

Una sceneggiatura geometrica di Samuel Beckett*

FABRIZIO BORIN

Il drammaturgo Samuel Beckett, che pure si è espresso una sola volta nel cinema e con il cinema, ha manifestato un interesse a suo modo strutturalmente geometrico nella sua sceneggiatura dedicata all'*Immagine* che porta un emblematico titolo: *Film*. Lasciando con ciò una forte traccia teorica ed ermeneutica circa la riflessione sulle potenzialità e sulle contraddizioni dello sguardo e della sua potenza, anche nella percezione della luce, ha aperto una strada metacinematografica di grande rilievo¹.

Quando *L'immagine* arriva alla sua rapidissima conclusione con le parole «À présent c'est fait j'ai fait l'image», si è già trasportati – verrebbe motivatamente da dire *proiettati* – dentro le immagini di *Film*: si tratta infatti di una saldatura non casuale che può suggerire alcune considerazioni sull'unica incursione di Beckett nel cinema.

* Questo saggio, ampliato e modificato, trae ispirazione da un mio articolo apparso in «Venezia Arti», Roma, Viella, 1991.

1 «Basterebbe che la bianca palpebra dello schermo potesse riflettere la luce che le è propria per far saltare l'Universo. Ma per il momento possiamo dormire tranquilli, dato che la luce cinematografica è accuratamente dosata e controllata. Nessuna tra le arti tradizionali manifesta una sproporzione così grande tra le possibilità che offre e le proprie realizzazioni». LUIS BUÑUEL, in GIORGIO TINAZZI, *Il cinema di Luis Buñuel*, Palermo, Palumbo, 1973, p. 11.

L'image è un esempio chiaro di forma letteraria linguisticamente ricercata e molto prossima alle forme proprie della tecnica cinematografica nella frantumazione-ricomposizione ritmica del frammento apparentemente spogliato del senso, una forma che, schematizzando, segna la produzione dell'ultimo Beckett².

E tuttavia, il cinema, è a suo modo presente anche nei decenni precedenti e in particolare proprio al centro della rivoluzione letteraria e teatrale dell'autore negli anni Cinquanta, quelli che vedono l'uscita dei romanzi *Molloy* e *Malone meurt* del 1951, *En attendant Godot* (1952), *L'innommable* (1953), le *Nouvelles* e i *Textes pour rien* (1955), per tacere di *Fin de partie* e di *Actes sans paroles I* del '57 e *L'ultimo nastro di Krapp* dell'anno seguente.

Una ricerca mai interrotta, un processo di scavo continuo sulla rarefazione dei consueti *patterns* narrativi – la *direzione* del senso, quella di una coerenza d'una voce che si suppone sempre dotata di una (ir-rilevante) identità per continuare a *dire* (ma, a *chi?*), la *visitazione* nei labirinti dell'Assurdo, ecc. – per giungere alla rappresentazione dei fatali «brandelli di vita nella luce», a quei traguardi-miraggio nell'espressione dell'immaginario e del visivo.

Una sfera questa che, invano, lo stesso cinema dal suo interno e alla metà degli anni Sessanta, *Film* è del 1965, non solo non aveva raggiunto se non per altri più deboli “brandelli” – le paludose provocazioni borghesi non del tutto sterili delle neo avanguardie, qualche «spopolatore» bravo e senza tempo³, rari simulacri di modelli emersi (dalle macchine,

2 Pubblicato come testo autonomo nel 1988, un anno prima della morte dello scrittore irlandese, *L'image* è parte di *Comment c'est* del 1961 (ma datato «anni Cinquanta») è già edito l'anno precedente in «X: A Quarterly Review».

3 Tra questi, certamente il già ricordato Luis Buñuel (l'occhio tagliato di *Un chien Andalou*, 1929), Orson Welles (l'occhio-obiettivo nella profondità di campo e nel piano sequenza, a esempio *Quarto potere/Citizen Kane*, 1941), Alfred Hitchcock (il voyeurismo e, per esempio, la finestra-macchina fotografica-occhio de *La finestra sul cortile/Rear Window*, 1954), forse Jean-Luc Godard per il montaggio “visionario” di scuola ejzenštejniana; lo stesso Sergej Ejzenštejn con le acute analisi sulla *sezione aurea* (cfr. “Organicità e pathos” in SERGEJ M. EJZENŠTEJN *La natura non indifferente*, Venezia, Marsilio, 1981 [1964]); e ancora Ingmar Bergman e Andrej Tarkovskij (l'occhio onirico interiore), Woody Allen (l'ironia “binoculare” tra vedere e vedersi agire). Il termine «spopolatore», ripreso da *Le Dépeupleur* (1970), derivato da *Chacun son Dépeupleur* di tre anni prima, autorizza i richiami ai registi indicati, e certo anche ad altri, dal momento che, proprio nelle righe iniziali si possono rintracciare alcu-

forse da quelle illusioni che saranno poi anche i cilindri beckettiani), dallo stesso tipo di fango che impasta la lingua de *L'Image* – ma che, come arte della visione, il *cinematografo* nemmeno a se stesso aveva posto quale scenario di una possibile autoriflessione originale. Solo in seguito inizierà davvero a ripensare sia la sua natura tecnico-riproduttiva, sia la qualità dei potenziali percorsi alternativi della comunicazione.

Uno scenario non interdetto alla messa in discussione dei propri presupposti (anti)narrativi diversi e traditi come anche delle potenzialità estetico-espressive ricomposte secondo modalità già non omologate ai miti-feticcio della sequenza sentimenti-denaro-industria-spettacolo.

È paradossale, e dunque in questo contesto perfettamente adeguato, ma la presenza di Samuel Beckett nel cinema – come detto, un solo film nel '65 per la regia manifesta di Alan Schneider e per quella incisiva e decisiva dello stesso drammaturgo e l'interpretazione, quale unico personaggio, di Buster Keaton – è esattamente affidata a un non-film muto della durata di ventidue minuti. Un film che si potrebbe indicare come un film *sull'Occhio nel Vuoto del Silenzio*. Nient'altro. “Soltanto” una operazione di smontamento per interposta persona – non a caso affidata alla maschera impassibile di un inimitabile talento comico – tra le forme inventive del Nulla Paradossale, dal quale tuttavia poter estrarre rappresentazioni visive concentriche a stringere con plurime combinazioni/dissociazioni e selezioni/abbinamenti.

