

Il suono, la voce, la parola: Beckett

di Alfonso Amendola

Alfonso Amendola svolge attività didattica e di ricerca presso il Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università degli Studi di Salerno ed è redattore dei "Quaderni" (Carocci Editore) dell'omonimo Dipartimento. Ha pubblicato saggi dedicati alla sociologia della comunicazione e alle culture d'avanguardia. Per la Cactus Film Produzioni cura la collana multimediale "Videoterritori". Il testo qui presentato è sia un estratto da: Frammenti d'immagine. Scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione (Liguori, 2006), dal capitolo: "Samuel Beckett e la sovra-medialità" e sia una parte della scheda di presentazione del catalogo de "La scena immateriale".

Il dopoguerra, fino al 1967, serve a Beckett per consumare la scena: in questo periodo i lavori di Beckett si muovono verso la frammentazione del teatro: scena liquefatta, dinamiche temporali corrose e soprattutto azzeramento di qualsiasi corporeità di personaggio sulla scena... dando già ampio spazio all'immagine che sarà centrale nel periodo televisivo. Dal 1967 al 1986 Beckett attua un attraversamento dei sistemi medialità che è per lui una vera rilettura di tutta la tradizione teatrale; nel suo lavorare con la radio, la televisione e il cinema, il teatro ne esce mutato, ibridato, scosso. Il teatro è condotto a rivisitare e riconquistare la scia di una lunga tradizione che vede racchiusi nella figura dello scrittore drammatico gli esercizi lavorativi di messa in scena e di regia. Tutto ciò conferma l'autore irlandese come solido (e solitario) indicatore di future prospettive. Per Beckett la performance mediale, la luce e il suono sono i privilegiati elementi della sua scrittura scenica (una pratica della medialità che invade e determina il teatro, il suo e quello che verrà). Quando Beckett (e questo è un punto davvero molto importante) utilizza un medium quale la radio lavora soltanto sulla modulazione del suono. A lui interessa il medium col quale lavora. Lo utilizza in tutta la sua potenza comunicativa, nella sua integrale forza espressiva. Per questo, se nel suo operare è utilizzato il suono, ci si trova di fronte alla purezza del suono, o se si tratta dell'immagine le sue opere raccontano l'assoluta prepotenza e solitudine delle immagini e dicono

totalmente quello che hanno da dire. Non bisogna stupirsi se Beckett passa dunque dal nulla da vedere (radiodramma) al tutto da vedere (teledramma). I radiodrammi, il nulla da vedere (o il tutto da ascoltare, come dir si voglia) si situano in un'area centralissima dell'organismo beckettiano. Si sistemano, difatti, a metà strada rispetto alla solida pratica teatrale, della quale ne riepilogano tratti essenziali, ponendosi come basilare esercizio mediale per la susseguente riproposta dell'ultima stagione teatrale. 1956. È l'anno in cui Beckett scrive il suo primo radiodramma. Il 13 gennaio del '57 il Terzo Programma della BBC trasmette *All that fall* (*Tutti quelli che cadono*). In realtà si tratta di un tipico lavoro di radiodrammi dalla tipologia simile a quelli che, già a partire dagli anni Quaranta, danno grandi risultati. Insomma, ciò che Beckett realizza è un avvicinamento al mezzo, uno studio per comprendere le potenzialità che il mezzo può offrire. "con il concorso di un po' di tappezzeria sonora – sofisticati attori, effetti sonori e musica – voci disincarnate attingono una corporeità viscerale. Gli ascoltatori vengono trasportati nel subconscio del personaggio, completo di immaginario insieme visuale e uditivo"¹.

