

Federico Platania

# Teleradiobeckett

## Una tarda sera, nel futuro

Ho dato vita a [www.samuelbeckett.it](http://www.samuelbeckett.it) nell'agosto del 2003. All'epoca non potevo sapere che quello che era nato soprattutto come un progetto personale (mettere ordine nella mia “insana” passione per questo autore celandomi dietro l'alibi della diffusione di contenuti utili ad un pubblico più vasto) sarebbe diventato una sorta di punto di riferimento, almeno in Italia, per quanti – studiosi, artisti, semplici lettori (questi, a dirla tutta, sono quelli che mi affasciano di più) – sono stati toccati dall'opera dell'Irlandese nel corso della loro vita.

Tra le critiche negative che mi sono state rivolte in questi anni, quella che mi è sembrata più curiosa riguardava una sorta di risentimento causato dall'aver usato la forma tutta contemporanea di un sito web (al quale, nel novembre del 2006, si è affiancata l'appendice ancora più frivola e criticabile di un blog<sup>1</sup>) per trattare la materia di un autore che molti immaginano, non a torto del resto, legato a una modalità *antica* – e dunque lenta, analogica, non

---

<sup>1</sup> <http://sottolultimapolvere.splinder.com> Il nome di questo blog, «Sotto l'ultima polvere», è tratto da una battuta di Clov in *Finale di Partita* nella traduzione di Carlo Cecchi per l'insuperato allestimento della pièce beckettiana che l'attore e regista fiorentino firmò nel 1995 (Premio Ubu come miglior spettacolo e miglior regia): “Io amo l'ordine. [...] Ogni cosa al suo ultimo posto, sotto l'ultima polvere”. La traduzione italiana più nota di questo passaggio, firmata da Carlo Fruttero (in SAMUEL BECKETT, «Teatro completo», Einaudi/Gallimard 1994), è leggermente diversa (“[...] ogni cosa al suo posto estremo, sotto la polvere estrema”).

ipertestuale – dell'arte e dell'esistenza.

La tesi, insomma, è quella che Beckett tollererebbe a stento un medium così *pop* per veicolare la missione di questo servo inutile (il sottoscritto, *of course*) che si è preso la briga di diffondere il verbo beckettiano in un'Italia, tra l'altro, dove «*il teatro del Novecento europeo e occidentale in genere è solo uno scaffale di libreria, non l'animazione rischiosa di un palco*» e la maggior parte delle opere di Samuel Beckett è «*dentro quel novero di oggetti conclamati, ma sostanzialmente ignoti*»<sup>2</sup>. Un'idea, questa dell'idiosincrasia del vecchio Sam nei confronti dei nuovi media, che trova la sua matrice autorevole in un articolo firmato da Massimiliano Parente<sup>3</sup> per recensire un volume di Massimo Puliani e Alessandro Forlani<sup>4</sup> tutto centrato, invece, proprio sulle incursioni di Beckett nei territori delle sperimentazioni audio e video. Parente liquidava gli autori (e i lettori) di quel testo come «*appassionati di cinema e videoarte che hanno voglia di trafficare con ciò che in Beckett era del tutto secondario*».

Per chi scrive, invece, non c'è niente di più secondario di questo rovello, quello cioè il cui fine è l'individuazione – all'interno della poetica beckettiana – di una forma espressiva che sia predominante rispetto alle altre<sup>5</sup>. Se Beckett è un gigante del Novecento – e lo è – lo è anche perché è riuscito a fagocitare nella sua macchina artistica anche le sollecitazioni più indirette e fi evoli, le seduzioni giunte sul suo percorso nei modi più impreveduti (e sulla casualità di certi incontri tornerò in seguito). Tutta l'opera di Beckett – almeno a partire dalla storica estate del 1945<sup>6</sup> – è un unico gesto sottrattivo, il tracciamento di

---

2 GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESA, «Long after Beckett», in *Tegole dal cielo, vol. I – L'effetto Beckett nella cultura italiana* (Edupe, 2006), a cura di G. ALFANO, A. CORTELLESA.

3 MASSIMILIANO PARENTE, *Ma Samuel era davvero multimediale? Chissà*, Il Domenicale, 15 aprile 2006

4 MASSIMO PULIANI, ALESSANDRO FORLANI, *PlayBeckett. Visioni multimediali nell'opera di Samuel Beckett* (Halley, 2006)

5 Mi torna utile citare, a questo punto, il saggio di ANTONIO IANNOTTA, *Lo sguardo sottratto. Samuel Beckett e i media* (Liguori, 2006), in cui lo studioso napoletano propugna l'abbattimento dei confini tra le diverse forme di espressione con cui Beckett si è cimentato e invita a riconoscere l'esistenza di un arcimedius che le racchiude tutte. Dunque, a poco serve chiedersi se Beckett sia stato più narratore o poeta, drammaturgo o saggista oppure tele-radio-cine-sceneggiatore (e Iannotta insiste, giustamente, anche su un'ulteriore dimensione, spesso trascurata, dell'autorialità beckettiana: il Beckett regista). Questi compartimenti stagni richiedono fruitori rigidamente classificati: il lettore, l'ascoltatore, lo spettatore. Iannotta ritiene invece che chiunque approcci l'opera di Beckett sia uno "spettatore mediale", trasversale alle diverse forme espressive.