Dunque, anche un'idea di ri-montaggio problematicamente e inevitabilmente significante. Un breve, intenso spazio filmico atto a contenere, sostenere e rigenerare la sottrazione, l'eliminazione puntigliosa e metodica dell'ingombrante e impedente Superfluo, informe e velenoso pretesto della Distrazione, in rapporto alla percezione dei fatti – in effetti dei veri non-eventi – scandita dalla contraddizione del personaggio protagonista.

Ed è proprio la Percezione, la stessa che conduce all'«à présent c'est fait / j'ai fait l'image», la radice e il motivo centrale di *Film*, la condizione di manifesta *negazione* da cui partire per cogliere l'esperienza della Vi-

ne «conseguenze» che però, nel nostro contesto, possono fungere da premesse essenziali alla struttura di *Film*: «Conseguenze di tale luce per l'occhio che cerca: Conseguenze per l'occhio che non cercando più fissa il suolo o si alza verso il lontano soffitto dove non può esserci nessuno». SAMUEL BECKETT, *L'immagine. Senza. Lo Spopolatore*, Torino, Einaudi, 1989, p. 33.

sione dell'Occhio, per ripercorrere, con le parole di Beckett stesso, l'esse est percipi dell'intero film:

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 sé⁴.

Da queste premesse, il senso dell'ineluttabile viene visivamente reso dall'autore con una scissione del personaggio in *Object* e *Eye*, ovvero in *Og* (Oggetto) e in *Oc* (Occhio) in maniera che l'esibizione cinematografica di una percezione-condanna possa contare su una sorta di doppio dell'immagine alienata: *Og*, il corpo «fisico» di Keaton che vive e vede gli spazi della percezione, e *Oc*, l'occhio di *Og* e, insieme – ma forse anche *prima* – la macchina da presa.

Un modello di riferimento preciso dove, in particolare, «il primo [è] in fuga, il secondo all'inseguimento [e dove] non sarà evidente fino alla fine del film che l'inseguitore percipiente non è un estraneo, ma è egli stesso⁵.

A questi pochi dati, indispensabili, Beckett aggiunge altre informazioni essenziali alla struttura complessiva, come quelle relative al fatto che *Oc* percepisce per l'intera pellicola *Og* «da dietro» – deve cioè vede e spiare senza essere visto, o meglio senza che l'occhio veda l'oggetto (negli occhi) – e con «un'angolazione non eccedente i 45°. Convenzione: *Og* entra nel *percipi* – sperimenta l'angoscia dell'“essere percepito”, solo quando questo angolo viene superato⁶. Da ciò consegue che sarà vitale per la riuscita di un «puro espediente strutturale e drammatico» privo di «alcun valore di verità» che *Og* possa essere seguito, inseguito, – pedinato, per dirla con la “teoria del pedinamento cinematografico del neorealista Cesare Zavattini – entro una visuale *Oc-Og* non superiore ai 45° indicati. Vale a dire entro questo «angolo di immunità» che *Oc* per tre volte non rispetterà, «inavvertitamente», ma potremo forse comprendere più avanti che si tratterà sempre di una “scelta” della sua natura (voyeuristica), «solo all'inizio della prima parte quando per la prima vol-

4 SAMUEL BECKETT, *Film*, Torino, Einaudi, 1985, p. 5.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

ta scorge Og, e ancora inavvertitamente all'inizio della seconda parte quando segue Og nell'ingresso e, deliberatamente, alla fine della terza parte quando Og è messo alle strette»⁷.

Come si vede, le indicazioni generali relative alle modalità d'azione del duplice aspetto del protagonista, non sono altro che la "storia" del film, la trama di un racconto già compiutamente "detto" e compreso – l'occhio (della m.d.p.) cerca il suo insondabile oggetto prima che questo veda se stesso riflesso nella/dalla cinepresa – perché reso inattuale dalla sua medesima intenzione di negare le altre premesse della visione.

Allora, se non si tratta né di raccontare né di capire e tantomeno di *dire* (come potrebbe essere congeniale alla letteratura o al teatro) o di *mostrare* (come potrebbe, con meno scrupoli, imitare la prassi del cinema), è sulla questione del *riconoscere* e del *percepire* (il nuovo? o non piuttosto una diversa espansione della percezione?) che si svolgono le immagini di *Film* alternate come sono tra inseguimento e fuga dalla stessa fonte riproduttiva della visione, tra curiosità e nascondimento, tra l'occhio inquisitore e le inefficaci manovre del più debole Og di contrastare la temuta rivelazione conclusiva. La rappresentazione è lineare e spesso corrispondente ai vari tentativi di Og di sfuggire a Oc, secondo l'espulsione viva di una *visione* fondata solo sull'abitudine dell'occhio verso i suoi oggetti profilmici e sulla pseudo riconoscibilità, sterilmente livellata, delle capacità combinatorie del linguaggio artistico del cinema, sacrificato in un "altrove" spettacolare e prevedibile che *Film* implacabilmente ignora, imponendone perciò stesso l'autocritica radicale della sua evoluzione⁸.

Può infatti non essere più sufficiente – e per l'innovatore Beckett, lo si ripete, già non lo era nella prima metà degli anni Sessanta – che il cinema prenda spesso a prestito l'immagine dell'occhio per metaforizzarne i pretesti intrinseci e consolidati, gli spunti offerti da una pluralità di riferimenti simbolici usati e abusati, più raramente inconsueti e fuori portata dalle aspettative generalmente note del vasto pubblico, se il fine

7 *Ivi*, p. 6.

8 In questo senso tornano all'attenzione gli accenni iniziali in ordine all'evidente ritardo complessivo espresso dal cinema sulla questione del suo supposto, frainteso e inarrestabile destino eminentemente narrativo. La pellicola beckettiana, anche per questo aspetto, ha una forte azione di richiamo alla continuazione di una vivace riflessione in atto sulle origini (il linguaggio del cinema muto, la tecnica, la funzione spettatoriale, ecc).

ultimo è poi il tendenziale abbassamento sui parametri acquisiti di una intoccabile abitudine a fare e a vedere *quello stesso* cinema.

