e la musica nel caso di *Not I* cfr. LOIS OPPENHEIM (ed.), *Samuel Beckett and the Arts. Music, Visual Arts, and Non-Print Media*, New York - London, Garland Publishing Inc., 1999, pp. 83-102.

Non potendo, per lo spazio che una simile trattazione richiederebbe, entrare nel merito di tutti i diciannove prodotti audiovisivi, si è deciso di procedere con l'analisi approfondita di un singolo esempio, *Not I*, che consentisse di mettere a confronto l'edizione prodotta per *Beckett on film* con quella realizzata con il diretto intervento di Samuel Beckett per il teatro nel 1973 e poi ripresa in un video della BBC del 1977.

### *Not I*

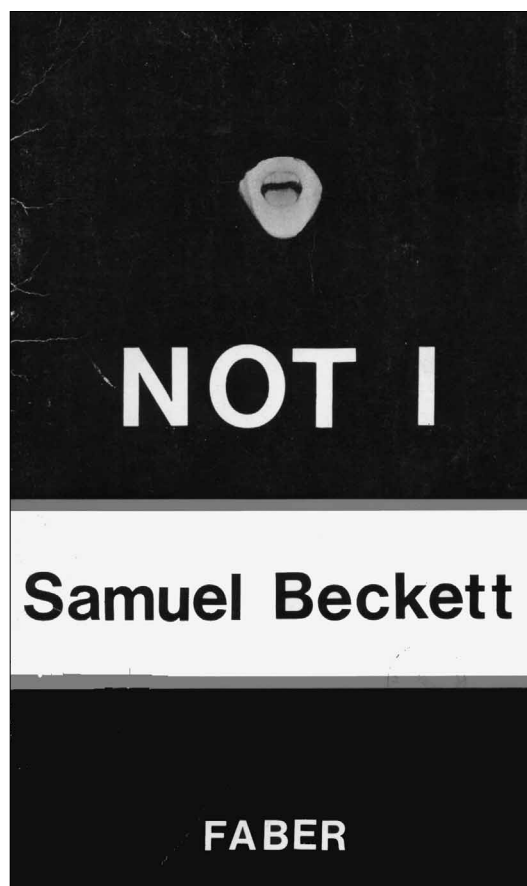
Il 22 novembre 1972, al Forum Theatre del Lincoln Center di New York, si ha la prima rappresentazione mondiale di *Not I*, diretta da Alan Schneider e interpretata da Jessica Tandy nel ruolo di Mouth e da Henderson Forsythe in quello di Auditor.<sup>6</sup> L'intenzione di Beckett era di partecipare attivamente alla prima messa in scena di un testo così estremo e con molte difficoltà tecniche da superare per la rappresentazione in teatro, e per questo aveva già contattato il Royal Court Theatre di Londra, ma concesse all'amico Alan Schneider (il regista di *Film*) di presentarlo all'interno di un piccolo festival dedicato alle opere dello stesso Beckett: il debutto londinese, di cui si dirà in seguito, sarà solo nel successivo mese di gennaio 1973.

Il testo di *Not I*, pubblicato da Faber and Faber nel 1973, è costituito da poche pagine e la durata della sua rappresentazione varia fra i 14 e i 15 minuti [Fig. 1]. Protagonista è la bocca di una donna che, unico punto illuminato dai riflettori, si staglia nel buio del palcoscenico recitando il più velocemente possibile un monologo le cui parole raccontano, in un flusso continuo e inarrestabile, squarci di vita di una vecchia che non usa mai il pronome «I», ma sempre «she», come in una scissione schizofrenica di chi non vuole riconoscere la propria esistenza.<sup>7</sup> Le parole di Bocca

<sup>6</sup> Per una ricostruzione dettagliata della genesi di *Not I* e delle sue prime rappresentazioni cfr. JAMES KNOWLSON, *Samuel Beckett. Una vita*, a c. di Gabriele Frasca, Torino, Einaudi, 2001, pp. 692-707; ed. ingl. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996. Per ulteriori utili indicazioni sul testo e sulla sua interpretazione cfr. ENOCH BRATER, *The "I" in Beckett's "Not I"*, in "Twentieth Century Literature", XX, 3 (July 1974), pp. 189-200; E. BRATER, *Dada, Surrealism, and the Genesis of "Not I"*, in "Modern Drama", XVIII, 1 (March 1975), pp. 49-59.

<sup>7</sup> Sulle interpretazioni in chiave psicanalitica cfr. BRATER, *The 'I' in Beckett's "Not I"*, pp. 189-200; CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo*, pp. 178-184.

