

A Warm Mind-Shake

Scritti in onore di Paolo Bertinetti

*a cura del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2014 Edizioni Trauben
via Plana 1 - Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980483



Indice

<i>Presentazione</i>	11
DONATELLA ABBATE BADIN “There was a young dean from Turin”: Tre <i>limerick</i> per Paolo Bertinetti con una nota introduttiva.	13
PIERANGELA ADINOLFI Le funzioni verbali nel teatro di Jean Anouilh.	23
ROBERTO ALONGE Beckett, <i>En attendant Godot</i> .	33
LUCA BADINI CONFALONIERI Lettori anglofoni di Manzoni negli anni Trenta dell’Ottocento.	41
ENRICO BASSO Dai Plantageneti ai Tudor: La lunga presenza dei genovesi in Inghilterra.	47
LUCA BELLONE “In Disagio we are not Alone”: Avviamento allo studio del lessico “giovane” torinese contemporaneo.	55
LAURA BONATO Territori creativi: Espressioni locali per dimensioni globali.	69
GABRIELLA BOSCO Ce n’est pas <i>Assez</i> . Not <i>Enough</i> . Non <i>Basta</i> .	79
SILVANO CALVETTO Il lavoro nella scepri etico-pedagogica di Giuseppe Rensi.	89
NADIA CAPRIOGLIO <i>La tragedia del signor Morn</i> : Il dramma shakespeariano di Vladimir Nabokov.	99
PAOLA CARMAGNANI The “Coming-of-age story”. Narratives about Growing up after the <i>Bildungsroman</i> .	109

MELITA CATALDI	
Da due campi di gioco irlandesi.	117
GIANLUCA COCI	
<i>The Dumb Waiter</i> di Harold Pinter nell'allestimento dell'Abe Kōbō Studio.	125
CARMEN CONCILIO	
Amitav Ghosh's and Madeleine Thien's Cambodia: What is Literature without <i>a</i> Language?	135
MARCELLA COSTA	
Lo strano caso del <i>Gedankenstrich</i> .	145
DANIELA DALLA VALLE	
Munro, Eliodoro, teatro.	155
IRENE DE ANGELIS	
The Green Line in the Poetry of Derek Mahon.	165
PAOLA DELLA VALLE	
Ingannare il tempo con il Tempo: La passione di J.B. Priestley per la quarta dimensione.	173
GIANCARLO DEPRETIS	
El sistema simbólico en Vicente Aleixandre como soporte del acto comunicativo. La noche como reminiscencia del topos sanjuanista.	183
VALERIO FISSORE	
Towards a Unified Theory of Translation.	195
LUCIA FOLENA	
L'esecuzione del re. (<i>Racconto</i>)	207
CLAUDIO GORLIER	
Le ceneri di una rivolta.	213
BARBARA GRECO	
Apocrifia e metaletteratura in <i>Antología Traducida</i> di Max Aub.	223
R A HENDERSON	
Sloppy and Ungrammatical? The English of Jane Austen's Letters.	235

SERENELLA IOVINO A Praise of the Impure. Theoretical Outlines of a Mediterranean Ecocriticism.	247
JOHAN U. JACOBS Coetzee and Calvino: A Note on Fiction.	257
KRYSTYNA JAWORSKA Riflessioni sulla poesia nel XX secolo: Czesław Miłosz e Karl Shapiro.	267
PEGGY KATELHÖN La mediazione linguistica nell’insegnamento delle lingue straniere.	279
ADA LONNI Il primo sionista. Napoleone, il sionismo cristiano e il ritorno degli ebrei in Palestina.	289
ENRICO LUSSO Tra Savoia, Galles e Provenza. <i>Magistri</i> costruttori e modelli architettonici in castelli del Piemonte duecentesco.	301
PAOLO LUPARIA “Il simbolo che più turba”. Proposta minima per un <i>Sarcofago</i> di Montale.	313
ELENA MADRUSSAN Non è come sembra. Sull’imprescindibilità della relazione tra Maestro e allievo.	323
CARLA MARELLO Le stagioni della traduzione, in un titolo.	333
MARIAGRAZIA MARGARITO Benessere e paesaggio. Appunti su un diritto e su una osmosi.	339
PIERPAOLO MERLIN Pierre Mellarède e la <i>Relation de l’état de le Cour d’Angleterre</i> (1713).	349
MATTEO MILANI Indicazioni fisiognomiche inedite tratte dal <i>Secretum secretorum</i> .	357

MARIA ISABELLA MININNI <i>Los orígenes e la memoria delle cose in Los objetos nos llaman</i> di Juan José Millás.	371
RICCARDO MORELLO Thomas Bernhard, <i>ein Alpenbeckett?</i>	379
MARIANGELA MOSCA La storia contemporanea negli alfabeti illustrati. Da Carlo II alla regina Vittoria.	387
DANIELA NELVA L'immenso libro del destino. <i>L'Amleto</i> nel <i>Wilhelm Meister</i> di Goethe.	395
MARCO NOVARINO Il fuoriuscitismo antifascista nella 'perfida Albione'. La <i>London</i> <i>Branch of the Italian League for the Rights of Man</i> tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta.	405
GEOFFREY NOWELL-SMITH Paolo Bertinetti: A Very Short Memoir	415
CRISTINA ONESTI <i>A moot or mute question?</i> Note su malapropismi e lessico mentale.	419
VERONICA ORAZI Àlex Rigola riscrive Shakespeare: Rilettura dei classici nel teatro spagnolo contemporaneo.	433
GIUSEPPE PAGLIARULO Le perifrasi con participio presente in gotico.	443
ELISABETTA PALTRINIERI "Il traduttore come mediatore tra premesse dell'emittente ed aspettative del ricevente": Da Pablo Luis Ávila per Paolo Bertinetti.	453
FRANCESCO PANERO Il vescovo Leone e la Volpe rossa. Aspetti della politica italiana intorno all'anno Mille.	461