Il non nuovo, ma tenace *cinema nel cinema*, con le varianti tecnologiche su *come* questo viene realizzato, la casistica ampia dei *film sull'occhio al lavoro* nell'opzione della *soggettiva* inquietante o paurosa negli horror, "gialli", ecc. – penso ad esempio, sia a *Una donna nel lago* (*Lady in the Lake*, Robert Montgomery, 1947), sia a *L'occhio che uccide* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960) e all'ossessione della visione (l'opera di Peter Greenaway); ma anche a quella non meno folta, anche se un po' "arrugginita", dell'"occhio sui film" (vedi Dziga Vertov e alcune allucinazioni cinetico- astratte delle avanguardie storiche).

Oppure all'uso voyeuristico e compiacente della cinepresa, nella fattispecie sull'ambiguità tra identificazione e trappole dello sguardo nello scarto tra ciò che vede il protagonista e quello che vede e sa lo spettatore, condizioni particolarmente efficaci con personaggi affetti da limitazioni o malattie della vista, ecc. Nonché della facile e intrigante idea dello specchio, ovvero dell'impiego di questo terzo o quarto occhio incongruo quale moltiplicatore di effetti e riflessi di sicura ambiguità.

Se poi a queste aggiungiamo altre "armi" della visione come occhiali, binocoli, microscopi, lenti d'ingrandimento, macchine fotografiche, televisione, computer, display di cellulari e, perché no, finestre, sipari, veli, buchi della serratura e simili, la catena occhio-(obbiettivo-specchio)-oggetto può risultare una potente riserva di ispirazione, purché non vanificata, come accennato poco sopra, da un impiego meramente ripetitivo e strumentale – lo sfruttamento intensivo e dissennato dei sottogeneri sullo sguardo – e, cosa che più conta, abitudinario.

Posto allora che l'occhio, per continuare a vedere veramente, deve negare l'abitudine (della visione a-storica e a-problematica), e *Film* si pone certamente per un suo superamento intellettuale e sensoriale, la frattura di Og-Oc riconduce la questione, per un verso alla sottolineatura delle caratteristiche implicite allo *sguardo ingenuo* nel cinema e, per altro verso, alla Abitudine, così come considerata nel suo saggio su Marcel Proust del 1931.

Sulle implicazioni di questo tarlo della pigrizia, se «l'abitudine è il ceppo che incatena il cane al suo vomito»⁹, un passo utile per stringere

le fila della rappresentazione di *Film* è quello in cui lo scrittore, qui in particolare attento al proustiano binomio abitudine-memoria, rileva che

La creatura dell'Abitudine gira al largo dall'oggetto che non può essere fatto corrispondere ad uno dei suoi pregiudizi intellettuali, che resiste alle affermazioni della schiera delle sue sintesi, organizzate dall'Abitudine in base al principio del minimo sforzo¹⁰.

La considerazione sull'oggetto, relativa agli «incantesimi della realtà», espressione, per Beckett, solo di un apparente paradosso, consente all'autore di *En attendant Godot* di anticipare, per così dire, l'orizzonte visivo dell'esperimento cinematografico di trentacinque anni dopo.

Quando l'oggetto è percepito come particolare e unico, e non come il semplice membro di una famiglia, quando esso appare indipendente da ogni nozione generale e privo della sanità di una causa, isolato ed inesplicabile sotto la luce dell'ignoranza, allora e soltanto allora esso può essere fonte di incantesimo. Sfortunatamente l'Abitudine ha posto il veto a questa forma di percezione dal momento che la sua funzione è appunto quella di nascondere l'essenza – l'idea – dell'oggetto nelle nebbie della concezione, anzi della preconcezione¹¹.

E Beckett pone il veto a questo veto perché, volendo svelare l'essenza dell'oggetto «particolare e unico», dà vita a Oc – il referente, appunto, della percezione (Og) – superando l'idea di uno sguardo alieno dall'abitudine e anche non contaminato dai deterioramenti delle invadenti applicazioni della serialità differenziata. Non a caso, gli snodi di *Film* insistono proprio sulle comuni “armi” della visione, private però, per quanto possibile, del loro carattere ambiguo, alle quali Oc conferisce possibili valenze di segno diverso, giacché esse non presuppongono altro che quello che rappresentano.

A partire, per esempio, dalla omologia tra la pelle raggrinzita della palpebra (chiusa, poi aperta, poi richiusa) che, alla stregua di un sipario o di una dissolvenza di apertura, guarda caso a iride come nel cinema muto, trasferisce le linee della vecchiezza dell'occhio all'alto muro di

10 *Ivi*, pp. 35-36.

11 *Ivi*, p. 35.

mattoni scrostato, primo movimento dello scontro in atto tra Og e Oc¹². Il secondo, indagatore, supera per un attimo *l'angolo di immunità* e Og è costretto a fermare la sua corsa rannicchiandosi contro il muro a celare ancora di più il volto già nascosto da un grande fazzoletto. Quando occorrerà dare immagine alla visione distorta di Og in fuga. Si avranno delle visioni sfocate, ripetute con la stessa caratteristica – l'impiego di un velatino – fino alla conclusione.

Per arrivare alla parte centrale dell'opera, quella dedicata alla metodica sottrazione della percezione, Og deve passare la prova del sonoro – la coppia con il giornale e un forte «Ssh!» – e la seconda entrata nell'area del percepito. Non prima però di aver trasmesso alla stessa coppia e alla vecchia floraia sulle scale «un'espressione descrivibile solo come corrispondente a un'angoscia dell'«essere percepito»», cosa resa possibile, alla stregua degli effetti degli incantesimi della realtà, da una dinamica di non corrispondenza tra l'occhio di Og, l'occhio della m.d.p. e la negazione della visione di entrambi. Una visione costantemente garantita dalla presenza del corpo infagottato di Og alla ricerca di uno spazio visivo che possa controllare e rispetto al quale non sia soltanto costretto a subirne i ferrei confini imposti dalla tecnica visiva di Oc, i 45° già indicati. Quasi che le leggi dell'ottica riescano a condurre il gioco della non conciliabilità tra Oc e Og, fintantoché quest'ultimo non si sia posto nella condizione di aver sperimentato le diverse altre forme della percezione (l'abitudine).