Nel 1959 firma *Ceneri* e già qui l'autore dublinese affronta un tema intimamente specifico del mezzo radiofonico (da esperto del settore): la sua dimensione mentale e il suo valore d'interiorità. Non ci sono scene da raccontare, tutto ciò che viene proposto al radio/ascoltatore avviene unicamente nel cervello del personaggio, Henry. La radio è quindi la scatola che contiene il cervello. È la mente di Henry. E tutto ciò che viene raccontato (percezioni, ricordi, allucinazioni) sono il frutto visionario di un cervello. Nel 1962 realizza *Parole e musica*. La specificità del medium è affrontata con ancor più rigore. I personaggi principali si chiamano, emblematicamente, PAROLE e MUSICA e accanto ad un terzo personaggio (una sorta di manovratore dei due significanti) discutono in una dimensione linguistica sul valore tra significante e significato. Tutto il lavoro radiofonico è costruito su questo piano semio-linguistico. Poi è la Francia a chiamare il grande drammaturgo (nelle vesti di autore radiofonico) per un radiodramma trasmesso nel 1962 da France Culture. Il lavoro s'intitola *Cascando*. Qui il discorso è estremamente radicale. L'unico personaggio vocale è l'apritore, l'addetto al mixer che tra un'ostentazione e l'altra teatralizza al massimo la sua funzione tecnica. Beckett crea resistenze drammatiche (tipo-logicamente teatrali) tra percezioni e percipiente, dove le prime, divenute musica, ossessionano e tormentano il secondo che si fa voce o parola. Nella virtuosistica succitata *Parole e musica*, a Joe e Bob gli ordini sono impartiti da Croak, arrogante quanto Pozzo di *Aspettando Godot*, mentre pretende che i suoi

¹ Mel Gussow, *Conversazioni con (e su) Beckett*, Ubulibri, Milano, 1998, p. 159.

servi lavorino "insieme, cani!". Le sue forzature sono solo raffigurazione della difficoltà del processo artistico. Joe è retorico. Bob sentimentale. Ma alla fine due canzoni vengono fuori: d'amore l'una; sul trascorrere del tempo l'altra. Se *Cascando* tratta un tema analogo, con una voce che prova a portare a termine la storia su un personaggio in volo, mentre la musica completa una composizione, *Radio II* porta l'analisi dalla creatività in campo politico, precorrendo la pièce più tarda: *Catastrofe*. Un animatore, assistito da una stenografa e da un lacché con frusta, cerca di costringere il signor Fox a scrivere². Fox dimostra che l'ispirazione non può essere manipolata e dichiara di aver bisogno di un pozzo d'acqua sorgiva (una delle maggiori fonti di ispirazione da cui attinge lo stesso scrittore irlandese per la propria opera). Insomma, siamo di fronte ad una drammaturgia totalmente radio/genica (come suggerirebbe Martin Esslin), che oltre a fornire significative rivelazioni sul continente beckettiano, avvia, per quello che qui ci riguarda, l'uso freddo dei mezzi caldi e apre uno spiraglio perché sia un po' meno utopico il tentativo di dare conto della trama di tutta la vita con la sola specificità della lingua. (...)

Dopo la radio, la televisione ma prima c'è la grandiosa centralità di *Film*. (...)

Tutti gli studiosi che hanno affrontato Beckett (soprattutto quello mediale) ne hanno sempre, giustamente, sottolineato la tensione di una ricerca verso la saturazione della parola, verso la costante e inevitabile usura del linguaggio (dei linguaggi, verrebbe da dire), una verbalità che diventa incomprensibile, spezzata, caotica, disomogenea, disarticolata, assente da se stessa. Gilles Deleuze³ analizzando l'intero corpus espressivo di Samuel Beckett ha sottolineato quattro momenti della sua volontà di esaurire il possibile fornendo in sintesi, gli spazi entro i quali Samuel Beckett si muove con estrema disinvoltura:

- *Formare una serie esaustiva di cose.*
- *Estinguere il flusso delle voci.*
- *Estenuare le potenzialità dello spazio.*
- *Dissolvere la potenza delle immagini.*

Il discorso si apre verso ampi orizzonti creativi possibili, ma per quanto riguarda il nostro discorso raccogliamo le ulteriori suggestioni dell'universo parola beckettiano che dal "racconto radiofonico" si modula verso la messa in scena nella volontà espressiva e visionaria di **mald'è** autori del recente video *Not* / liberamente tratto dall'omonimo lavoro di Samuel Beckett del 1972.