MONICA PAVESIO Alcune riflessioni sull'effimero successo della commedia erudita in Francia nel XVII secolo.	475
PATRIZIA PELLIZZARI (Ancora) su Alfieri, l'Inghilterra e Pope.	483
GIANNI PERONA Le vie della salvezza e quella della perdizione. Intertestualità, storia e traduzione in <i>Se questo è un uomo</i> e nella <i>Tregua</i> .	493
PIERPAOLO PICIUCCO Due fotografie per Paolo Bertinetti.	519
LAURA RESCIA Appunti su <i>La religieuse portugaise</i> di Eugène Green: Un adattamento cinematografico delle <i>Lettres portugaises</i> ?	521
RENATO RIZZOLI <i>What's aught but as 'tis valued?</i> Alcune considerazioni sul valore nel <i>Troilus and Cressida</i> .	529
GIOVANNI RONCO <i>Football</i> torinese d'altri tempi.	537
ALDA ROSSEBASTIANO Per nome e per cognome.	547
MARIO SEITA Il misantropo Alceste nell'antica Roma: Un giudizio ottocentesco su Catone l'Uticense.	555
CHIARA SIMONIGH La coscienza e lo sguardo. <i>Film</i> di Samuel Beckett.	563
JOHN SUTHERLAND Paolo the Omnicompetent.	577
ROBERTO TESSARI Per una contro-storia dello spettacolo moderno. Primi appunti sul teatro dei ciarlatani.	583

JOHN THIEME Two Poems.	593
CLAUDIA TRESSO Traduzione dall'arabo di "Mio fratello che non è nato da mia madre" di Emile Habibi.	597
SILVIA ULRICH <i>Shakespeares Mädchen und Frauen</i> di Heinrich Heine.	609
MAURIZIO VALSANIA Dark Sides of the Enlightenment: An Essay on Optimism.	619
<i>Envoy:</i> PIETRO DEANDREA Cinque poesie per Paolo.	629
<i>Bibliografia di Paolo Bertinetti</i>	641
<i>Tabula gratulatoria</i>	645

LA COSCIENZA E LO SGUARDO.
FILM DI SAMUEL BECKETT

Chiara Simonigh

Da un quaderno conservato all'Archivio Beckett dell'Università di Reading, risulta che, tra il 5 aprile e il 22 maggio del 1963, Samuel Beckett elabora la sceneggiatura di *Film*¹, l'unica a realizzarsi in opera compiuta di una trilogia i cui autori avrebbero dovuto essere, oltre a Beckett, Ionesco e Pinter².

Il drammaturgo ne affida la direzione al regista teatrale statunitense Alan Schneider, che non aveva mai girato un film, e l'interpretazione della parte del protagonista a uno dei più grandi autori-attori della storia del cinema quale fu Buster Keaton.

Il titolo *Film* lascia intravedere una sorta di dichiarazione di poetica e di stile sia per la coincidenza tutta beckettiana di infimo e di assoluto sia soprattutto perché parrebbe che Beckett, con quest'opera, non abbia voluto offrire al pubblico semplicemente un film, quanto piuttosto l'*exemplum* di un film, o meglio, del cinema, ancora un volta, nel segno del meta-discorso e della meta-arte che connotano la sua poetica e il suo stile.

In effetti, quest'opera costituisce forse uno dei risultati più notevoli della ricerca condotta da Beckett sulla forma drammatica come espres-

¹ Titolo originale: *Film*, produzione: Evergreen Theatre Inc., origine: USA; anno: 1965; durata: 22 min.; b/n; regia: Alan Schneider; soggetto: Samuel Beckett; sceneggiatura: Samuel Beckett; fotografia: Boris Kaufman; montaggio: Sidney Meyers; scenografia: Burr Smidt; interpreti e personaggi: Buster Keaton (Eye), Nell Harrison (passante), James Karen (passante), Susan Reed (passante).

² Cfr. Archivio Beckett della University of Reading (R.U.L. Ms 1127/7/6/I): http://rdg.ent.sirsidynix.net.uk/client/en_GB/main/search/results?qu=Film&rw=288&lm=BECKETT. Cfr. S. BECKETT, *Film*, London, Faber & Faber, 1967, pp. 29-44; tr. it. in S. BECKETT, *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 348-406.

sione della condizione umana nella tarda modernità³. Una ricerca radicale, questa, che, nel sondare l'essenza della drammatizzazione, giunge a porre in questione lo statuto dello spettacolo e l'atto della visione⁴.

Una ricerca, inoltre, quella di Beckett, che pare capace di interrogare nozioni storicamente in crisi come la soggettività, la coscienza, l'esistenza.

Una ricerca, infine, questa, per la quale ben si attaglia la definizione di «*visual lyric*» coniata da Martin Esslin per render conto di quell'«ideale iconografia della drammaturgia contemporanea» a cui ha dato vita Beckett nel periodo di *Film*, tanto nel teatro quanto nella televisione quanto, appunto, nel cinema⁵. La testa avulsa dal corpo interrato di *Oh les beaux jours / Happy Days* (*Giorni felici*), le urne e il riflettore di *Comédie / Play* (*Commedia*), che precedono di circa un anno *Film*, conducono nell'arco di poco tempo questa ricerca ai limiti della rappresentazione e della drammaturgia, con i *dramaticules*, ove la bocca di *Pas moi / Not I* (*Non io*) e il viso di *Cette fois / That Time* (*Quella volta*) affiorano dall'oscurità e sono resi visibili tramite un'illuminazione che opera quasi alla stregua di un primo piano cinematografico o televisivo, esattamente come accadrà nel dramma televisivo *Eb Joe* (*Di' Joe*), dove la telecamera si avvicina tanto al volto, che lo spettatore ha l'impressione di entrare nella mente del personaggio⁶.