Figura 1 – SAMUEL BECKETT, *Not I*, London, Faber and Faber. Copertina della terza edizione (1978): foto di scena della bocca di Billie Whitelaw nell'allestimento londinese (1973).



evocano immagini della vita di una delle tante anziane donne irlandesi, come ebbe a dichiarare Beckett, che si possono incontrare ovunque: «L'Irlanda ne è piena. E "le" sentii dire ciò che ho scritto in *Non io*. L'ho sentito proprio».<sup>8</sup>

Bocca sembra come rivivere in un flashback cinematografico onirico i diversi momenti di una vita drammaticamente triste, iniziata in un orfanotrofio senza conoscere i genitori e proseguita nella solitudine fino alla vecchiaia, chiusa in se stessa senza amore, dominata dal silenzio e dalla

<sup>8</sup> KNOWLSON, *Samuel Beckett. Una vita*, p. 696.

ripetitività dei gesti fino al momento di questa improvvisa eruzione di parole:

[...] and now this stream ... steady stream ... she who had never ... on the contrary ... practically speechless ... all her days ... how she survived! ... even shopping ... out shopping ... busy shopping centre ... supermarket ... just hand in the list ... with the bag ... old black shopping bag ... then stand there waiting ... any length of time ... middle of the throng ... motionless ... staring into space ... mouth half open as usual ... till it was back in her hand ... the bag back in her hand ... then pay and go ... not as much as good-bye ... how she survived! ... and now this stream ... not catching the half of it ... not the quarter ... no idea ... what she was saying ... imagine!<sup>9</sup>

Ad ascoltare il fiume di parole quasi incomprensibili per lo spettatore, non solo per la frammentazione psicotica del discorso, ma anche per la velocità con cui sono pronunciate, si trova muto e immobile sul palcoscenico il personaggio misterioso, di sesso indefinito, dell'Auditore. Gli unici gesti previsti per questa figura sono di alzare le braccia lateralmente per poi farle cadere nuovamente in un movimento di compassione impotente. A dare questa indicazione è lo stesso Beckett in una nota alla fine del testo: «Movement: this consists in simple sideways raising of arms from sides and their falling back, in a gesture of helpless compassion».<sup>10</sup>

In un rovesciamento di parti, se pensiamo all'Auditore come rappresentante del pubblico, e più in generale della gente che incontra con indifferenza la vecchia, davanti a tanto sofferente parlare, dopo settant'anni di doloroso mutismo, non può che esserci un gesto di silenziosa e impotente compassione da parte di chi ascolta.

Il fatto che sul palcoscenico sia visibile la sola bocca, ossia il particolare di un corpo che potrebbe appartenere a chiunque, rende evidente che Beckett non vuole rappresentare un singolo caso, ma dal particolare rimandare a una condizione esistenziale universale diffusa, che arrivi a toccare più i sensi che la testa del pubblico, come egli stesso disse a Jessica Tandy, prima interprete della parte: «I am not unduly concerned with in-

<sup>9</sup> SAMUEL BECKETT, *Not I*, London, Faber and Faber, III ed., 1978, p. 8.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 14.

telligibility. I hope the piece may work on the nerves of the audience, not its intellect».<sup>11</sup>

Proprio il colpire i sensi dello spettatore è l'obiettivo di Beckett, sempre irritato alle richieste di spiegazioni di tipo razionale: che cosa fosse per esempio accaduto alla donna da giovane, se forse fosse stata violentata e simili. Nelle diverse interpretazioni di questo testo, oltre ai riferimenti alla psicoanalisi, in particolare a Jung, si sono sottolineate anche allusioni più nascoste – pur nella dimensione quotidiana di una popolana inconsapevole – all'esperienza mistica suggerita «dalle immagini e parole che echeggiano da lontano le metafore della canzone dell'anima di S. Giovanni della Croce: la "notte oscura", "la casa addormentata", il volto affondato nell'oblio di un'unione misteriosa».<sup>12</sup>

Peraltro, Beckett stesso ha dichiarato anche le altre suggestioni, oltre a quelle di matrice irlandese, che lo hanno direttamente ispirato nella scrittura di *Not I*, e sono folgorazioni visive apparentemente lontane dalle parole del monologo di Bocca. James Knowlson, nella sua biografia su Beckett, le ricorda nei dettagli riprendendole dalla testimonianza dello stesso autore.<sup>13</sup> Si tratta di due momenti legati a viaggi di vacanza compresi fra i mesi di ottobre 1971 e febbraio 1972. Il primo momento è a Malta dove, nell'oratorio della cattedrale di San Giovanni Battista dei Cavalieri a La Valletta, Beckett si ferma per più di un'ora davanti al quadro della *Decapitazione di San Giovanni Battista* del Caravaggio, rimanendo colpito soprattutto dalle figure che assistono alla decollazione del Battista e in particolare dalla donna anziana a sinistra di Salomè, che, per l'orrore della scena, si copre le orecchie e non gli occhi [Tav. 7]. Il secondo momento è durante un viaggio di cinque settimane in Marocco: a El Maddida, mentre è seduto a un caffè, l'attenzione di Beckett è attratta da una persona solitaria, completamente coperta da una djellaba nera, appoggiata

<sup>11</sup> BRATER, *The "I" in Beckett's "Not I"*, p. 200.