² In una produzione BBC del 1976, i ruoli erano coperti da Harold Pinter, Billie Whitelaw e Patrick Magee.

³ Gilles Deleuze, *L'esausto*, a cura di Ginevra Bompiani, Cronopio, Napoli, 1999, p.29.

Lavoro di sfida questo scelto dai **mald'è**, un lavoro dove il torrente estremo delle parole (la prima citata "saturazione della parola") perfettamente combacia con la prova d'attore, un monologo che è anche un banco di prova per estremizzare le scelte del lavoro sceno-tecnologico, ma soprattutto una sfida per chi ha forza e necessità di scoprire, avanzare, emozionarsi, sognare e creare corpi concreti: "(...) questo testo ci sembrava perfetto, adatto ad esser trasposto in video. Consapevoli del forte interesse che Beckett nutrì per la sperimentazione e i media (...), è stato da noi scelto per sperimentare questa forma di contaminazione tra scena e video, il tentativo di leggere un testo teatrale nato per il teatro ma in un contesto multimediale autonomo alla scena, con una serie di possibilità creative in più (o in meno?!). C'interessava mettere a confronto l'ipotesi di una regia teatrale (la lettura di un testo drammaturgico) utilizzando lo strumento tecnologico, cercando di mediare, di portare nel video qualcosa di propriamente teatrale e viceversa. Una goccia > lacrima, specchio, coscienza. Una Bocca > la parola recitata, teatrale. Il disturbo > l'auditore (secondo e ambiguo personaggio del dramma). Un arco a bocca > cordofono africano, antenato degli strumenti a corda, una delle estremità dell'arco stesso viene tenuto sulla bocca, che funge da cassa di risonanza, strumento meditativo, carico di simbologie, suonato per lo più nelle tribù dalle donne per entrare in comunicazione con se stesse. Essere o non essere. È proprio il caso di dirlo"⁴. Un lavoro sulla voce e sul corpo che diviene esperienza audio-visiva, frastuono, un transito sul trauma del silenzio e del racconto estremo, una dinamica sulla tensione fatale della foné e sulla fisicità del sentire, un racconto sulla vita e sulla morte⁵.

⁴ <http://malde.splinder.com>. Il blog oltre ad essere un percorso di ricostruzione del lavoro di mald'è, è un diario di bordo per comprendere l'avanzamento delle ricerche del gruppo (in particolare riferimento a *Non Io*), ed al contempo è anche un quaderno d'appunti sparsi che a mio giudizio rappresenta la decisa amplificazione verso cui tende ed originano i mald'è: il Living, Grotowski, Kantor, ma soprattutto i diari di lavori di Eugenio Barba e del suo Odin. Per un quadro completo dei lavori cfr. www.malde.it

⁵ "Prima ancora che il linguaggio abbia inizio e si articoli in parole (...) la voce ha già da sempre origine, c'è come potenzialità di significazione e vibra quale indistinto flusso di vitalità, spinta confusa al *voler-dire*, all'*esprimere*, cioè all'*esistere*. La sua natura è essenzialmente *fisica, corporea*; ha relazione con la *vita* e con la *morte*, con il *respiro* e con il *suono*; è emanata dagli stessi organi che presiedono all'*alimentazione* e alla *sopravvivenza*" Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Il Mulino, Bologna, 1992, p.23.

Appunti per "Non Io" di mald'è

di Tilde De Feo e Mario Savinio

Tilde De Feo è nata a Caserta nel 1979. Vive a Napoli e si è diplomata all'Accademia d'arte drammatica del Teatro Bellini di Napoli. Ha già lavorato in teatro (in veste di attrice ed assistente alla regia) con professionisti quali Renato Carpentieri, Pierpaolo Sepe, Antonio Latella, Enzo Moscato. E' protagonista di due vicende de "La Squadra", fiction RAI TRE. Ha lavorato al Teatro Nuovo (Napoli) come stagista, collaborando anche per la realizzazione di mostre. Studia regia al DAMS di Romatre.

