



Cinema, Letteratura, Filosofia. Scegliere un linguaggio A proposito di un libro di Rosario Diana*

Alessandro Stile

Vorrei fare una premessa, su cui tornerò tra poco: quello di *Film* rappresenta un tentativo per molti versi utopistico, di tradurre da parte di uno scrittore (non di un filosofo) un concetto filosofico (forzato rispetto all'originale) in un linguaggio che è cinematografico, cioè non filosofico.

Ricostruiamo la vicenda. Nel febbraio 1963 l'editore americano di Beckett, Barney Rossett, figura di rilievo nel panorama letterario dell'epoca, volendo espandersi anche in altri settori, decide di commissionare tre sceneggiature cinematografiche a tre protagonisti del cosiddetto teatro dell'assurdo: Ionesco, Pinter e – appunto – Beckett, per realizzare successivamente dei film. Alla fine, sarà solo Beckett a mantenere fede all'impegno preso. Appassionato di cinema, negli anni '30 il giovane Beckett aveva scritto al mitico Ejzenstejn offrendosi come assistente. Ma il regista russo pare non avesse nemmeno letto la sua lettera. Perciò ora, quasi sessantenne, la proposta lo alletta particolarmente.

Già due mesi dopo, ad aprile, la sceneggiatura è pronta, scritta in soli quattro giorni (cosa inconsueta perché Beckett elaborava ogni suo testo in tempi lunghi); si tratta di sei pagine corredate da note esplicative, osservazioni per la regia e grafici vari. Una seconda stesura è del mese successivo, mentre la terza, quella definitiva, sarà elaborata l'anno dopo, nel 1964, in collaborazione con un regista, un direttore del montaggio e un cameraman. Questo perché nel frattempo il progetto stava per concretizzarsi in un film, da girare in tempi brevissimi a New York; e sarà qui che Beckett arriva nel luglio 1964.

Ritornando allo script, l'*incipit* è costituito dal riferimento a Berkeley nell'ottica beckettiana:

Esse est percipi. Soppressa ogni percezione estranea, animale, umana, divina, la percezione di sé continua ad esistere. Il tentativo di non essere, nella fuga da ogni percezione estranea, si vanifica di fronte all'ineluttabilità della percezione di sé.¹

Argomento del film: ricerca del non essere in fuga dalla percezione degli altri, che culmina nell'inevitabilità dell'autopercezione...

Il protagonista è scisso in oggetto (Og) e occhio (Oc), il primo in fuga, il secondo all'inseguimento. Non sarà evidente fino alla fine del film che l'inseguitore percipiente non è un estraneo, ma è egli stesso.²

* R. DIANA, *Disappartenenza dell'Io. Filosofia e musica verso Samuel Beckett*, Editoriale scientifica, Napoli, 2016, p. 43. Al libro è allegato un CD di musiche scritte da sei compositori (Salvatore Carannante, Chiara Mallozzi, Lorenzo Pone, Rosalba Quindici, Bernardo Maria Sannino, Giancarlo Turaccio) sulla base del paradigma interpretativo messo a punto da Diana nel suo lavoro.

¹ S. BECKETT, *Film*, in ID., *Teatro completo. Drammi. Sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, a cura di P. Bertinetti, Einaudi-Gallimard, Torino, 1994, pp. 349-406, qui p. 351.

² *Ibid.*



E Beckett conclude con un'avvertenza importante, precisando che quanto detto sinora

è puro espediente strutturale e drammatico e non possiede alcun valore di verità.³

Dunque, Beckett ha ben chiaro di voler adoperare la sua lettura della definizione berkeleiana di esistenza come espediente drammaturgico per mostrare il tentativo impossibile di sottrarsi a questo principio. Tuttavia, scorrendo il testo, ci rendiamo conto dello sforzo (e qui è la prima utopia), di poter controllare preventivamente il prodotto filmico attraverso meticolose indicazioni scritte, che nella pratica, come vedremo, si sarebbero rivelate irrealizzabili.

Una volta deciso di realizzare un film dal testo di Beckett, il produttore Rossett doveva naturalmente trovare un regista. La scelta cadde su Alan Schneider, che non aveva mai avuto esperienze cinematografiche; ma che aveva invece diretto più volte in teatro le opere di Beckett, verso il quale nutriva e nutrì sempre grande ammirazione, se non devozione (aprendo e chiudendo parentesi, Schneider morì nel 1984 investito da un'auto mentre si accingeva a spedire una lettera a Beckett).