Una tale elisione delle forme rappresentative e drammaturgiche coincide con un'astrazione essenziale, capace di offrire nuove possibilità all'esperienza nell'epoca della distruzione dell'esperienza e capace di son-

³ Sul rapporto tra moderno e visione in Beckett cfr. L. FERRI, *Filosofia della visione e l'Occhio Palindromico in Film di Samuel Beckett*, in A. DOLFI (a cura di), *Il romanzo e il racconto filosofico nella modernità*, Firenze, Firenze University Press 2012, pp. 189-215; A. SERPIERI, *Oltre il moderno: Samuel Beckett* in F. Marengo, *Storia della civiltà letteraria inglese*, Torino, UTET, 1996, vol. IV, pp. 733-763.

⁴ Cfr. E. BRATER, *The Origins of a Dramatic Style*, in Id. (a cura di), *Beckett at 80. Beckett in Context*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 3-12; A. CASSETTA, *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere, 2000, S. BAJMA GRIGA, *Nel teatro di Beckett*, Milano LED, 2001.

⁵ Cfr. M. ESSLIN, *Towards the Zero of Language*, in J. ACHESON, K. ARTHUR K. (a cura di), *Beckett's Later Fiction and Drama. Texts for Company*, Basingstoke and London, Macmillan, 1987, pp. 35-49.

⁶ D. MCMILLAN, *Samuel Beckett and the Visual Arts: The Embarrassment of Allegory*, in S.E. GONTARSKI, (a cura di), *On Beckett. Essays and Criticism*, New York, Grove Press, 1986, pp. 29-45; L. Mucci, *Il medium e il fantasma; radio, film, video*, in Colomba S. (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 415-442.

dare l'umano nell'epoca della crisi dell'umanità dell'uomo⁷.

Si ritrova tutto questo anche in *Film*, opera cinematografica priva di cromatismi, di suoni, rumori, parole⁸. L'unico protagonista è senza volto ed è ripreso quasi costantemente di spalle. Dapprima, egli corre lungo un muro e incontra un uomo e una donna che, al vederlo, inorridiscono; poi, sale la scala di un edificio e incontra un'anziana che, osservandolo, sbalordisce. In seguito, entra in una stanza e chiude la tenda di una finestra, copre uno specchio con un drappo, osserva e strappa l'immagine del volto di una divinità appesa al muro, osserva e caccia dalla stanza il cane e il gatto, osserva e copre con un drappo anche il pappagallo in gabbia e il pesce rosso nella vasca di vetro. Infine, si siede su un dondolo e guarda alcune fotografie che presumibilmente ritraggono momenti significativi della sua vita, poi si assopisce. Improvvisamente si sveglia e, sentendosi osservato, si copre il volto che finalmente si rivela per un istante allo spettatore ed appare con un occhio bendato. Poi si assopisce nuovamente fin quando, svegliandosi di nuovo di soprassalto, osserva dinanzi a sé colui che lo osserva, ossia se stesso. Chiude gli occhi e l'immagine si fa nera⁹.

Nella sceneggiatura di quest'opera, Beckett offre indicazioni più minuziose del solito sul movimento tanto per l'attore quanto – ed è naturalmente questa la novità introdotta rispetto alle drammaturgie teatrali¹⁰ – per la macchina da presa affidata, non a caso, al grande direttore della fotografia Boris Kaufman, il cui fratello Dziga Vertov fu autore, come noto, del celebre film *Chelovek s kino-apparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*) del 1929.

⁷ Sull'elisione della forma in Beckett cfr. P. BERTINETTI, *Beckett, o la compressione della forma*, in S. BECKETT, *Teatro completo*, (a cura di C. Fruttero), Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. XVII-XIIX; P. BERTINETTI, *Beckett, ovvero l'idea di teatro del secondo Novecento*, in S. BECKETT, *Teatro*, Torino, Einaudi, 2002, pp. V-XXXI.

⁸ Inizialmente Beckett aveva concepito *Film* come opera cinematografica il cui sonoro avrebbe dovuto comprendere rumori e musica tratta dal *Doppelgänger* di Franz Schubert. Cfr., A. ATIK, *Com'era. Un ricordo di Samuel Beckett*, Milano, Archinto, 2007, pp. 25, 26.

⁹ Quasi superfluo notare che in questo ripetuto assopirsi si può cogliere uno di quei sintomi di spossatezza che fanno del protagonista di *Film* un altro dei personaggi esausti della produzione artistica di Beckett analizzati da G. DELEUZE, *L'épuisé*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, tr. it. *L'esauisto*, a cura di G. Bompiani, Napoli, Cronopio, 1999.

¹⁰ M. FOUCRÉ, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Nizet, 1970; B. DORT, *L'attore di Beckett: il gioco di recitare*, in S. Beckett, *Tutto il teatro*, op. cit., pp. 347-359; Kalb J., *Beckett in Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; M. PULIANI e A. FORLANI (a cura di), *PlayBeckett. Visioni multimediali dell'opera di Samuel Beckett*, Camerino, Halley, 2006.