<sup>12</sup> CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo*, p. 180. L'autrice suppone che ci siano buone ragioni perché Beckett conoscesse i testi di San Giovanni della Croce, *Salita del monte Carmelo* (*Subida del monte Carmelo*) e *Nocte oscura* (*Noche oscura del alma*). In particolare, la chiusura del monologo esprimerebbe mimeticamente sia la crisi psichica sia la crisi mistica: «[...] hit on it in the end ... then back ... God is love ... tender mercies ... new every morning ... back in the field ... April morning ... face in the grass ... nothing but the larks... pick it up».

<sup>13</sup> Cfr. KNOWLSON, *Samuel Beckett*, pp. 692-696.

a un muro in un atteggiamento che pare d'intenso ascolto. Anche se poco dopo Beckett scopre che si tratta di una donna in attesa dell'uscita del figlio da scuola, l'immagine iniziale lo colpisce a tal punto che si sovrappone a quella della vecchia che si copre le orecchie nella tela caravaggesca, dando vita al personaggio dell'Auditore di *Not I*. Come ha sottolineato Enoch Brater,<sup>14</sup> l'idea del dramma parte dalla presenza dell'ascoltatore isolato, testimone silenzioso del monologo/soliloquio di una bocca staccata dal resto del corpo.

Tutto ciò dimostra quanto lo scrittore irlandese dia importanza alla messa in scena dei propri testi e come ritenga, tanto più per i *shorter plays*, scrittura e rappresentazione parti di un *unicum* che vive solo davanti a un pubblico. Ecco, allora, le precise indicazioni della posizione sul palcoscenico di Bocca e dell'Auditore, poste all'inizio, prima del monologo:

Stage in darkness but for MOUTH, upstage audience right, about 8' above stage level, faintly lit from close-up and below, rest of face in shadow. Invisible microphone.

AUDITOR, downstage audience left, tall standing figure, sex undeterminable, enveloped from head to foot in loose black djellaba, with hood, fully faintly lit, standing on invisible podium about 4' high, shown by attitude alone to be facing diagonally across stage intent on MOUTH's voice unintelligible behind curtain. House lights out. Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds. With rise of curtain ad-libbing from text as required leading when curtain fully up and attention sufficient into: MOUTH: [...].<sup>15</sup>

Da questa nota iniziale al testo è evidente come Beckett punti su un doppio contrasto: da una parte buio/luce, con l'esaltazione visiva massima del dettaglio della bocca, tanto da farne un personaggio; e dall'altra silenzio/sonoro, con la presenza muta dell'Auditore sul palcoscenico e il flusso torrenziale di parole di Bocca. Lo scopo è di creare un effetto quasi ipnotico sullo spettatore «less Cartesian than visceral».<sup>16</sup>

Siamo, dunque, in presenza di un testo – o meglio: di una messa in scena – che nelle intenzioni dell'autore deve integrare ed esaltare reci-

<sup>14</sup> BRATER, *Dada, Surrealism, and the Genesis of "Not I"*, p. 50.

<sup>15</sup> BECKETT, *Not I*, p. 4.

<sup>16</sup> BRATER, *The "I" in Beckett's "Not I"*, p. 200.



procamente le componenti visiva e sonora. Un sonoro, quello del monologo, che nelle indicazioni di Beckett dev'essere detto a grande velocità, come ha dichiarato Billie Whitelaw, interprete di Bocca nell'edizione londinese del gennaio 1973:

Mi sono allenata a dire una parola in un decimo di secondo [...]. Non c'è nessuno che possa seguire il testo a quella velocità, ma Beckett insiste che lo dica proprio così. È come la musica, un brano di Schönberg nella sua testa.<sup>17</sup>

Si può però trovare un comune denominatore tra la parte visiva e quella sonora: il ritmo. Ritmo del movimento delle labbra di Bocca; ritmo, seppur lento e sporadico, del movimento delle braccia dell'Auditore; e, ovviamente, ritmo del monologo.

Ecco, allora, ampliarsi le fonti culturali che più o meno consciamente hanno influenzato Beckett per *Not I*, probabilmente per gran parte della sua opera e sicuramente per i *shorter plays*. Si è già detto della musica di Schönberg, che negli anni Venti crea le sue prime composizioni dodecafoniche, ma si devono aggiungere, come si cercherà di dimostrare, il dadaismo, il surrealismo, il cinema impressionista francese, la frequentazione di James Joyce a Parigi e le comiche di Chaplin, tanto amate fin da ragazzo.