Non solo, ma *l'angolo di immunità* sottopone l'equilibrio esagitato di Og ad alterazioni improvvise, analogamente a quanto potrebbe accadere a qualsiasi oggetto della visione duplicato. Incautamente avventuratosi fuori dai propri confini¹³. Non è forse questo ciò che capitava

12 Se la celebre sequenza dell'occhio tagliato in apertura di *Un chien andalou* aveva bisogno di un atto violento di montaggio per metaforizzare il mito borghese della visibilità, in *Film* la violenza è ormai tutta introiettata *all'interno dello sguardo*, per riprendere il titolo di un saggio intorno al tema (cfr. FRANCESCO CASETTI, *Dentro lo sguardo*, Milano, Bompiani, 1986).

13 Qui si tratta di limitazioni a carattere convenzionale e tuttavia anche le continue e sempre più sofisticate applicazioni tecnologiche – la *steady* e la *skycam*, l'elettro-

alle cosiddette “riprese impossibili” (punti vista della m.d.p., precedenti per l'appunto la *steadycam* dove l'occhio umano non poteva fisicamente esserci)? Senza considerare le trasgressive implicazioni del fuori campo – e l'*angolo di immunità* beckettiano ne è proprio l'esempio – inteso come il polo che, piegando obliquamente l'asse della visione completa (spettatore-Oc-a.i.-Og), dal momento che Oc è l'autopercezione di Og, si può considerare come ambito alterato dell'inquadratura. Un'inquadratura non più solo rettangolare, ma composta, anche, di un triangolo inscritto e aperto alla base costituita dallo schermo-sala, di fatto il solo dato reale figurativamente non dissociato.

L'alternanza della visione a opera di Oc e di Og trova una fase di conferma nella sfocatura proposta poco prima nella strada. Ed è quella relativa alla duplice immagine della vecchia con il cesto dei fiori mentre scende le scale dell'edificio nel quale la fuga scomposta di Og porterà lo stesso a credere di poterne eludere lo sguardo, ora ravvicinato ora più distanziato, dell'inevitabile Oc. In una variazione fisica della funzione attiva dell'occhio, qui si insiste sull'“oggetto” mano della fioraia, per poter poi evidenziare i gesti ripetuti delle mani di Og quando sarà nella stanza. Si passa infatti dalla mano sinistra di Og che sente i battiti del suo polso destro alla visione sfocata del suo sguardo sulla mano della vecchia, ma soltanto dopo l'inquadratura della mano sinistra, nitida, secondo la codificazione voluta dall'autore.

Su questa dualità mano/occhio si costruiscono le fasi centrali e conclusive di *Film*, a partire dagli esiti dell'incontro con l'anziana ambulante.

Scende lentamente, con piede malfermo: una mano regge il cesto, l'altra è appoggiata alla ringhiera. Presa dalla difficoltà della discesa, non si accorge della presenza di Oc finché non è giunta in fondo alle scale e sta dirigendosi verso la porta. Si ferma e si trova faccia a faccia con Oc... Chiude gli occhi, poi s'accascia al suolo e giace col volto tra i fiori sparsi. Oc si sofferma un momento su questa scena, poi si trasferisce dove Og è stato inquadrato l'ultima volta. Non è più là, si sta affrettando su per le scale e coglie Og mentre questi raggiunge il primo pianerottolo. Balzo in avanti e verso l'alto di Oc che raggiunge Og sulla seconda rampa di scale ed è letteralmente alle sue calcagna quando questi arriva sul secondo pianerottolo e apre con la chiave la porta

della stanza. Entrano nella stanza assieme. Oc si volta con Og quando questi si gora per chiudere a chiave la porta dietro di sé¹⁴.

Dal punto di vista del ritmo questo passaggio funziona alla stessa maniera dell'impatto angoscioso sulla variante allargata dell'angolazione immune, con in più l'accentuazione del racconto nella sua fase decisiva attraverso l'antinomia di un duplice tipo di sguardo rispetto alla risoluzione visiva di una scissione oggetto-occhio, guidata soltanto dall'occhio. Se Oc *deve* vedere e inseguire Og, mentre a quest'ultimo è consentita esclusivamente la fuga-percezione, e se parimenti si attiva da parte del soggetto un dispositivo (ottico) che privilegia il vedere senza dover essere visto, la posizione egemone di "precedenza", mentre permette l'escussione dilatata e ripetuta delle serie percettive che seguiranno, fornisce il motivo alla riflessione sugli effetti ribaltati della medesima precedenza.

Si trova cioè sollecitata dal cinema a dover esprimere quell'azione come azione conseguente, se solo si pensa alla natura riproduttiva del cinematografo: un occhio derivato che può non vanificare l'atteggiamento ingenuo al quale compete di *vedere dopo* ciò che il suo bersaglio ha in qualche modo già dovuto prescegliere come oggetto di rappresentazione.

L'esistenza di Oc come parte di Og, può forse allora autorizzare la complicazione di OcM, occhio-m.d.p. quale scissione di secondo grado? Sembrerebbe di sì, se non altro in virtù della "umanizzazione" fornita dall'occhio e di una speculare "disumanizzazione" ad opera della cinepresa. Ma anche in ragione dei segnali trasmessi tra le scale e la porta della stanza: quando Oc «si sofferma un momento su questa scena», in una sorta di distrazione compiaciuta per la procurata emozione di una percezione (gli occhi della fioraia vedono Oc ovvero quelli del personaggio-Oc, cioè l'occhio-obiettivo della macchina da presa); quando «si trasferisce dove Og è stato inquadrato l'ultima volta» a marcare

14 S. BECKETT, *Film*, cit., pp.17-19. La dettagliata citazione letteraria viene assunta direttamente dalla trasposizione cinematografica, sicché il passo può essere anche riferito ai blocchi di scene della pellicola. Le varianti sono poche, soprattutto all'inizio con le immagini, poi soppresse, della strada, delle indicazioni temporali («attorno al 1929, d'estate, mattina presto») e spaziali (fabbriche, operai che, a coppie, vanno al lavoro) o della scimmietta in braccio alla donna. A ulteriore conferma della qualità non simbolica delle manifestazioni della coppia Oggetto-Occhio.

la “presunzione” di controllare per intero i movimenti della sua vittima (non è questo che fa il cinema usualmente?); quando balza «in avanti e verso l’alto» per essere «letteralmente alle sue calcagna» esprimendo in questo modo la fiducia nel movimento e nelle sue giovanili possibilità (e non è forse questo il contrasto fra il cinema e la “vecchia-e-solita” realtà immediata?); quando, infine, rapidissimo si insinua insieme a Og nel suo ultimo rifugio (sono davvero un’altra cosa gli obbiettivi delle cineprese e delle telecamere che si intrufolano in ogni piega del reale?)