Per la maggior parte del film, il protagonista è percepito dalla macchina da presa posta costantemente dietro le sue spalle, ma, quando l'angolazione tra lui e la macchina da presa è inferiore ai quarantacinque gradi, è come se l'uomo se ne accorgesse e manifestasse angoscia, arrestando il proprio movimento. Più in particolare, la relazione tra il protagonista e la macchina da presa attraversa tre distinte fasi. Nella prima parte del film, che si svolge in strada e per le scale, l'angolazione è inferiore ai quarantacinque gradi ed è come se il protagonista non si rendesse conto di essere percepito mentre si muove. Nella seconda parte, quando egli entra nella stanza, l'angolazione di immunità, visto lo spazio ristretto, aumenta a novanta gradi e, ogni volta che questa angolazione rischia di ridursi al di sotto dei quarantacinque gradi, il protagonista si arresta. Nell'ultima parte del film, quando il protagonista si assopisce, approfittando del suo sonno, la macchina da presa si libera dalla sua restrizione e si spinge nel campo dei rimanenti duecentosettanta gradi, rivelando finalmente il volto del protagonista, il quale si sveglia di soprassalto e osserva dinanzi a sé chi lo stava osservando, ossia, appunto, se stesso.

«Per poter essere rappresentato in questa situazione – precisa Beckett nella sceneggiatura – 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»¹¹. Il finale costituisce, infatti, un autentico *coup de cinéma*, che svela, insieme al volto, anche una sorta di *mise en abîme* fondata sulla dialettica tra la presenza e l'assenza¹². Questa dialettica è offerta, per la maggior parte dell'opera, da un uso magistrale del fuori campo cinematografico che si rivela pienamente nel finale, quando la macchina da presa svela come tutto ciò che lo spettatore ha visto sin dall'inizio non sia stata la visione oggettiva del dispositivo ma la visione soggettiva del protagonista su se stesso – quasi superfluo perciò ricordare l'omofonia tra *Eye* e *I*.

Si può ben comprendere, quindi, come le precise indicazioni di movimento inserite nella sceneggiatura realizzino diversi ordini di intenti. In primo luogo, quello – poi effettivamente dichiarato da Beckett in un'in-

¹¹ S. BECKETT, *Film*, in Id., *Teatro completo*, op. cit., p. 531.

¹² Sulla questione della presenza e dell'assenza nell'opera teatrale di Samuel Beckett cfr. A. ROBBE-GRILLET, *Samuel Beckett, not "Presence" in the Theatre*, in ESSLIN M. (a cura di), *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1965, pp. 108-116.

tervista¹³ – di assumere un controllo assoluto sulla *techne*, sul dispositivo cinematografico, sondandone le potenzialità rappresentative, mediante una speculazione sulla soggettività e sull’oggettività della visione offerta allo spettatore. «Sino alla fine del film – puntualizza Beckett nella sceneggiatura – Oggetto è percepito da E da dietro e con un’angolazione non eccedente i 45°. Convenzione: O entra nel percipi = sperimenta l’angoscia dell’‘essere percepito’, solo quando questo angolo viene superato»¹⁴. L’effetto sorpresa conclusivo sussiste quindi in virtù del disorientamento esperito dallo spettatore dinanzi alla propria interpretazione di una convenzione rappresentativa e drammaturgica del cinema che Beckett pone in discussione speculando, come s’è detto, sulla dialettica tra presenza, e assenza, oggettività e soggettività della visione – ed è appena il caso di ricordare che “soggettiva” si definisce appunto quel tipo di inquadratura e di convenzione rappresentativa e drammaturgica per la quale lo sguardo dello spettatore coincide con quello di un personaggio, determinando il *transfert* tra il primo e il secondo. Le precise indicazioni di movimento inserite in sceneggiatura dal drammaturgo trasformano quindi la macchina da presa in *dramatis persona*, che, nel ruolo di autentica coprotagonista, interagisce sin dal principio con l’attore, rispetto al quale instaura un dialogo muto e dinamico¹⁵. L’intero impianto dell’opera è affidato sia alla dialogica sia al *transfert* dello sguardo che da oggettivo si rivela alla fine soggettivo, attraversando via via fasi diverse dell’osservare le quali corrispondono, a loro volta, ad altrettante declinazioni della dialogica tra il percepire e l’essere percepito del personaggio. Oltre al *transfert* dello sguardo, sussiste perciò anche quello psicologico dato dai processi di identificazione e proiezione attuati dallo spettatore nei confronti del protagonista e anche degli altri personaggi, siano essi le persone ch’egli incontra oppure gli animali e gli oggetti antropomorfizzati presenti nella stanza.

Una sceneggiatura così concepita ed elaborata parrebbe porsi come sorta di ricerca radicale, sulla “scrittura del movimento”, ossia sull’essenza originaria del cinematografo e delle sue potenzialità di drammatizzazione affidate alla visione del movimento e anche al movimento della visione, secondo un rapporto complesso, di complementarietà e di corrispondenza

¹³ M. GUSSOW, *Conversations with (and about) Beckett*, London, Nick Hern Books, 1996.

¹⁴ S. BECKETT, *Film*, in Id., *Teatro completo*, op.cit., p. 351.

¹⁵ A. SCHNEIDER, “Come vuoi, Alan?”, *lavorando con Beckett*, in S. COLOMBA (a cura di), *Le generi della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 213-221.

biunivoca, fra la tecnologia, l'oggetto della visione, il soggetto della visione e la visione stessa. E, nel condurre una simile speculazione, Beckett fa del complesso attore-cinepresa il fulcro di una simbolica della percezione e dell'auto-percezione del suo *Film*.