Si trattava poi di trovare l'attore, che è poi l'unico in questo film. Si pensò in prima battuta a Chaplin, che era però irraggiungibile; poi a Jackie McGrowan, che aveva già lavorato con Beckett (un inciso: per chi ricorda il famoso film di Polansky, *Per favore non mordermi sul collo*, era il Professore che accompagnava il giovane apprendista – lo stesso Polansky – nell'avventura di vampiri in Transilvania). McGrowan fu entusiasta della proposta, ma non poté accettarla perché aveva appena avuto una scrittura che gli avrebbe impedito di partecipare al film di Schneider, le cui riprese dovevano cominciare a tambur battente, come ho detto prima, in quella stessa estate.

Beckett propose allora il nome di Buster Keaton. Si trattava di un'icona del cinema muto, da lui molto apprezzato in gioventù, e che da decenni aveva ridotto la sua attività (il suo tempo da "star" si era concluso sostanzialmente con l'avvento del sonoro, ed era ancora richiesto, ma soprattutto in brevi "camei"). Keaton accettò la proposta dopo qualche perplessità dettata più che altro dal suo atteggiamento aristocratico; in realtà desiderava tornare da protagonista in un film e aveva bisogno di denaro in quel periodo.

L'incontro tra scrittore, regista e attore avvenne poco dopo l'arrivo di Beckett a New York. Si svolse nel lussuoso albergo che ospitava Keaton, il quale ricevette gli ospiti nella sua camera, interrompendo una partita a carte immaginaria, che giocava regolarmente ogni giorno da trentasette anni. L'imbarazzato commediografo riuscì a rivolgere poche parole all'attore, celebre per quel volto impassibile; che tuttavia dichiarò le sue perplessità: oltre a non capire assolutamente il significato di quanto aveva letto nel copione, era convinto che il film non avrebbe potuto superare la durata di quattro/cinque minuti.

Comunque, il 20 luglio 1964 le riprese ebbero inizio. Fu allora che emersero problemi già latenti. Le intenzioni di Beckett non si adattavano alla realizzazione tecnica del film, sia per una "intraducibilità" del suo linguaggio, sia perché, diciamolo, Schneider aveva grosse carenze tecniche sul piano della regia. La cosa fu evidente fin dopo il primo "girato".

La sceneggiatura prevedeva come scena iniziale una serie di persone che camminavano per strada, indifferenti allo sguardo dell'Occhio/macchina da presa, al contrario del protagonista, che appunto doveva tentare di negarsi a quello sguardo che alla fine avrebbe riconosciuto come *il proprio* sguardo. Ebbene, il giorno dopo, rivedendo la pellicola girata, tutta la scena risultò inutilizzabile, perché ripresa con movimenti di macchina sbagliati e senza rispettare alcuni

³ *Ibid.*



elementari accorgimenti legati alla luminosità. Questa sequenza la possediamo insieme ad altri reperti inediti, nel documentario di Ross Lipman, *Not film*.

Di fronte a questa realistica presa d'atto, che generò il panico nella troupe, in quanto non era possibile rifare quelle riprese, fu lo stesso Beckett che tra la meraviglia (e il sollievo) dei collaboratori, propose di rinunciare alla scena, mantenendo soltanto lo scontro tra Keaton e la coppia di passanti, come vediamo nel film realizzato. Le riprese successive, che si svolsero successivamente negli interni, andarono meglio.

Tuttavia, dopo poche settimane, Beckett fece ritorno in Inghilterra, persuaso che il cinema non gli avrebbe consentito il controllo totale delle modalità espressive da lui volute.

Le riprese proseguirono, e la sorpresa più positiva fu il comportamento di Keaton. Si rivelò impeccabile, paziente e puntuale sul set e, cosa importante, pur ribadendo di non aver capito l'operazione complessiva, percepì (e uso questo verbo volutamente) che qualcosa gli piaceva, e completò il suo lavoro con una certa soddisfazione. Il motivo di questo compiacimento lo ipotizzeremo tra un attimo.

A partire dalla prima proiezione pubblica, *Film* venne fortemente criticato, soprattutto per i numerosi errori di regia; ne riporto solo alcuni, a partire proprio dall'imprecisione nell'uso quello che Beckett chiamava "occhio", la macchina da presa, che in alcune scene, come quella iniziale, invece di seguire (diremmo "braccare") l'"oggetto" Keaton, lo precedeva; in un caso addirittura veniva violata la regola per cui la macchina da presa non doveva superare i 45 gradi per non dare all'"oggetto" il senso incombente di "essere percepito". Altri errori sono nei dettagli (e non è cosa da poco); ad esempio, quando il protagonista passa in rassegna le fotografie della sua vita, le vediamo prima nelle mani e poi prese dalle ginocchia, per un evidente errore nel montare riprese girate in tempi differenti.