La stanza di *Film* è il luogo della verità perché qui cadranno i limiti di una fittizia cecità e la percezione viene rappresentata, come si accennava all’inizio, quale esclusiva e progressiva sottrazione di alcune esemplificazioni della visione.

Innanzitutto il testo precisa che nello spazio chiuso «consideriamo risolto il problema della doppia percezione e introduciamo la percezione di Og» sempre secondo l’angolo di immunità previsto che, d’ora in poi, diventerà anzi l’elemento di misura del superamento del «camminare [di Og] frettolosamente e *alla cieca*»¹⁵. In effetti, troveranno sfogo cautelativo e distruttivo alcuni tipi di sguardo in cui l’occhio storico, sociale e sentimentale di Og trova gli ostacoli che ancora si frappongono all’«investimento» finale.

Allora, nell’ordine, Og procede a effettuare una serie di preparativi, per così dire propedeutici agli choc successivi, dati nella copertura-cancellazione sia della finestra, sia dello specchio: due volte, con la seconda che sembra ripetere il motivo sonoro iniziale con un rapido movimento della m.d.p. allorché il panno, cadendo, lascia scoprire la lastra riflettente proprio mentre Og vi sta passando davanti¹⁶.

15 S. BECKETT, *Film*, p. 56, nota 8.

16 L’interpretazione di Og da parte di Buster Keaton, ancorché motivata dall’enorme interesse e ammirazione nutriti da Beckett per il comico dalla faccia di pietra, trova più di una giustificazione al suo impiego. Clown che non ride, autore originale, attore inventivo, pronto e ricettivo alle istanze del linguaggio cinematografico, in *Film* Keaton, ormai anziano (morirà l’anno successivo), malgrado le forti perplessità iniziali sulla storia, riesce a esprimere ciò che, nelle intenzioni dello scrittore, doveva essere l’atteggiamento buffo di Og nella prima parte e, nella seconda, l’esecuzione di certi comportamenti, anzi di alcune gag di immagine e di situazione.

Ma bisogna eliminare tutte le tracce della percezione esterna. Ed ecco allora la gag del cane e del gatto estromessi più volte dalla stanza fino al primo piano delle mani che, conclusivamente, segnala l'impossibilità di ogni ulteriore uscita. D'ora in poi il gioco sarà circoscritto alle sole immagini del personaggio scisso, soprattutto dopo la distruzione della stampa appesa al muro – un dio dagli occhi severi – e la copertura del pappagallo e del pesce rosso i cui ottusi occhi fissi ancora corrompevano la visione esclusiva. E anche altre cose richiamano il motivo circolare dell'occhio: il curioso poggiatesta della sedia a dondolo (una specie di maschera), gli "occhi" della cartellina contenuta nella borsa, dai quali, per distogliere lo sguardo, Og fa ruotare la stessa di 90° – un raddoppiamento dei 45° dell'immunità, di fatto l'azzeramento del suo valore perché lì dentro ci sono le fotografie, vale a dire una delle ultimissime trappole del ricordo visivo, la più pericolosa perché purtroppo legata, nella circolarità della memoria, ai sentimenti.

Nelle fasi sommariamente indicate – e non pienamente comprensibili nel loro significato di montaggio altrimenti che con la visione diretta del film – dopo aver realizzato i movimenti di copertura destinati all'alienazione progressiva degli altri occhi del film, quando Og è sulla sedia a dondolo per l'esame delle fotografie, «si può immaginare [Oc] immediatamente dietro la sedia mentre guarda da sopra la spalla di sinistra di Og»¹⁷.

Come si vede, una presenza ormai sempre più vicina e stringente – rivelatrice, tra l'altro, di un importante dettaglio di Og: l'elastico nero che gli circonda la testa (la spiegazione della sua presenza arriverà tra poco) – l'attesa dell'attimo propizio per rivelarsi svelando il volto del suo oggetto sinora sempre censurato. Quando le sette fotografie saranno state osservate e poi, in ordine inverso, strappate tutte in quattro pezzi, rimane forte l'immagine di una di esse: Og ripreso di fronte esibisce una benda nera sull'occhio sinistro. È questo il livello di sintesi di alcune delle dissociazioni precedenti dove diversi tasselli vanno al loro posto. Si spiega, per esempio, lo sguardo sfuocato di Og, ma contemporaneamente «d'ora in poi la percezione, se è realizzabile una doppia percezione, avviene solo da parte di Oc; anche perché si tratta di colmare *filmicamente* la

Su queste ultime due, in particolare cfr. GIANNI CELATI, *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975.

17 *Ivi*, p.34.

distanza dell'immagine fotografica di Og, una istantanea del passato¹⁸, rispetto alla percezione di Oc ad opera di Og.

Cosa che repentinamente avviene quando Og si assopisce sdoganando la possibilità per Oc di infrangere l'angolo di immunità. Ma, e non potrebbe essere altrimenti, «il suo sguardo interrompe il sonno leggero di Og che si sveglia bruscamente»¹⁹ confermando il carattere di fisicità inibito al rumore che la scissione del personaggio ha determinato nella vicenda.

Allora Og «si ritrae dall'area del percepito, Oc si tira indietro per ridurre l'angolo»²⁰ ristabilendo, anche se solo momentaneamente, le condizioni statiche prima dell'avvicinamento. Oc torna all'attacco – ora che Og si è appisolato di nuovo – ma con un'astuta operazione di accostamento più largo e circospetto²¹, che finalmente riesce:

Oc percorre gli ultimi pochi metri lungo la parete scrostata e si ferma proprio davanti a Og. Lunga inquadratura di Og che sta dormendo, il volto visibile per intero, il poggiatesta come sfondo. Lo sguardo indagatore di Oc interrompe il sonno, Og si sveglia di soprassalto, alza gli occhi a fissare Oc. Per la prima volta ora si vede la benda che copre l'occhio sinistro di Og... Con un sussulto Og si alza a mezzo della sedia, poi si irrigidisce, fissando Oc²².