Non è perciò un caso, che nel volume *L'Image-mouvement*, Gilles Deleuze assuma *Film* per designare la simbolica della percezione e dell'auto-percezione nei termini di tre convenzioni cinematografiche denominate come *image-action*, quando il protagonista agisce inosservato, come *image-perception*, quando egli si arresta sentendosi osservato e come *image-affection*, quando questi infine osserva se stesso.

L'interesse di Deleuze per quest'opera di Beckett parrebbe in tal modo strumentale a una definizione di immagine-movimento quale matrice e derivata delle altre immagini. L'esegesi di *Film* che risulta da una simile riflessione teoretica conduce Deleuze a sostenere che lo schermo nero finale rimanderebbe al sonno, alla morte, ossia a quel nulla ultimo e primo, inteso come immagine-movimento, ove affonda ogni essere umano all'inizio come alla fine della propria vita. Per questa ragione, il tentativo del protagonista di sottrarsi allo sguardo proprio o altrui sarebbe da interpretarsi, secondo Deleuze, come l'espressione della volontà di non esistere¹⁶.

Si tratta di un'interpretazione che parrebbe legittimata dalla citazione della nota formula di George Berkeley *esse est percipi*, introdotta da Beckett nella sua sceneggiatura. Un'interpretazione, inoltre, quella di Deleuze, che, a sua volta, ha legittimato molti ad affermare che *Film* costituisce l'illustrazione cinematografica del principio dell'immaterialismo teorizzato nel Seicento dal vescovo irlandese¹⁷.

¹⁶ Cfr. G. DELEUZE, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, tr. it. di J.-P. Mangano, *L'immagine-movimento*, Milano, Ubilibri, 1984, pp. 85-90.

¹⁷ Cfr. R. COHN, *Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett*, in ESSLIN M. (a cura di), *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1965, pp. 169-177; R. LAMONT, *Beckett's Metaphysics of Choiceless Awareness*, in FRIEDMAN M.J. (a cura di), *Samuel Beckett Now*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1970, pp. 199-217; F. A. SULPIZIO, *Esse est percipi. Menzogna e narrazione in Welles e Beckett*, in G. INVITTO (a cura di), *Il reale falso. Filosofia e psicoanalisi leggono il cinema*, San Cesario di Lecce, Manni, 2007, pp. 83-100; S. MONTALTO, *Beckett e Keaton: il comico e l'angoscia di esistere*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006; L. BELLEGGIA, "The Indiscret Charm of the Cinematic Eye in Samuel Beckett's «Film»", in D. GUARDAMAGNA e R. SEBELLIN (a cura di), *The Tragic Comedy of Samuel Beckett*, University Press on Line, 2009, pp. 389-404. S.E. GONTARSKI, "Film" and Formal Integrity, in M. BEJA, S.E. GONTARSKI, P. ASTIER (a cura di), *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 129-136; G. MICHELONE, "Film" di Samuel Beckett. *L'ineluttabilità della percezione di sé*,

Si potrebbe tuttavia avanzare l'ipotesi, forse altrettanto legittima, che la simbolica della percezione e dell'auto-percezione di *Film* presenti risonanze¹⁸ e rifrangenze rispetto ad una *quaestio* rivolta ad istanze teoretiche non storicamente remote, come l'immaterialismo, quanto assai più prossime a Beckett e, certo, non solo dal punto di vista storico.

Si potrebbe, in primo luogo, considerare la concezione della visione e del visibile rappresentata in *Film* come transito naturale della riflessione sviluppata in quegli anni da Beckett anche attraverso racconti come *L'Image* del 1958-60 e *Imagination morte imaginez* del 1965. In quest'ultimo, ad esempio, l'occhio si apre e tuttavia non può mai vedere o essere visto da quello dell'altro corpo protagonista del racconto, similmente a quanto accade in *Film* attraverso la dialogica muta, dinamica e per così dire impossibile fra l'uomo e la macchina da presa. Nel racconto *L'Image*, poi, appare un riferimento a Malebranche la cui funzione è in qualche modo analoga a quella della citazione di Berkeley nella sceneggiatura di *Film*, ossia l'evocazione di un pensiero sospeso fra un passato improntato al divino e un presente dominato dalla morte di Dio – come rileva Renato Oliva a proposito del racconto scritto fra il '58 e il '60: «scomparsa la fede in quel Dio che si fa garante del rapporto tra anima e corpo [...], non resta che lo spettacolo complesso ed esattissimo di un orologio universale senza Orologiaio né orologiaio»¹⁹.

Si potrebbe inoltre osservare come, in *Film*, questo “spettacolo complesso ed esattissimo” sia una tappa estrema di una sorta di cosmoclastia dominata da uno sguardo non più soggettivo, ma oggettivo e oggettuale rappresentato, appunto, secondo una simbolica della percezione e dell'auto-percezione che si fonda su una drammaturgia recitativa affidata ad un movimento gestuale dalla valenza astratta, cifra stilistica propria della comicità di Buster Keaton²⁰.

“Comunicazioni Sociali”, XXI (1999), 1, pp. 110-130.

¹⁸ Sull'uso che qui facciamo della parola risonanza cfr. R. COHN, *Beckett's Theater Resonance*, in M. BEJA, S.E. GONTARSKI, P. ASTIER (a cura di), *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 3-15.

¹⁹ R. OLIVA, *Appunti per una lettura dell'ultimo Beckett*, in S. BECKETT, *L'immagine. Senza. Lo spopolatore*, Einaudi, Torino 1989, p. 15.