Per argomentare tali influenze è necessario capire quanto Beckett potesse conoscerle. Rifacendoci, ancora una volta, alla puntuale biografia di Knowlson, sappiamo che Beckett soggiorna a Parigi presso l'École Normale Supérieure tra il 1928 e il 1930.<sup>18</sup> In questi anni Beckett non solo frequenta assiduamente Joyce, ma lo aiuta per la stesura di *Finnegans Wake*. Per Knowlson, a parte gli ovvi parallelismi tra la tecnica giovanile di Beckett e quella di Joyce, ci sono alcuni indizi che mostrano come «Beckett potrebbe avere ricavato da Joyce la tendenza a inserire nella sua scrittura delle risonanze, come in un'opera musicale [...] soprattutto nelle sue prose più tarde e nei testi teatrali».<sup>19</sup>

Per Beckett Parigi è una vera scoperta: qui frequenta assiduamente teatri, cinema, mostre di pittura e s'interessa ai movimenti d'avanguar-

<sup>17</sup> KNOWLSON, *Samuel Beckett*, p. 706.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 105-141.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 126.

dia. Enoch Brater, nella sua analisi sulla genesi di *Not I*, ha individuato con puntualità una serie di possibili contatti con il dadaista *Le coeur à gaz* (1921) di Tristan Tzara, rappresentato a Parigi nel luglio del 1923.<sup>20</sup> Nel lavoro di Tzara compaiono tra i personaggi Orecchio, Bocca, Naso, Collo, Sopracciglio, che ripetono ossessivamente proverbi o frasi elementari senza senso. Brater cita poi altri testi o messe in scena che presentano una struttura drammaturgica o singoli elementi simili a *Not I*, tra i quali si può ricordare *Humulus le muet* del 1929 di Jean Anouilh, e soprattutto sottolinea l'importanza delle rappresentazioni di *Il sogno* (1902) di Strindberg, per la messa in scena di Max Reinhardt nel 1921<sup>21</sup> e di Antonin Artaud nella stagione 1927-1928 al Teatro Alfred Jarry. Infine, Brater ricorda come Beckett collabori con traduzioni di scritti di André Breton, Paul Eluard e René Crevel al numero monografico sul surrealismo del settembre 1932 di "This Quarter", curato da Edward Titus e pensato proprio per far conoscere al pubblico inglese e americano tale movimento. In questo numero della rivista, cui partecipa anche Tristan Tzara, viene pubblicato il copione di *Un chien andalou* (1929) di Luis Buñuel e Salvador Dalí. È immediato il collegamento fra lo scioccante *incipit* di *Un chien andalou*, con l'immagine di un uomo che taglia con il rasoio l'occhio di una donna, e l'inquietante occhio di Buster Keaton, interprete di *Film* (1964), diretto da Alan Schneider su soggetto e sceneggiatura di Beckett, ma anche con la bocca di *Not I*, che appare nel buio del palcoscenico. In accordo con Brater si può affermare che

It is not only in its sensational effects that *Not I* is reminiscent of *Un chien andalou*: the play shares with the film a principle of organization as well. [...] The film excites, shocks, tickles, surprises – it does not explain. So it is with *Not I*, where connectives are repeatedly implied "turn and turn about", never made secure.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> BRATER, *Dada, Surrealism, and the Genesis of "Not I"*, p. 51.

<sup>21</sup> Brater ricorda come «the scene in the Lawyer's Office was directed against a background wall of real human faces, white, distorted and staring. By using "black light" and "white face", Reinhardt's concept is now easily manageable on stage, through pictures of the 1921 productions show that it was then necessary to direct the scene against dark curtains, the pale faces of suffering clients enshrouded in djellaba-like black robes» (*ivi*, p. 52).

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 54.

Peraltro, è nota la passione dei surrealisti per il cinema, visto come luogo primario dove si può liberare l'inconscio sottraendosi alle leggi della logica discorsiva e dell'unità spazio-temporale per far emergere i più reconditi fantasmi interiori e onirici, così come avviene per Bocca in *Not I*.<sup>23</sup>

Certamente tutte le fonti culturali sopra citate e così ben individuate da Brater – il quale suggerisce che *Not I* possa essere nel contempo opera surrealista e parodia di se stessa – concorrono a meglio comprendere la genesi dell'opera di Beckett; Brater tuttavia non prende in considerazione il ruolo fondamentale che possono aver svolto da una parte le comiche di Chaplin come anche il cinema impressionista francese di Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance, Marcel L'Herbier; per non dire di alcune famose esperienze del cinema dadaista di René Clair, Hans Richter, Man Ray e soprattutto del *Ballet mécanique* (1924) di Fernand Léger e Dudley Murphy.<sup>24</sup>

Come si è già ribadito più volte, *Not I* è assimilabile a una partitura musicale per il ritmo del monologo, ritenuto tanto fondamentale da Beckett da privilegiarlo rispetto alla comprensione delle parole da parte degli spettatori; e se c'è un dato che accomuna, pur nella loro evidente diversità, i film d'avanguardia degli anni Venti, esso è precisamente il rifiuto dell'imitazione dei modelli narrativi tradizionali, letterari e teatrali, a favore della ricerca di un ritmo visivo che privilegi le emozioni rispetto alle storie, coinvolgendo lo spettatore a un livello più inconscio che razionale. Per tale ragione, nei loro film come nei loro scritti teorici,<sup>25</sup> questi autori sottolineano l'importanza del montaggio al fine di ottenere quel

<sup>23</sup> *Un chien andalou* e il successivo *L'âge d'or* (1931), sempre di Buñuel e Dalí, sono i due film di punta dell'esperienza surrealista nel loro rendere visive delle scene inconscie. A questo proposito, per ulteriori approfondimenti, cfr. PAOLO BERTETTO, *L'enigma del desiderio: Buñuel, "Un chien andalou" e "L'âge d'or"*, Roma - Venezia, Fondazione Scuola nazionale di cinema - Marsilio, 2001.