Il contatto diretto, i diversi campo-controcampo della proiezione – stacco su Oc, ancora stacco su Og, di nuovo su Oc e ormai l'immagine percettiva, che non può più mutare, rimane, per così dire, fissata come sul primo stacco di montaggio, ultimo stacco su Og che si copre il volto con le mani – con la rottura delle premesse, sottolineano il compimento,

18 In proposito risulta utile l'indagine, a suo modo proustiana, che Barthes conduce in particolare sulla forma di allucinazione che, a suo dire, costituisce la fotografia, «falsa a livello della percezione, vera a livello del tempo». ROLAND BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980.

19 SAMUEL BECKETT, *Film cit.*, p. 38.

20 *Ibid.*

21 Come una panoramica sul già conosciuto e mostrato, per non vanificare la presenza della m.d.p., l'«aggiramento più ampio», è, di nuovo, un'interpretazione libera della natura «stupefacente» del cinema rispetto ai propri oggetti narrativi troppo scontati, una sintesi tematico-visiva dei luoghi fisici e drammatici del film.

22 S. BECKETT, *Film cit.*, pp. 40-42.

per *Film*, dele tre fasi di «svuotamento» indicate da Renato Oliva per *L'Image*²³.

Sull'immagine di un occhio aperto – à présent c'est fait / j'ai fait l'image – si conclude *Film*. Lo stupore lascia un'apertura visiva di forte intensità, insieme alla richiesta di una riflessione che, come si accennava in precedenza, al cinema dovrebbe assumere come una delle condizioni determinanti del suo agire attuale e futuro. Soltanto l'angoscia di uno sguardo non viziato, di un occhio che abbia sperimentato la vertigine del Silenzio e del Vuoto beckettiani, di uno sguardo non corrotto dalle mode commerciali, può riportare *quello* sguardo al superamento, sia delle amnesie estetiche e di poetica che sembrano tecnologicamente minacciarlo sempre più da vicino, sia dai tradimenti delle percezioni banali e immotivatamente sopravvalutate (cinema americano, nuovi generi, autoesibizione della tecnica digitale ecc.).

Per concludere queste riflessioni sulla dialettica conflittuale della Visione nella sua applicazione figurativamente geometrica, rimanendo in qualche modo all'interno del tema "schematico" di *Film*, a chi scrive non appare fuori luogo riservare qualche riga d'omaggio al regista Federico Fellini, che dell'*Immagine Visionaria* ha fatto un punto centrale della sua poetica.

Nel ricordare il centenario dalla nascita dell'autore de *La dolce vita* che ricorre nel 2020, si potrebbe osservare come la data, duplicandosi sul "20", assume una valenza di tipo numerologico-simmetrico che sembrerebbe non congeniale alla figura e alla poetica del cineasta pluripremio Oscar. Per il quale ad esempio, il famoso neologismo che lo riguarda, *felliniano*, esprime precisamente qualcosa di assai distante dalla razionalità e dall'ordine matematico-geometrico del suo cinema creativo, immaginativo e, come appena detto, visionario.

Eppure – si cercherà di considerarlo seppure brevemente in queste note critiche – alcune figurazioni di geometria, alcuni oggetti assimilabili a immagini geometriche presenti nei suoi film appartengono com-

23 Si tratta di: a) *Riduzione del personaggio a marionetta*; b) *Adozione di un punto di vista esterno*; c) *Negazione dell'identità e disintegrazione dell'io*. RENATO OLIVA, *Appunti per una lettura dell'ultimo Beckett*, in SAMUEL BECKETT, *L'immagine. Senza. Lo Spopolatore* cit. pp. 106-108.

piutamente alla narrazione personale senza che nulla del mondo fantasmagorico e realistico che ha raccontato, venga diminuito nella sua consistenza espressiva e artistica. Anzi, le motivazioni a esse sottese aggiungono interpretazioni o spiegazioni del tutto coerenti con le letture critiche esistenti.

All'interno del sempre gradevole e sorprendente gioco delle contraddizioni terminologiche assai utili per accostare incongrue situazioni, tendenze, scuole di pensiero, etichette critiche, ecc., parlare di Fellini *regista geometrico*, potrebbe evidenziarne una delle più spericolate in assoluto, date le note e appena ricordate specifiche caratteristiche fantastico-oniriche dell'immaginazione creativa del nostro cineasta. E però, a 26 anni dalla sua scomparsa, a chi scrive non appare fuori luogo la sottolineatura *anche* razionalmente geometrica, di linee, forme, volumi, solidi tradizionali, figure piane, architetture di deciso rilievo narrativo ed espressivo nella produzione filmica dell'autore di $8\frac{1}{2}$.

Tenendo come instabile e ondivaga linea guida la filmografia del cineasta, ci si imbatte subito in due immagini evocative del movimento, le rette parallele e il pendolo. All'esordio nella regia con *Lo sceicco bianco* (1952) – non contando qui la coregia con Alberto Lattuada di *Luci del varietà* (1950) – Fellini esibisce la geometria proprio con le primissime sue inquadrature. In una sorta di soggettiva del treno che sta entrando alla Stazione Termini di Roma, i binari, le rette parallele d'acciaio incrociano scambi con altri binari prima di imboccare quello d'arrivo. Ecco, le rette parallele sono i due sposini Ivan Cavalli (Leopoldo Trieste) e Wanda (Brunella Bovo) in viaggio di nozze nella Città Eterna dell'Anno Santo 1950. E se la coppia dovrebbe procedere felicemente appaiata come usano procedere i binari ferroviari, gli scambi che si intersecano possono preconizzare deviazioni, sviamenti, deragliamenti nella vicenda. Infatti, è noto, la sposina approfitta dell'occasione per incontrare l'agnato sceicco bianco, eroe delle sue appassionate letture fotoromanzate. A seguito di diverse avventure affrontate dai due, alla fine nell'ampio colonnato di San Pietro, il passo di corsa parodico del piccolo corteo familiare, servirà a ricomporre, nella più borghesuccia delle abitudini provinciali, la luna di miele degli sposini. Prima però appare il pendolo, e prima del pendolo il primo piano inclinato del cinema felliniano – la di-

scesa dalle scale dello sgangherato corteo di attori e comparse in abito di scena, scandita dall'ironica marcetta di Nino Rota – su cui ci si intratterrà più avanti in particolare a proposito di *8½* e di *Amarcord*.