²⁰ G. CELATI, riflettendo sulla dialogica tra concreto e astratto del gesto comico, ha non a caso applicato la teoresi elaborata da M. MERLEAU-PONTY in *La structure du comportement*; cfr. G. CELATI, *L'interpolazione e il gag*, in S. COLOMBA (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 83-105; G. CELATI, *Il corpo comico nello spazio*, in «Il Verrini», n. 3, nov. 1976, pp. 27-33. Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *La structure du com-*

Si potrebbe altresì rilevare che la valenza astratta e ideale del movimento è raggiunta mediante il ricorso a quella tipologia gestuale definita da Ejzenštejn come “gesto di rifiuto” e da lui considerata come uno dei fondamenti della propria estetica cinematografica basata sul pensiero dialettico marxista e, in particolare, sul valore del negativo – ricordiamo che Beckett nel 1936 scrisse una lettera al regista e teorico lettone, che questi purtroppo non ricevette mai, per proporgli di collaborare. La sostanza del movimento del protagonista, in effetti, consiste in una negazione di sé che si manifesta nel suo costante sottrarsi allo sguardo altrui e proprio. In tal senso, è da interpretarsi, in effetti, il suo accecare o cacciare gli animali da cui si sente osservato, secondo modi e forme che riprendono celebri gag in cui Keaton combatte, come dice André Bazin, la sua personale guerra contro il mondo, persino quello animale od oggettuale che gli si rivolta, alienandolo e reificandolo.²¹

Si tratta di un gesto di rifiuto attraverso il quale il protagonista nega agli altri, alla cinepresa e infine a sé la visione del proprio volto. Il celebre “volto che non ride mai” di Keaton apparirà così nel finale con tutta la potenza espressiva di uno sguardo che è divenuto noto per essere alienato e alienante e che richiama implicitamente la propria auto-percezione, espressa in maniera spesso tragicomica nelle opere meta-cinematografiche di cui Keaton fu autore o co-autore, come, ad esempio, *The Camera-man*, del 1928, dove il protagonista usa il dispositivo tecnologico per riconoscersi e farsi riconoscere.

Si potrebbe sostenere che il gesto di rifiuto dello sguardo, realizzato da Beckett tramite la dialogica muta e dinamica attuata dal complesso atto-cinepresa, costituisca una sorta di negazione assoluta con una valenza critica radicale nei confronti di un mondo e di una tecnologia dal potere alienante – istanze, queste, che, ancora per rifrazione e risonanza, si possono rinvenire, come ci invita a fare Paolo Bertinetti, nel dibattito culturale dell'epoca di *Film* e, in particolare, nel contesto della riflessione filosofica animata dal pensiero e dalle teorie critiche, *in primis* quella di Theodor Adorno che, come noto, di Beckett fu grande estimatore²².

portement, Paris, Presses Universitaires de France, 1942; tr. it. *La struttura del comportamento*, (a cura di M. Ghirlandi, L. Taddio), Udine-Milano, Mimesis, 2010. G.P. BREGA, *Film*, in «Cinema Nuovo», novembre-dicembre 1965, pp. 56,57; G. TINAZZI, S. BECKETT e B. KEATON. *L'occhio e il tempo*, “Belfagor”, XLVIII (1993), n. 5, pp. 509-518.

²¹ Cfr. A. BAZIN, *Qu'est-ce que le cinéma ?* vol. III, Paris, Éditions du Cerf, 1958-1962 (tr. parz. it. a cura di A. Aprà, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1999).

²² Cfr. P. BERTINETTI, *Film tra Beckett e Keaton*, in L. FURXHI, G. VOLPI (a cura di), *In breve*.

Tuttavia, la riflessione sviluppata sulla *techne* da Beckett attraverso quest'opera meta-cinematografica non pare svilupparsi del tutto nella direzione del pensiero critico quanto piuttosto – come s'è detto in precedenza – verso una più generale speculazione di natura estetica sul rapporto fra l'“occhio del Novecento”, il cinema appunto, e alcune questioni preminenti della cultura dell'epoca.

In effetti, la speculazione di Beckett parrebbe in qualche modo porsi in risonanza con il pensiero di Merleau-Ponty sul cinema espresso nel saggio *Le cinéma et la nouvelle psychologie* del 1948: il cinema dimostra come «il pensiero e le tecniche si corrispondano», in quanto si accomuna alla filosofia nel «presentarci ogni coscienza gettata nel mondo, come sottomessa allo sguardo delle altre»²³. «Argomento del film: ricerca del non essere in fuga dalla percezione degli altri», scrive non a caso Beckett nella sua sceneggiatura; protagonista di *Film*, quindi, «è qualcuno che si sforza di non essere visto» e che si precipita «ciecamente» al riparo dal mondo, ma questo tentativo, aggiunge significativamente lo scrittore, «culmina nell'inevitabilità dell'auto-percezione», ed avverte: «Non attribuire a ciò valore di verità assoluta. Si tratta semplicemente di una trovata strutturale e drammatica»²⁴.

Un'avvertenza, quest'ultima, che è tale da porre in luce appunto la corrispondenza assoluta tra l'impianto tecnico-formale e i temi della percezione e dell'essere chiamati in causa dalle teorie che nei decenni centrali del Novecento hanno postulato la crisi delle nozioni di soggetto, di coscienza, di esistenza, con il conseguente portato di auto-analisi e di auto-riflessione.