<sup>24</sup> Per orientarsi nel complesso panorama del cinema francese d'avanguardia degli anni Venti e tra le varie proposte di classificazione dei film in diverse correnti (impressionismo, dadaismo, ritmi urbani e surrealismo), cfr. RICHARD ABEL, *French Cinema: the First Wave 1915-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1984; R. ABEL, *Il cinema francese verso un mutamento paradigmatico, 1915-1929*, in *Storia del cinema mondiale. L'Europa*, a c. di Gian Piero Brunetta, III, Torino, Einaudi, 2000, pp. 279-321; ANTONIO COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 157-204.

<sup>25</sup> Per quanto riguarda l'ampio dibattito teorico sul rapporto fra il cinema e le al-

ritmo (il montaggio è ritmo) che rende il cinema più vicino alla musica che a tutte le altre arti. Tra i principali esempi di film impressionisti che adottano un montaggio rapido si possono ricordare: *La roue (La rosa sulle rotaie)* del 1922 di Abel Gance, *Coeur fidèle (Cuore fedele)* del 1923 di Jean Epstein, e *L'inhumaine (Futurismo)* del 1924 di Marcel L'Herbier; ma, comunque in tutti, la ricerca del ritmo è ben presente, un ritmo ancorato solitamente a vere e proprie storie melodrammatiche. Non si tratta però solo del ritmo delle immagini: ad esso spesso si affianca «il ritmo psicologico che si traduce nel ritmo della vita dei personaggi sullo schermo e nel ritmo della sceneggiatura stessa».<sup>26</sup>

Più radicali nella loro rottura di ogni logica narrativa e nella pura ricerca del ritmo visivo sono i film dadaisti, come *Entr'acte* (1924) di René Clair, su soggetto di Francis Picabia, accompagnato dalle musiche scritte appositamente da Éric Satie. Il film, ideato come intermezzo tra i due atti del balletto di Picabia *Relâche*, ha goduto di grande notorietà tanto da diventare una delle pellicole simbolo delle avanguardie cinematografiche degli anni Venti. Tra l'altro, è interessante ricordare che durante il balletto le luci di scena erano girate verso la sala, in un gioco di rovesciamento tra luce e buio che quasi accecava gli spettatori e che per effetto scenico potrebbe anticipare il palcoscenico buio, illuminato solo da uno spot di luce, ideato da Beckett per *Not I*. Il finale del film, infine, è tutto giocato sull'alternanza di ritmo accelerato e di ralenti di persone che corrono dietro a un carro funebre. Ma il film di questo decennio nel quale appare più evidente la consonanza con *Not I*, non solo per l'importanza data al ritmo, è *Ballet mécanique* (1924) di Fernand Léger e Dudley Murphy. Per la fotografia, oltre ai due registi, collabora Man Ray, mentre George Antheil compone la musica che completerà solo nel 1926 e che definirà «un'opera musicale futurista dell'era meccanica».<sup>27</sup> La pellicola, difficile

tre arti, e in particolare sulla rilevanza della musica come modello e metafora per il cinema muto (si ricorda che il primo film sonoro è considerato *The Jazz singer* del 1927), cfr. *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, a c. di P. Bertetto, Venezia, Marsilio, 1983; ALBERTO BOSCHI, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma, Carocci, 1998, pp. 83-122; FRANÇOIS ALBERA, *Avanguardie*, Milano, Editrice Il Castoro, 2004, pp. 43-90.

<sup>26</sup> GIOVANNA GRIGNAFFINI, *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Editrice Clueb, 1989, p. 181.

<sup>27</sup> *Ballet mécanique*, in *Dada cinéma* (testo di accompagnamento al DVD), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005, p. 16: «une œuvre musicale futuriste de l'ère mécanique».