Senza scomodare troppo la definizione della fisica, il pendolo in questione – diciamo un pendolo semplice o matematico, una semiretta inestensibile – è costituito dall'altalena sulla quale si dondola lo sceicco bianco al secolo Fernando Rivoli (Alberto Sordi) proprio quando l'ingenua Wanda lo scorge nella pineta in riva al mare dove si sta girando un fotoromanzo. L'isocronismo di Galileo Galilei viene creativamente modificato dal regista quando mostra, nella successione di campi e controcampi, lo "sceicco" ingigantito nelle proporzioni dell'altalena anche perché preso dal basso, mentre la giovane, intimorita e ammagata dalla sorpresa di una fantastica visione, appare smarrita e piccolina. È un attimo, ma l'impatto è forte e serve a sottolineare la dimensione immaginativa e sognante della giovane donna insieme alla figurazione romanesco-cinematografara dell'improbabile sceicco, più una povera figurazione speciale da protagonista pasticcione, di un romantico cavaliere arabo che invece del cavallo bianco al massimo può esibire un'altalena, che peraltro ridiviene a grandezza naturale nella realtà del film.

Tralasciando il pendolino con cui il veggente Genius legge e interpreta la vita degli antichi romani in *Bloc-notes di un regista (Fellini: A Director's Notebook, Federico Fellini, 1969)*, un'altra inquietante immagine di pendolo è quella distruttivo-vendicativa del pesantissimo maglio di *Prova d'orchestra*, un amaro apologo, una previsione che per il tramite della musica di Rota, preconizza il disastroso caos italiano contemporaneo.

Il finale de *I vitelloni* (1953) si svolge alla stazioncina del paese natìo di Moraldo, primo alter ego del regista, che parte per la Roma del cinema. Il binario sul quale si allontana il treno, mentre per un verso può evidenziare come questo asse di ideali "convergenze parallele" – per dirla con la formula inventata dal leader politico democristiano Aldo Moro – costituite dal binomio Rimini-Roma permarrà a sancire il legame tra le sue due idee di città-spettacolo, per altro verso conserva, come ultima inquadratura, Guido, il ragazzo ferroviere che, in bilico sulla rotaia di destra, si incammina nella direzione contraria ai vagoni: la conquista di Cinecittà non sarà lineare e immediata...

In *Agenzia matrimoniale*, episodio di *L'amore in città* (1953), si evidenzia, sotto la figurazione della *soglia*, quello che sarà uno dei *leitmotiv*

del cinema felliniano, vale a dire la narrazione degli universi in oscillazione tra realtà e fantastico nella loro costante dialettica immaginativa. Qui, nel breve film dove Antonio Cifariello finge di cercare la sua anima gemella per effettuare un'inchiesta giornalistica, si trova a varcare, per l'appunto, la linea di demarcazione per ritrovarsi in stretti corridoi con stanzette un po' buie che, per ampliamento all'intero cinema felliniano, trasmettono quel senso di reminiscenze un po' inventate, patetiche e infantili, a loro modo affascinanti perché vagamente misteriose o magiche, rintracciabili in diverse sequenze (penso a *La strada*, *8½*, *Giulietta degli spiriti*, *Roma*, *La città delle donne*).

Una delle figurazioni più diffuse e notoriamente molto care a Fellini è il *cerchio*, ovvero il circo con il suo mondo spettacolare sontuoso e a un tempo misero, imprevedibile nella sua allegria malinconica come quella dei clowns. Da *La strada*, con Zampanò (Anthony Quinn) e Gelsomina (Giulietta Masina) che si esibiscono nelle piazze, a *I clowns* interamente dedicato alla memoria di glorie passate, per tacere, quanto a eccesso di riferimenti, di *8½* e del suo finale, all'onirico Settecento del circo londinese de *Il Casanova di Federico Fellini* fino ai suoi richiami circensi ne *La città delle donne*, in questi contesti la dimensione della pista, dello spazio chiuso nel quale si producono situazioni e si riproducono vite e illusionistici mestieri antichi, trova nelle intuizioni della regia significativi richiami alle inesauribili fascinazioni adolescenziali creative, e sovente falsamente autobiografiche, avvolgenti a tal punto – avvolgenti come il cerchio del già ricordato grande anello stradale che circonda Roma e descritto proprio in *Roma* – la poetica dell'autore da renderne del tutto vano ogni ulteriore accenno in questa sede.

In parziale connessione con il motivo decisamente cinetico della circolarità, piace anche ricordare quello della *spirale*, ovvero, ad esempio, della lunga scala a chiocciola della prima parte de *La dolce vita* quando la superdiva Silvia (Anita Ekberg) sale gli infiniti gradini della cupola di San Pietro seguita con estrema fatica dal giornalista Marcello (Marcello Mastroianni) e da Papparazzo (Walter Santesso). L'ardua ascesa alla narrazione di una società e di un'epoca molto italiane nelle sue pieghe metacinematografiche e anche simboliche del nuovo benessere economico nazionale, si avvitano proprio a partire da queste immagini spiraliformi che consentono poi al film di calarsi all'interno delle ben conosciute tematiche.

Un'altra forma spiraliforme, anch'essa altamente evocativa delle fantasmagorie di cui si sta dicendo e che richiama in qualche modo la spirale insieme il piano inclinato è il toboga, quello scivolo – sul modello dei giochi dei bambini – talvolta utilizzato da Fellini che si ritrova certamente almeno in *Giulietta degli spiriti* e ne *La città delle donne*.

Se è vero – ed è vero – che, come dice Orson Welles ne *La ricotta* di Pasolini parlando di Fellini, «egli danza, egli danza», ma anche si potrebbe dire che “vola” con la cinepresa alzandosi al di sopra della mero realismo per trasfigurarlo potenziandolo, è anche evidente che la dimensione ludica, mentre è anche di crisi dell'esistenza, di gioia di vivere comunque, con una qualche leggerezza a-intellettuale, la festa della vita, sono stati d'animo che possono trovare manifestazione di sfogo spontaneo, al pari dei giochi di ragazzi, nello “scivolare” giù, un perdersi provvisorio, quasi per fare una capriola mentale e liberarsi dei condizionamenti sociali, delle stanche ritualità, delle abitudini.