A proposito di corti e di grandi autori del '900, Torino, CNC, 2009, p. 77: «Il postulato da cui parte Beckett è che il realismo non dispone più degli strumenti necessari per rappresentare la realtà. Altre devono essere quindi le strade da percorrere: la sua è quella dello svuotamento delle forme tradizionali e della proposta di quella assoluta negatività che, proclamata dal suo ammiratore Adorno, incarnava senza compromesso l'orrore e serviva così la libertà». Cfr. anche l'efficace sintesi di P. BERTINETTI, *Beckett, ovvero l'idea di teatro del secondo Novecento*, in S. Beckett, (a cura di P. Bertinetti), *Teatro*, Torino, Einaudi, 2002, p. XI: «T.W. Adorno [...] trovava nell'opera di Beckett una puntuale conferma della sua concezione per cui l'opera d'arte dell'età contemporanea non poteva far altro che dichiarare la negatività del presente e avere una sua positività proprio nella dichiarazione del negativo, che rinvia e contrario a un utopico mondo altro».

²³ M. MERLEAU-PONTY *Sens et non-sense*, Paris, Nagel, 1948, tr. it. di P. Caruso, *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 80.

²⁴ S. BECKETT, *Film*, in Id., *Teatro completo*, op. cit., p. 861.

Film offre allo spettatore la fenomenologia della percezione di un corpo che è allo stesso tempo vedente e visibile, ma che, per poter vedere se stesso, riprendendo ancora Merleau-Ponty, «necessita di uno che osserva» che gli rinvii, non a caso, «*inopinatamente* la [sua] immagine»²⁵. E tuttavia, questo rinvio d'immagine dato dallo sguardo altrui appare, in questa circostanza, non in quanto rispecchiamento o restituzione dell'Io, ma come atto dal potere alienante e cosificante, capace di mostrare, nella “gettatezza”, appunto, la crisi del soggetto, della sua coscienza, della sua esistenza.

Non è un caso se la sceneggiatura di *Film* rechi un riferimento alla crisi attraverso la collocazione del dialogo tra Occhio e Oggetto nella New York nel 1929. Benché nel film realizzato non appaiano esplicite contestualizzazioni storiche, è evidente che Oggetto è mostrato mentre si aggira tra le sparse rovine di una metropoli o, *in extenso*, del mondo, assunte quasi alla stregua di *lacrimae rerum* di un' indefinita Grande Crisi – secondo una localizzazione per certi versi analoga a quella che Adorno coglie in *Endgame (Finale di partita)* e che parrebbe far ravvisare un rapporto di reciprocità *sui generis* tra le opere del drammaturgo e la filosofia; un rapporto, questo, che si potrebbe definire all'insegna della rifrangenza molto più che della risonanza: «l'esistenzialismo prebeckettiano ha sfruttato la filosofia come soggetto poetico; ed ecco che Beckett, colto se altri mai, gli presenta il saldo, la filosofia, lo spirito stesso si dichiara come fondo di magazzino, rimasuglio irrealistico del mondo dell'esperienza»²⁶.

Il *Percipi* di *Film* presenta appunto rifrangenze e qualche risonanza con il *percipi* fenomenologico ed esistenzialistico; in particolare, quello di cui Jean Paul Sartre indaga l'essere in buona parte di *L'être et le néant*, ben al di là del capitolo intitolato, appunto, *L'être du percipi*.

All'inizio di *Film*, l'uomo appare come autentico oggetto allo spettatore, all'altro e a se stesso. Un “in-sé” che si impone inizialmente nella sua esterioresità come fatto bruto, come «cosa cieca e sorda»: è lì e basta; agisce misteriosamente, privo, si potrebbe dire sartrianamente, di “ragioni”. Quando Oggetto entra nella stanza e itera i movimenti gestuali di rifiuto

²⁵ Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945; tr.it. ID., *Fenomenologia della percezione*, Einaudi, Torino 2001, rispettivamente pp. 141 e 143 (corsivo nostro). Sulla nozione di corpo vedente e visibile cfr. ID. *L'œil et l'esprit* (1961), Paris, Gallimard, 1964; tr. it. *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989; Cfr. anche M. FELDMANN-U. MAUDE, *Beckett and Phenomenology*, London, Continuum, 2009; U. MAUDE, *Beckett, technology and the Body*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2009.

²⁶ *Ibidem*, pp. 660.

dello sguardo altrui e proprio, emerge allora la coscienza, la quale non riceve passivamente l'in-sé, ma lo inserisce in un quadro di senso che va al di là della sua fattualità bruta. Si scopre l'essere del *percipi* e anche del *percipiens*; ossia affiorano quegli immaginari e quelle immaginazioni che condurranno sino ai fantasmi del doppio.

Perciò, se il rifiuto dello sguardo altrui, come scrive Beckett nella sceneggiatura, culmina inevitabilmente nell'auto-percezione, ciò accade forse in quanto – per riprendere Sartre – «basta che io sia mediatore tra me e me stesso, perché ogni oggettività scompaia». Inserendo Oggetto nei quadri degli immaginari e delle immaginazioni, la coscienza lo nega come in-sé e, sartrianamente, lo «irrealizza». La relazione tra in sé e per-sé in funzione di quella tra oggettivazione e coscienza, che in tal modo affiora, mostra una consonanza con la teoretica del per-altri che Sartre elabora, come noto, attraverso la tematizzazione, non a caso, della vergogna.

Osservando, da questa prospettiva di rifrangenze, lo sviluppo dell'opera, si manifestano le fasi di una crisi totalizzante che, attraverso la soggettività, la coscienza, l'esistenza, investe l'umanità dell'uomo.