da descrivere, è costituita dalla rapida successione di oggetti in movimento alternati con immagini astratte di triangoli, di cerchi e di particolari del viso – occhi, bocca – appartenenti a Kiki de Montparnasse.<sup>28</sup> L'immagine di apertura, che si ripete verso il finale, è la sagoma disarticolata e smembrata di Charlot, un omaggio evidente a Charlie Chaplin. La bocca, o meglio, le labbra di Kiki, ritornano più volte occupando l'intera inquadratura [Fig. 2] e qui l'analogia con il personaggio di Bocca creato da Beckett è veramente sorprendente. Peraltro, primi piani e dettagli caratterizzano quasi tutto il filmato, dando rilevanza all'elemento pittorico dell'inquadratura.<sup>29</sup> Si può forse azzardare anche un'altra analogia con *Not I*. Nel ritorno (ventuno volte) della scena di una lavandaia che sale faticosamente una scala con il bucato e che, giunta alla sommità, si ritrova immediatamente di nuovo al primo gradino, si coglie una coazione al ripetersi ciclico di azioni della vita quotidiana che può sembrare la visualizzazione delle parole del monologo psicotico della vecchia irlandese di *Not I*. Inutile poi ribadire come anche in *Ballet mécanique* «il montaggio non è più al servizio della logica narrativa, ma produce il ritmo della composizione in movimento. Il primo piano è esaltato in quanto sguardo strutturale di primaria importanza».<sup>30</sup> Infine, non è da trascurare l'omaggio al personaggio di Charlot, tanto amato anche da Beckett fin dalle sue prime comiche proprio per il ritmo e la velocità che le caratterizzano negli inseguimenti e nel susseguirsi delle gag.

Ritmo musicale, esaltazione del dettaglio delle labbra, ripetersi ossessivo di un'azione quotidiana tanto da creare un effetto quasi ipnotico nello

<sup>28</sup> Kiki de Montparnasse è la modella preferita da Man Ray, che la fotografa negli anni Venti nelle pose più diverse. Il ruolo avuto da Man Ray nella realizzazione del film è sicuramente di primo piano; inoltre, non si può dimenticare che il soggetto delle labbra (bocca) è ben presente nella pittura e nella fotografia di Man Ray: dalle fotografie *Le baiser* (1930), al famoso quadro *À l'heure de l'observatoire, les Amoureux* (1934) e alla serie con lo stesso soggetto del 1936. Lo stesso Man Ray realizza in questi anni alcuni film sperimentali come *Le retour à la raison* (1923), *Emak Bakia* (1926), *Étoile de mer* (1928).

<sup>29</sup> Non esiste una vera copia originale del film perché Léger continuò a modificarlo, motivo per cui si hanno durate variabili tra 14 e 16 minuti. Anche in questo dato tecnico è un'altra sorprendente similitudine con *Not I*. Per una dettagliata scheda del film cfr. DOMINIQUE PAÏNI, *Ballet mécanique*, in *Dizionario critico dei film. Enciclopedia del cinema*, a c. di Gianluca Farinelli, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2004, pp. 50-51.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 51.



Figura 2 – FERNAND LÉGER e DUDLEY MURPHY, *Ballet mécanique* (1924). Inquadratura della bocca di Kiki de Montparnasse.

spettatore, e omaggio a Chaplin fanno di *Ballet mécanique* un chiaro precedente culturale che può, più o meno consapevolmente, aver influenzato l'ideazione di *Not I*. Sul fatto che Beckett conoscesse effettivamente i film dell'avanguardia francese degli anni Venti, oltre ai testi letterari e teatrali dadaisti e surrealisti di cui si è già detto, mi pare altamente probabile, vista la notorietà di cui godevano fra gli intellettuali e la possibilità che fossero ancora proiettati in alcune occasioni tra il 1928 e il 1930 durante il soggiorno parigino dello scrittore irlandese che, per sua stessa ammissione, frequentava con una certa assiduità cinema e teatri.

*Rappresentazioni a confronto: da Samuel Beckett a Neil Jordan*

Nonostante le oggettive difficoltà di rappresentazione di *Not I*, nel corso degli anni si può contare un discreto numero di edizioni in tutto il

mondo. Ad esempio in Italia tra il 1973 e il 1999 si ricordano otto messe in scena, con Laura Betti, Anna Nogara e Carla Tatò tra le interpreti di Bocca.<sup>31</sup> Lo scopo del presente contributo non è però di ricostruire la fortuna scenica del testo di *Not I*, ma di mettere a confronto la realizzazione ideata da Neil Jordan per il progetto di *Beckett on film* con le indicazioni di regia di Beckett stesso. La rappresentazione che Samuel Beckett curò personalmente da vicino, seguendone le prove e intervenendo direttamente sulle scelte di regia, anche se formalmente firmata da Anthony Page, è quella andata in scena al Royal Court Theatre di Londra il 16 gennaio 1973, interpretata da Billie Whitelaw.<sup>32</sup>

Grazie all'intenso rapporto con l'attrice, disponibile a seguire tutte le richieste dello scrittore senza mai chiedere il significato delle parole del monologo, ma solo domandando come dovesse pronunciarle, il risultato fu di grande effetto. Knowlson ricorda come

i critici parlarono di effetto ipnotico, quasi allucinatorio, nel guardare Bocca e della forza drammatica della strana figura che ascolta in piedi. Il testo passò con forza bruciante, un ruvido grido di angoscia, ancora più potente per il fatto che richiedeva allo spettatore la più totale concentrazione per intendere le parole. Per Beckett fu eccitante vedere realizzata la sua visione.<sup>33</sup>

La stessa Whitelaw ha evocato un'esperienza unica di grande fatica fisica e psichica, sia per la velocità della recitazione, sia per la posizione che doveva mantenere durante lo spettacolo:

Si sedette su una sedia collocata su un podio a dieci piedi di altezza [...]. La sedia dava l'inquietante impressione di essere una sedia elettrica e durante le ultime prove sembrava che l'attrice si stesse preparando a una qualche tortura medievale. Il corpo era interamente ricoperto da un drappo nero, così da renderlo impercettibile nell'oscurità lasciando in

<sup>31</sup> Cfr. CASCETTA, *Il tragico e l'umorismo*, pp. 297-322.