Queste osservazioni riguardano i limiti tecnici di *Film*, ma si collegano a una questione più ampia su cui vorrei richiamare l'attenzione.

Beckett non è un filosofo perché non crea un concetto né si muove all'interno di un concetto (come fa Berkeley rispetto al *cogito* cartesiano); l'uso che fa dell'*esse est percipi* è quello di una *parodia tragica*: parodia, perché alla dirompente forza teologica del vescovo inglese si sostituisce la negazione di ogni punto di riferimento; tragica proprio perché il *percipi* di Beckett (che non è quello di Berkeley) ratifica un'esistenza senza speranza, in cui per l'uomo *nascere è la propria morte*. Ma se questo tema il teatro di Beckett ce lo ripropone ogni volta nella sua lucida disperazione, il cinema lo rivela invece nel suo artificio. Un film infatti non può riprodurre un concetto, né si può parlare di "cinema filosofico", perché il cinema ha un suo proprio linguaggio, che è quello delle immagini; e non vi sono prove d'appello, per cui una sola incrinatura tecnica vanifica ogni intenzione.

Va aggiunta poi un'altra osservazione: le immagini hanno una potenza trasformativa che, anche nel nostro caso consente un ulteriore e imprevedibile contributo al tema della disappartenenza. Abbiamo accennato al fatto che Keaton si fosse progressivamente "rilassato" nel corso della lavorazione di *Film*. Credo che questo abbia a che fare con il nostro tema. Un attore vive la disappartenenza quasi per statuto. In un saggio scritto negli anni '70 del Settecento in forma di dialogo teatrale, *Il paradosso dell'attore*, Denis Diderot distingueva l'attore che basa la sua forza sull'espressione degli stati d'animo, da quello che si serve di tecnica, disciplina e razionalità. Il primo fallisce perché essendo legato all'emotività non può avere un risultato costante: una volta può essere eccezionale, la volta dopo assolutamente mediocre:



È l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che fa l'infinita schiera dei cattivi attori; ed è l'assoluta mancanza di sensibilità che prepara gli attori sublimi⁴.

Il paradosso dell'attore è dunque: quello che *meno* sente, *più* fa sentire. Tutto questo non può non generare un conflitto di identità, che spesso, buon per l'attore, viene risolto facendo convivere i due aspetti. Ebbene, quanto il conflitto fosse presente in Keaton lo rivela la partita immaginaria, a cui lo stesso Beckett assistette, e che al di là dell'aneddotica divertente, rivela una lacerazione.

Immaginiamoci allora l'attore ormai dimenticato dal grosso pubblico mentre sfoglia distrattamente una sceneggiatura nella quale fino all'ultimo non viene mostrato il suo volto – che è poi il contrassegno del nostro essere al mondo – e che tuttavia recita il copione con distaccato mestiere (alla maniera di Diderot). Immaginiamoci ancora Keaton quando, come era solito fare, guardava il girato giornaliero, compiaciuto da una parte di essere il professionista desiderato dalla produzione, dall'altra constatando di dare sempre, in modo anonimo, le spalle al suo pubblico. Ma la conclusione di *Film*, in questo senso, è deflagrante. La scoperta dell'identificazione dell'Occhio con l'Oggetto – che è, in altri termini, l'indefettibile percezione di sé – è per Beckett l'apertura al tragico, alla prigionia *dell'Io* e *nell'Io*; ma non così per Keaton. La sua disappartenenza attoriale trova una oramai insperata riconciliazione con l'Io stanco, disilluso e in cerca d'autore, quando improvvisamente appare quello straordinario primo piano, quel doppio primo piano tra occhio e oggetto, tragico ma allo stesso tempo, per lui, *vitale*.

Se, quando il film venne proiettato per la prima volta, i fans di Keaton (e ve ne erano ancora) reclamarono – avendo visto solo fugacemente – il volto del loro idolo, per il vecchio attore quei fotogrammi conclusivi bastarono per sentirsi appartenere ancora a se stesso.

L'utopia della disappartenenza è a questo punto completa.

⁴ Lettera di Diderot a Friedrich Melchior Grimm del 14 novembre 1769, cit. in P. ALATRI, *Introduzione* a D. DIDEROT, *Paradosso sull'attore*, a cura di P. Alatri, Editori Riuniti, Roma, 1972, pp. 7-70, qui p. 10.