

materiali
www.samuelbeckett.it

Aspettando Godot: due adattamenti a confronto

di Giovanni Pedrollo e Francesca Pedrollo

Il testo che segue fa parte del lavoro svolto da Giovanni Pedrollo (Roma, 1980) e Francesca Pedrollo (Roma, 1973) per ottenere l'idoneità in Proiezioni Video e Teatro al DAMS di RomaTre

1. MESSA IN SCENA

I due adattamenti di *Aspettando Godot* analizzati presentano una messa in scena completamente diversa nonostante siano entrambi destinati alla televisione.

En attendant Godot fu realizzato nel 1989 da Walter Asmus, che lavorò a stretto contatto con Samuel Beckett come suo assistente alla regia. L'opera si presenta come una vera e propria trasposizione teatrale. Siamo introdotti su una scena in cui il colore dominante del palcoscenico e delle quinte è il grigio. Nessun elemento scenografico se non un albero stilizzato e una pietra.

Asmus mostra la sua filiazione a Beckett e ad un'idea di teatro che deve rivelare la sua finzione con il compito preciso di evocare, portare il pubblico a creare nella propria mente associazioni di senso.

Waiting for Godot di Michael Lindsay-Hogg è un film del 2001 che fa parte del progetto *Beckett's on film*. In questo caso siamo di fronte ad un prodotto cinematografico, di gran lunga differente dalla versione francese. Innanzitutto il paesaggio acquista maggior rilievo soprattutto grazie alla profondità. La scena bidimensionale di *En attendant Godot* è abbandonata in favore di un paesaggio tridimensionale dall'aspetto lunare, desertico. Alle sfumature del grigio e del blu si sostituisce una scena contraddistinta da una luce più intensa e da una maggiore verosimiglianza con una realtà tangibile, suggerita anche da un lungo sentiero che costeggia un declivio sulla cui sommità è posto l'albero. Tutt'intorno pietre.

Si intravede da questa sommaria descrizione come una tale messa in scena, così realistica, tradisca la concezione beckettiana. Al contrario l'opera francese, con il suo congiungere scenograficamente cielo e terra, con il suo accentuato simbolismo si avvicina molto di più all'idea di rappresentazione del drammaturgo irlandese.

Mentre la volontà di Asmus è ricreare un paesaggio che rimandi, nella sua completa indefinitezza, all'idea di una disumanizzazione, il lavoro di Lindsay-Hogg tende al naturalismo nel tentativo di rendere più credibili l'ambientazione e i personaggi. Quest'ultimo non contribuisce ad una maggior aderenza al testo drammaturgico, poiché tale impostazione sposta gli equilibri delle relazioni tra i personaggi e del loro interagire con la scena, elementi che, nella versione francese, più tipicamente teatrale, sono maggiormente rispettati.

2. I PERSONAGGI

Nel lavoro di Asmus, Vladimiro ed Estragone non sono particolarmente caratterizzati nelle loro nevrosi comportamentali, in questo senso non vi è una stretta osservanza delle didascalie in cui l'uso di parole espressionistiche, potrebbe connotare l'interpretazione in funzione di una

più accentuata fisicità. Il frugarsi nelle tasche, strapiene di cianfrusaglie diventa un semplice inserire una sola volta le mani nelle tasche senza mostrare uno stato di febbrile concitazione. L'intenzione del regista è lasciare che siano le parole protagoniste della pièce. Jean-François Balmer e Rufus recitano in sottrazione, come voleva Beckett, lasciando poco spazio all'elemento istrionico; non si avverte una loro marcata presenza scenica. Le gag fra i due somigliano poco a degli sketch. Il loro lavoro è di contenimento, trattengono le emozioni, limitandosi a portare sulla scena le micro-azioni di cui è composto il testo. Le sfumature psicologiche dei due sono meno accentuate, più asciutte rispetto alla versione inglese, dove Vladimiro appare molto energico nella sua illusione di poter ingannare l'attesa, ed Estragone più rassegnato.

L'unico istrionismo che è concesso agli attori è una camminata quasi danzante, all'inizio del primo atto, laddove nel testo non è suggerita. Sembra quasi che in questa scena il regista abbia voluto modulare "la leggerezza dell'attesa". Al di là di questa breve parentesi, le pause, i silenzi, le iterazioni degli stessi movimenti tendono ad un estremo simbolismo. I Vladimiro e Estragone francesi sono più fedeli all'idea che Beckett aveva dell'interpretazione, nell'intento esplicito di tenersi distanti dal naturalismo ma tesi costantemente ad una riproposizione metaforica del gioco per la sopravvivenza⁽¹⁾.