In un primo tempo, il protagonista è un oggetto sia per gli altri personaggi sia per lo spettatore; in seguito, nella solitudine della stanza, appare allo spettatore come un soggetto che osserva le cose e, attraverso queste, se stesso. Appare cioè via via una coscienza nel protagonista che produce una riflessione nei due sensi del termine: quello dato dall'auto-percezione che realizza lo sdoppiamento dell'identità – non a caso, il primo gesto compiuto dal protagonista quando entra nella stanza è di coprire lo specchio – e il senso che designa l'auto-riflessione e l'auto-analisi attraverso il pensiero – uno degli ultimi gesti che compie il protagonista è, non a caso, quello di osservare le fotografie che ritraggono la propria vita attraverso il rapporto con la madre e col padre, gli amici, la moglie.

Accade, però, che, mentre lo spettatore inizia a vederlo e soprattutto a comprenderlo come soggetto, il protagonista inizia a percepire e intendere se stesso come oggetto. Egli inizia, infatti, a sentirsi osservato dagli animali e dalle cose: l'immagine di una divinità appesa al muro, la sommità dello schienale della sedia a dondolo che reca due aperture simili a occhi, gli occhielli della cartellina ove sono custodite le fotografie²⁷. Ha così avvio anche quello straordinario benché penoso *anti-climax* che culmina nel *coup de cinéma* dell'uomo solo con se stesso: «Soppressa ogni percezio-

²⁷ La presenza di forme simili a occhi negli oggetti di scena è ricordata dal regista A. SCHNEIDER, *Aspettando Beckett*, in S. BECKETT, *Tutto il teatro*, op. cit., p. 871.

ne estranea, animale, umana, divina – scrive Beckett nella sceneggiatura –, la percezione di sé continua ad esistere»²⁸.

Da «l'inferno sono gli altri» di Sartre si procede *à rebours* verso «l'inferno della solitudine» di Hugo.

Nella solitudine, la coscienza del protagonista, attraverso la vergogna, introietta a poco a poco lo sguardo alienante d'altri e lo rivolge contro di sé.

Non solo, ma la coscienza, prodotto ultimo dell'evoluzione umana che permette al pensiero di retroagire sul pensiero, sull'azione e sull'essere, si involge sino a ridiventare quella sorta di paleocoscienza arcaica data dal doppio²⁹. Il potere alienante dello sguardo altrui, inflitto a se stesso, raddoppia la propria forza, secondo un *transfert* deleterio. Il protagonista diviene a se stesso puro oggetto e puro occhio.

Un simile *anti-climax* permette allo spettatore di vedere e comprendere la regressione della coscienza del protagonista che coincide con un *transfert* di soggettività e di umanità ad animali e cose e che allo stesso tempo realizza una progressiva spoliatura di umanità. Il gesto con cui strappa le fotografie dei suoi affetti, in quanto estinzione del sentire e rimozione dell'identità, appare come l'ultimo e definitivo atto di perdita della propria umanità, che, non a caso, segue immediatamente l'epifania finale del doppio.

L'*anti-climax* creato da Beckett consiste quindi in un *crescendo* di disumanizzazione manifestato da gesti di rifiuto via via maggiormente simbolici, via via maggiormente astratti, via via maggiormente avulsi dalla realtà, che esprimono la perdita del principio di realtà nelle forme proprie dell'oggettivazione dell'assurdo³⁰.

Lo spettatore osserva una coscienza accecata dal suo stesso potere di osservazione e abbacinata dai riflessi degli specchi di oggettività e soggettività che, da istanza umana suprema, si degrada nell'istanza umana più infima, miserabile, disumana. Riflesso incerto e oscillante, nata nella storia, vivendo la sua storia, sottomessa alla storia, come noto, la coscienza può essere estinta da un colpo di vento isterico che, ancora una volta, è storico.

Un ultimo indizio in sceneggiatura va, in effetti, proprio in questa direzione ed è la data del 1913 che appare cancellata e sostituita da Beckett con quella del 1929. Dunque, non è solo un uomo postumo, quello de-

²⁸ S. BECKETT, *Film*, in Id., *Teatro completo*, op. cit., p. 351.

²⁹ Sulla tematizzazione del dualismo in Beckett cfr. A. BADIOU, *Beckett. L'inevitabile desiderio*, Genova, Il Melangolo, 2008.

³⁰ Cfr. S.E. GONTARSKI, *L'estetica del disfacimento*, in S. COLOMBA (a cura di), *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 107-133.

gradato a Occhio e a Oggetto allo stato puro, ma è anche un uomo che sta per muovere verso la crisi, la barbarie e la tragedia della Grande Guerra – è tuttavia evidente, a questo punto che, potrebbe indifferentemente trattarsi anche della Seconda Guerra Mondiale, data la forza d'astrazione dell'opera³¹.

L'anti-climax di quest'uomo appare quindi come una drammatizzazione delle fasi di un processo regressivo dell'umanità. Una drammatizzazione crudele, questa, ma necessaria in quanto rivolge allo spettatore contemporaneamente un'interrogazione e un avvertimento circa il fatto che l'incertezza dell'umano tra evoluzione e involuzione si gioca, si recita, ancora e sempre, sulla scena della sua coscienza.

³¹ Sulla questione della contestualizzazione storica in Beckett si rimanda alle convincenti considerazioni di C. FRUTTERO, *Nel silenzio di Beckett*, in S. BECKETT, *Teatro completo*, Torino, Einaudi, 1994, pp. XI-XV; C. FRUTTERO, *Introduzione*, in S. BECKETT, *Aspettando Godot*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 5-13. Cfr. G. RESTIVO, *Le soglie del postmoderno: Finale di partita*, Bologna, Il Mulino, 1991.