Mario Savinio è nato a Napoli. Laureato in Psicologia alla Sapienza di Roma, è già da anni impegnato nella sperimentazione video e fotografica. Lavora come multimedia designer. E' specializzato come filmmaker digitale.

Not I, scritto da S.Beckett nel 1972, è un monologo nevrotico e torrentizio, un flusso di coscienza sincopato, un fiume di parole pronunciato dall'unico e bizzarro personaggio di questa breve piece, Bocca, una significativa sineddoche contro il silenzio di un'intera esistenza. In scena sagomata solo una bocca, e il suo delirio, il tentativo poi fallito di ricostruire attraverso la riscoperta della parola, l'esistenza di una donna sola, abbandonata dai genitori, senza affetto né amore, "Muta, praticamente per tutti i suoi giorni". Il monologo scritto in terza persona esprime l'instabile percezione che la donna/bocca possiede di se stessa, il tentativo di stabilire un contatto, e il fallimento che si rivela come negazione della propria coscienza. Beckett sperimenta qui una trovata scenica quanto mai ardita, sul palcoscenico una Bocca e null'altro, un primo piano insolito ed estraneo ai criteri comunicativi teatrali, e che sembra prestarsi molto più al linguaggio cinematografico, al video. Ecco perché proprio questo testo ci sembrava perfetto, adatto ad esser trasposto in video. Consapevoli del forte interesse che Beckett nutrì per la sperimentazione e i media (ha lavorato attivamente per la radio, la tv, e il cinema), è stato da noi scelto per sperimentare questa forma di contaminazione tra scena e video, il tentativo di leggere un testo teatrale, nato quindi per il teatro, ma in un contesto multimediale autonomo alla scena, con una serie di possibilità creative in più (o in meno?!) C'interessava mettere a confronto l'ipotesi di una regia teatrale (la lettura di un testo drammaturgico) utilizzando lo strumento tecnologico, cercando di mediare, di portare nel video qualcosa di propriamente teatrale e viceversa.

Elementi di regia:

"La voce emerge dal silenzio e nel silenzio ritorna, come l'esistenza".

Un registratore, come per Krapp, permettere di materializzare in video il monologo interiore di Bocca, viaggio dentro di sé, che, dopo vari e goffi tentativi d'identificazione, non si dispiega mai in un vero e proprio cammino di conoscenza.

Il tentativo di Bocca, dopo la scoperta della parola, è quello di mettere assieme i pezzi di un'esistenza, attraverso una goccia, il riflesso mancato di se stessa.

La centralità del lavoro resta comunque il tentativo di coniugare due livelli di comunicazione: uno più strettamente teatrale, carne / immagine reale / coscienza, l'altro più vicino alla videoarte, immagine lavorata al digitale / sogno / inconscio, dal momento che Bocca oscilla di continuo tra percezione reale e alterata della propria coscienza.

Elementi utilizzati sono anche il ricordo, la parola e il silenzio, tanto cari a Beckett, e unici segni di vita per Bocca, il ritmo, il testo è stato definito una partitura, l'interesse di Beckett per l'oralità, nell'accezione spiegata da Corrado Bologna, dove la voce è "indistinto flusso di vitalità, spinta all'esistere, si confonde con le pulsazioni corporee, si connette ai muscoli [...], col flusso del sangue, con l'energia". Mentre l'auditore (il secondo personaggio del dramma) diventa un disturbo video. La voce è riportata alle sue origini, fondendo il tempo passato e quello futuro, attraverso l'uso della tecnologia e di un arco a bocca, cordofono africano, antenato degli strumenti a corda, una delle estremità dell'arco stesso viene tenuto sulla bocca, che funge da cassa di risonanza, strumento meditativo, carico di simbologie, suonato per lo più nelle tribù dalle donne per entrare in comunicazione con se stesse.

Titolo: "Non Io"

Durata: 11'

Anno: 2006

Formato: minidv

Interprete: Matilde De Feo

Consulenza letteraria: Alfonso Amendola

Sound editing: mald'è

Sound engineering: Donato Cutolo