Nella versione inglese gli attori recitano su modulità comiche, quasi vicine al cabaret, intrattenendo il pubblico e giocando più sul fattore emotivo. In questo modo la loro recitazione aderisce ad una forma cinematografica di intrattenimento. Hogg è consapevole della simpatia nutrita da Beckett per Chaplin e per i fratelli Marx, dai quali ha tratto ispirazione per tratteggiare i suoi Didi e Gogo. Barry McGovern e Johnny Murphy entrano in un rapporto emozionale con lo spettatore, nella loro umanità li sentiamo più vicini e prossimi a noi mentre i Vladimiro ed Estragone di Amsus si impongono come funzioni, portatori di un significato che lo spettatore deve decifrare. Non a caso la coppia di *Waiting for Godot* ha recitato insieme per molti anni questa pièce. Sono quindi collaudati e

hanno una capacità di introiettare le battute e i dialoghi in modo da identificarsi completamente con i loro alter ego della scena.

La stessa umanizzazione impressa ai loro personaggi da McGovern e Murphy la ritroviamo nel Pozzo di Alan Stanford. Il suo Pozzo è meno tracotante del Pozzo di Jean-Pierre Jorris che, assumendo un tono militaresco prima, e da addestratore di circo poi, appare più arrogante. La decisione di far sentire i personaggi più a diretto contatto con lo spettatore è data anche dal voler mostrare subito il personaggio di Lucky a differenza del Lucky impersonato da Polanski, che si sceglie di non far riconoscere fino al momento della performance del celebre monologo.

3. COMPOSIZIONE SCENICA E REGIA

La composizione scenica per la quale opta Lindsay-Hogg non rispetta una precisione drammaturgica nella scelta di far occupare determinati spazi e movimenti ai personaggi. Ciò avviene nella versione francese dove vi è un'ossessione quasi geometrica nelle linee che compongono la scena e nelle relazioni fra i personaggi. Quando sono in scena Didi e Gogo, Pozzo e Lucky, assistiamo a una figura triangolare con Vladimiro e Estragone sul margine sinistro del proscenio e Pozzo su quello destro, mentre Lucky è posto al vertice alto della piramide, vicino alle quinte, come una sorta di monade isolata dagli altri gruppi scenici. Nella versione inglese si perde questa lucida e geometrica osservanza delle linee. I movimenti dei personaggi sembrano lasciati più all'improvvisazione degli attori che a uno studio attento dello spazio come quando, ad esempio, vediamo le due coppie (Vladimiro ed Estragone, Pozzo e Lucky) comporre un unico gruppo omogeneo e indistinto.

Alla bidimensionalità dell'opera francese, rappresentata visivamente dal posizionamento dei personaggi si sostituisce la tridimensionalità inglese accentuata ancor di più dalla regia. A tal proposito è esemplificativo il monologo di Pozzo, con la macchina da presa che si leva verso l'alto ad

inquadrare il personaggio con una carrellata all'indietro; il mezzo cinematografico diventa vero e proprio protagonista dell'azione, lo sono testimoni i virtuosismi realizzati da Lindsay-Hogg attraverso un uso sapiente delle inquadrature e dei movimenti della m.d.p. Non a caso in un'intervista il regista stesso afferma che "l'uso della camera lo ha aiutato a catturare i momenti più intensi e a enfatizzarli, rendendo le parole assolute di Beckett ancora più intime"⁽²⁾ (*With the camera, you can pick those moments and emphasise them, making Beckett's rare and extraordinary words all the more intimate*).

Tornando alla messa in scena proposta da Asmus, è importante evidenziare la dialetticità dalle posizioni occupate dai personaggi, che siano i soli Vladimiro ed Estragone presenti sul palco, Vladimiro ed Estragone che dialogano con Pozzo e Lucky, volutamente non inquadrato, o Vladimiro che interroga il bambino. La scelta del regista è di inquadrare, alternativamente, di spalle, i personaggi che si confrontano sulla scena; Vladimiro ed Estragone, Pozzo e Lucky, sembrano essere legati rispettivamente da un'invisibile e visibile "corda" che li allontana per poi riunirli, concretizzando sulla scena la predilezione di Beckett per l'elemento della coppia. In questo senso, Asmus sembra rispettare più fedelmente l'idea di teatro di Beckett. In un'intervista, rispondendo alla domanda su che cosa aveva imparato lavorando con lo scrittore irlandese, Asmus risponde "a sforzarsi per ottenere la precisione. A sforzarsi per ottenere la semplicità. In entrambi i casi tu trovi la verità. Incoraggiare gli attori ad essere semplici con le loro possibilità, ad avere fiducia nella semplicità, ad osare più che recitare. Concretezza e funzionalità. L'arte è riduzione. Soprattutto, penso di aver imparato a sbagliare meglio" (*To strive for precision. To strive for simplicity. In both you find a lot of truth. To encourage actors to be simple with their means, to trust simplicity, to dare not to act. To act concrete and functional. Art is reduction. Most of all, I think I learned to fail better*)

Note

⁽¹⁾ W. D. Asmus, Beckett directs Godot, in S.E. Gontarski (a cura di), *On Beckett, essays and criticism*, New York, Grove Press, 1986, p. 393.

⁽²⁾ Michael Lindsay-Hogg, Intervista rilasciata sul sito ufficiale del progetto Beckett on film.