<sup>32</sup> Durante le prove dello spettacolo Beckett soggiorna all'Hyde Park Hotel, a pochi minuti di strada dal teatro, e scrive su una serie di fogli intestati dell'albergo le note per la regia di Page, inserendo anche l'indicazione delle pause nel monologo di Bocca. Per la riproduzione dei fogli originali con la loro trascrizione cfr. GONTARSKI, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, pp. 461-468.

<sup>33</sup> Cfr. KNOWLSON, *Samuel Beckett*, pp. 706-707.

vista solo la bocca, illuminata da due fari posti in basso e nascosti da uno schermo; il corpo era trattenuto alla sedia da una fascia che la cingeva al fianco; la testa era tenuta ferma da due pezzi di gomma, per evitare che la bocca uscisse dal fascio luminoso; la parte superiore del volto era coperta da una garza nera e sugli occhi aveva una striscia nera trasparente.<sup>34</sup>

Non è difficile credere al fatto che una tale messa in scena impressionasse fortemente gli spettatori, coinvolgendoli in un'esperienza quasi ipnotica, vicina al teatro della crudeltà di Antonin Artaud, nel quale sonorità del testo e fisicità estrema dell'attore (voce e corpo) sono utilizzati per far emergere la dolorosa condizione dell'uomo nel mondo.

Da questo spettacolo venne tratta nel febbraio 1975 una versione televisiva registrata dalla BBC, prodotta da Tristram Powell e approvata sia dall'attrice sia da Beckett, trasmessa dal secondo canale della BBC il 17 aprile 1977, insieme ad altri due testi di Beckett, con il titolo *The Lively Arts: Shades, Three Plays by Samuel Beckett*.<sup>35</sup> Il passaggio dal teatro alla televisione ha richiesto alcuni cambiamenti nella messa in scena: la macchina da presa è posta di fronte alla bocca dell'attrice ripresa con un'inquadratura fissa in dettaglio in modo che risalti grazie al trucco e soprattutto al buio totale che la circonda. Il film è girato in bianco e nero in un'unica sequenza senza stacchi, nella quale la bocca all'inizio assolve dal nero mentre sta iniziando il monologo e alla fine dissolve sul nero mentre pronuncia le ultime parole [Fig. 3]. Inevitabilmente è tagliato il personaggio dell'Auditore, un cambiamento peraltro approvato da Beckett e consentito anche per successivi allestimenti teatrali, e da lui stesso adottato per la sua regia della prima francese al Théâtre d'Orsay a Parigi l'8 aprile 1975, con l'interpretazione di Madeleine Renaud.

Nonostante le differenze con la messa in scena teatrale, il filmato della BBC mi pare riesca a ben mantenere, pur nell'inevitabile grado di minor coinvolgimento emotivo dello spettatore dovuto al medium stesso, quell'effetto ipnotico e allucinatorio del monologo di Bocca che era lo scopo principale di Beckett. Grazie al rigore del bianco e nero, all'inquadratura fissa sulla bocca, che, scomparso il volto della Whitelaw sotto un

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 704-705.

<sup>35</sup> La registrazione di *Not I* con una breve introduzione della Whitelaw è visibile online: <http://www.ubu.com/film/beckett.html> (ultima data di accesso 20/8/2007).





Figura 3 – Tre fotogrammi da *Not I*, ripresa televisiva della BBC (1975). Nella parte di Bocca è Billie Whitelaw.

pesante trucco nero, sembra come sospesa nel nulla, e alla ripresa in piano sequenza, lo spettatore rimane comunque colpito e scioccato, quasi intimorito davanti a una bocca che per alcuni critici, non a torto, può essere assimilata a una vagina colta nell'atto di generare, o meglio di espellere, l'io inconscio. Meno condivisibile appare invece il rimprovero di avere spostato nell'edizione televisiva l'attenzione dello spettatore dal piano uditivo a quello visuale. L'effetto visivo della messa in scena teatrale non doveva certo essere di minor impatto rispetto alla parte sonora, e anche nella ripresa della BBC l'effetto della voce dai ritmi sincopati è ben amalgamato con quello dell'immagine della bocca, il cui movimento sembra seguire un preciso andamento sonoro del monologo. Si può affermare che il visuale e il sonoro s'integrano perfettamente per colpire emotivamente i sensi dello spettatore.