Prima di terminare con il richiamo all'immagine del piano inclinato, un brevissimo cenno alla figura geometrica del cubo rivolge l'attenzione al Palazzo della civiltà e del lavoro dell'Eur, quartiere romano della modernità fascista nel quale però Fellini riesce a individuare aspetti architettonici ed evocativi assai interessanti. Se con il Colosseo il regista di *Roma* può far rivivere la “fantascienza degli antichi” (*Fellini-Satyricon*) o mostrare monumenti e chiese in chiusura dello stesso film, o terminare *Bloc-notes di un regista* con l'Anfiteatro Flavio soffocato dal traffico che avvolge sempre la città dentro al suo caotico Raccordo anulare – pensiamolo una variante del cerchio/circo – il cubo-con-i-buchi dell'EUR permette a Fellini di intrattenersi con Luciano Emmer nel suo bellissimo fil televisivo *Fellini e l'EUR* del 1973 per la serie “lo e...”²⁴.

Tempo prima, d'altronde, lo stesso cubo e lo stesso quartiere gli erano utilmente serviti per rispondere alle critiche e alle polemiche suscitate dallo scandalo de *La dolce vita* con *Le tentazioni del dottor An-*

24 Così il regista: «È un quartiere che mi piace moltissimo [...] per quella atmosfera artistica espressa, quel senso di metafisico, che ricorda la pittura di De Chirico. L'Eur ti restituisce questa leggerezza di abitare in una dimensione di un quadro, un'atmosfera liberatoria, in quanto in un quadro non esistono leggi se non quelle estetiche, non esistono rapporti se non quelli con la solitudine. Quindi, questo quartiere pare che vada a nutrire, stimolare questo senso di libertà, di alibi, questo che di sospeso, questo orizzonte piatto, questa improbabilità».

tonio ancora con Anita Ekberg e un grande Peppino De Filippo. Il gioco nell'ideale sequenza censura-perbenismo ipocrita-desiderio-confusione felliniana trova nell'alternanza delle proporzioni geometriche tra il grande e il piccolo, evidenti metafore visive e tematiche attraverso la gigantografia della "diva", dello slogan "Bevete più latte", dei sogni proibiti del protagonista. E gli spazi geometrici e mentali sono qui assolutamente determinanti.

Anche il noto Teatro 5 di Cinecittà, a suo modo la vera *heimat* felliniana, rappresenta lo spazio chiuso creatore di mondi magici e di dimensioni cubiche, incubiche e fantasmagoriche di tutto rilievo, evidenziate anche da quell'icona data dal cielo azzurro sul quale due imbianchini posti su cavalletti aerei, si intrattengono amabilmente (*Intervista*, 1987).

Un'ultima considerazione, si diceva, a proposito del *piano inclinato*. Nuovamente in ordine alla rappresentazione geometrico-simbolica questo appare, per esempio, in $8\frac{1}{2}$ quando, nella sequenza finale, tutta la gente del film – persone e personaggi della vita e della vita artistica del regista Guido – scende in gruppo, quasi in un corteo laico, dalla scala del praticabile metallico, prima di salire sulla pedana del cerchio/circo nel quale possono forse crearsi le condizioni per la nascita del film.

Anche in *Amarcord*, un piano inclinato consente a Fellini di esprimere plasticamente una sua rappresentazione parodica e derisoria dei rituali del fascismo. Il giorno della parata del 21 aprile a Rimini per i festeggiamenti del Natale di Roma, un gruppo di militari in divisa, giovani Balilla, insegnanti, altri cittadini cooptati, percorrono a passo di corsa e poi di marcia il Corso – più veloce del corteo sgangherato de *Lo sceicco bianco* e della folla che scende dal piano inclinato alla fine del già citato $8\frac{1}{2}$ – per poi andarsi a infilare su una scala-pedana; fatti alcuni gradini, con scatto militaresco il gruppo si volta, anche perché davanti a loro non c'è spazio alcuno per proseguire, la strada è sbarrata. Con una sola inquadratura il regista mostra la inutile vacuità della retorica dell'epoca e anche l'idea che il fascismo ha davanti a sé patetiche esibizioni pubbliche, vie chiaramente precluse, insomma che non ha futuro: il fascismo, ordinato ma sterile, non porta da nessuna parte.

L'occhio è rotondo, eppure le immagini del cinema, i fotogrammi, gli schermi, sono rettangolari (raramente quadrati) e questa sembrerebbe essere una contraddizione. Ma se si pensa che esperimenti per inqua-

drature diverse, triangolari, romboidali, oblique, ecc., hanno evidenziato il non gradimento per lo spettatore, meglio un vero malessere per la vista, un disturbo della visione, un senso di vertigine o di mal di mare, ci si rende conto che la modalità del rettangolo è davvero la congeniale all'occhio umano. Anche perché risponde a un doppio ordine di coordinate sicure a livello psicoperceptivo: la linea data in orizzontale proprio dall'orizzonte e in verticale dalla gravità terrestre. Dunque il loro abbinamento porta alla rassicurante e stabile possibilità di apprezzare e godere delle immagini del cinema. Ecco perché inquadrature geometricamente composte diversamente trasmettono quelle problematiche; ed ecco perché, all'interno del rettangolo tradizionale, quando si immaginano e realizzano figurazioni geometriche e simili che spiazzano l'equilibrio della visione, il risultato è la messa in discussione dei parametri e delle abitudini consolidate. È quanto, magistralmente, hanno fatto alcuni registi – oltre a Federico Fellini penso ora a Peter Greenaway o a David Lynch – e, tra questi e altri, piace pensare che la provocazione teorico-estetica di Samuel Beckett abbia lasciato il segno inducendo tutti, spettatori, autori, registi, sceneggiatori a fare i conti con la (finta) armonia delle immagini e la (vera) ansia e inconoscibilità comunque connessa alla percezione visiva. Ahh! Se l'Angolo di Immunità del Cinema potesse davvero superare i critici 45° beckettiani, forse il cinema di oggi potrebbe davvero scoprire che la luce del suo futuro sta esclusivamente nella forza originaria e originale della sua energia interiore.