Veniamo ora all'edizione di *Not I* realizzata da Neil Jordan<sup>36</sup> nel feb-

<sup>36</sup> Neil Jordan (1950-) è uno scrittore, sceneggiatore e regista irlandese che ha realizzato diversi film di successo, come *Angel* (1982), *Mona Lisa* (1986), *The Crying Game* (*La moglie del soldato*, 1992), *Interview with the Vampire* (*Intervista con il vampiro*, 1994), *Michael Collins* (1996), *In Dreams* (1999), *The End of the Affair* (*Fine di una storia*, 1999), *The Good Thief* (*Tripla gioco*, 2002), *Breakfast on Pluto* (2005). Un regista sicuramente attento alla dimensione psicoanalitica e onirica presente nella realtà, ma anche a costruire film con un certo impatto spettacolare; esemplare, in tal senso, è la trasposizione di un best-seller "gotico" come *Intervista con il vampiro* (romanzo di Anne Rice uscito negli Stati Uniti nel 1976) nella quale i tre vampiri protagonisti assumono le fasciose sembianze di tre attori di culto per il pubblico femminile: Tom Cruise, Brad Pitt e Antonio Banderas. Cfr. BRUNO ROBERTI, *Neil Jordan*, in *Dizionario critico dei film. Enciclopedia del cinema*, pp. 359-361.

braio del 2000 all'interno del progetto *Beckett on film*. Anche qui la figura dell'Auditore è cancellata, benché venga dichiarata l'assoluta fedeltà al testo originale. La parte di Bocca è interpretata da Julianne Moore. Già l'inizio è molto diverso: l'inquadratura di una sedia vuota [Tav. 8], simile anch'essa a una sedia elettrica, cui l'attrice si avvicina camminando dal fondo, è accompagnata da un rumore che ricorda il canto degli uccelli. Mentre si siede, la protagonista viene illuminata per un istante su tutto il volto, prima che si faccia buio, ad eccezione di uno spot puntato sulla sola bocca. Jordan ha dichiarato di aver voluto mostrare che si trattava di un'interprete giovane e bella, giocando sul contrasto con la vecchia e brutta protagonista del monologo. Il sospetto, invece, è che si tratti di una scelta funzionale a un effetto seduttivo spettacolare, verso il quale è orientato tutto il filmato. L'utilizzo del colore fa risaltare il rosa naturale delle labbra che appaiono nude – anche se in realtà sapientemente truccate – e il candore splendente dei denti, come in una patinata fotografia pubblicitaria di make-up [Tav. 9]: rispetto alla versione della BBC, quella sensazione di vertiginoso e angoscioso buco nero che dovrebbe dare il personaggio di Bocca è completamente perduta.

La scelta che maggiormente differenzia i due filmati, però, è quella del montaggio: Jordan opta per un montaggio frenetico, con più di trecento inquadrature (rispetto all'unica lunghissima frontale della BBC), che alterna immagini prese di tre quarti da destra (la più utilizzata), di fronte, e di profilo da entrambi i lati. Probabilmente uno studio più approfondito metterebbe in luce ricorrenze modulari parallele tra testo e taglio delle inquadrature. Questa scelta del ritmo del montaggio potrebbe sembrare perfettamente in linea con le intenzioni di Beckett, che in realtà tradisce sostanzialmente: perché in questo caso è il solo aspetto visuale a prevalere, con un sonoro relegato a sottofondo. L'uso del colore<sup>37</sup> e i continui cambi d'inquadratura catturano totalmente l'attenzione dello spettatore sull'immagine, la cui seduzione sensuale è aumentata dal fatto d'identificare la bocca con le labbra di un'attrice affascinante come la Moore, vista nell'inquadratura iniziale. Infine, è fondamentale anche il

<sup>37</sup> Il colore ha effetti diretti sulla percezione e può influenzare psicologicamente le persone. Un incarnato rosato viene percepito come dotato di un colore speciale che attira l'attenzione, e che sul viso ha l'effetto di far considerare la persona in genere più sana e bella. Cfr. PAOLA BRESSAN, *Il colore della luna. Come vediamo e perché*, Bari, Laterza, 2007, p. 73.

confronto fra le due interpretazioni: la recitazione della Whitelaw è tutta giocata su un ritmo sincopato, fatto anche di respiri, di modulazioni, che continuano a mutare in un vero e proprio montaggio sonoro; mentre la Moore è molto più monocorde e regolare, anche nelle pause.

In conclusione, nei risultati Jordan mi pare ben lontano dalle intenzioni che Beckett aveva per la messa in scena di *Not I*: il suo prodotto è un filmato fedele nelle parole del monologo, ma infedele nell'effetto sul pubblico, che finisce per essere piacevolmente distratto dalle labbra della Moore, anziché subire il voluto impatto emotivo angoscioso provocato dalla bocca di Bocca.