6 Durante l'estate del 1945, Samuel Beckett ebbe una "visione interiore" (il fatto è documentato nella biografia scritta da JAMES KNOWLSON, *Samuel Beckett. Una vita*, Einaudi 2001) mentre si trovava

una curva che tende asintoticamente allo zero lasciandosi dietro l'ombra di inchiostro della sua scrittura, fino a quel giorno, nel 1989<sup>7</sup>, quando la curva beckettiana toccò infine lo zero, il piccolo zero, l'impossibile zero della morte. Ma fino a quel momento ogni parte della sua opera aveva dialogato con le altre, così come accade in una... qual è la parola? Ah, sì: *rete*.

Insomma, basta girare intorno alla questione. Ecco la domanda: se Beckett fosse ancora vivo quali rapporti avrebbe avuto con il web? Non ci chiediamo, chiaramente, se il Nostro avrebbe dotato di una connessione a banda larga il suo *buen retiro* di Ussy. Ma a lui che disinnescava il linguaggio quale visioni avrebbe aperto la prodigiosa possibilità di un *ipertesto*?

### Una voce arriva a qualcuno nel buio

Per tentare una risposta a questa domanda, voglio esaminare le due forme d'arte beckettiane ritenute comunemente, ed erroneamente a giudizio di chi scrive, “minori” (secondarie, appunto): e cioè la radio e la televisione<sup>8</sup>, le due

---

nella stanza di sua madre nella casa di Foxrock (Dublino), visione che gli chiarì una volta per tutte quale doveva essere l'argomento della sua opera. Prima di quella notte l'opera di Beckett aveva seguito il solco di Joyce: un'opera che elevava a potenza la conoscenza, un'opera accumulativa ed erudita che attingeva energia e forme dal mondo esterno. Dopo quella notte l'opera di Beckett agirà in senso opposto: non più elevazioni a potenza, ma estrazioni di radici, non più accumulazione ma impoverimento, non più il mondo esterno, ma quello interno. Il vero lavoro di Beckett inizia da quella notte. L'episodio verrà poi traslato da Beckett nella pièce *L'ultimo nastro di Krapp* (1958): nella finzione scenica l'estate del 1945 diventa la primavera del 1946 e la stanza materna diventa un molo del porto di Dublino («[...] quella memorabile notte di marzo, in fondo al molo, nel vento che urlava, non la scorderò mai, quando all'improvviso tutto mi è stato chiaro. La visione, finalmente [...]», SAMUEL BECKETT, *Teatro completo*, op. cit.)

7 Samuel Beckett morì alle ore 13 del 22 dicembre 1989, nel reparto di neurologia dell'ospedale Saint-Anne, a Parigi.

8 Tuttavia, eccezion fatta per poesia e narrativa – su cui Beckett si è accanito con caparbia e consapevolezza fin dai suoi sfortunati esordi – tutte le altre forme espressive in cui si è cimentato sono state tentate con una forte componente di casualità e indeterminazione. Perfino il teatro, che più di ogni altra arte lo ha reso celebre, fu affrontato inizialmente da Beckett come un passatempo. Come riportato nelle due principali biografie di Samuel Beckett edite in Italia, infatti (DEIRDRE BAIR, *Samuel Beckett. Una biografia*, Garzanti 1990 e JAMES KNOWLSON, *Una vita*, op. cit.), Beckett considerò il teatro un potente diversivo per distaccarsi dal lavoro in prosa intensissimo nel periodo di gestazione di *Aspettando Godot*. Nel presente scritto, inoltre, non ho affrontato il rapporto tra Beckett e il cinema – che da un punto di vista analitico gode della stessa marginalità del rapporto con la radio e con la tv – perché avendo Beckett realizzato una sola opera cinematografica (*Film*, del 1964) non è possibile studiare l'evoluzione di tale rapporto. Lo stesso vale per il campo beckettiano forse più misconosciuto: il Beckett librettista (anche qui, una sola prova: *Neither*, musiche di Morton Feldman, 1976).

forme espressive più vicine a noi, cronologicamente e culturalmente, anticamera della comunicazione sul web che Beckett, per motivi anagrafici, non ha potuto conoscere<sup>9</sup>.

L'immagine che ho sempre avuto, quando mi sforzo di osservare con un colpo d'occhio onnicomprensivo l'intera opera dell'Irlandese, è quella di un giocoliere che, già impegnato a far roteare tre birilli (narrativa, poesia, teatro), veda qualche impertinente dalla prima fila del pubblico lanciargliene un quarto (la radio) e poi un quinto (la tv) e lui, nonostante tutto, riesca a far volteggiare ogni pezzo in equilibrio con gli altri.

Beckett incontra la radio<sup>10</sup> in modo involontario: è il sovrintendente al Terzo Programma della BBC che pretende di avere Beckett, «*qualcosa di Beckett*»<sup>11</sup>, da trasmettere. Siamo nel 1956 e Beckett è ancora e soprattutto il signor Godot, ma nonostante il successo della pièce non mostri flessioni, l'idea di mandare in onda una versione radiofonica delle avventure di Didì e Gogò viene bocciata. A Beckett viene chiesto un pezzo scritto per l'occasione. Ed è così, su commissione, che nasce *Tutti quelli che cadono*.

«*Per uno scrittore che ha continuato a creare personaggi ossessionati dalle voci, la radio è il medium naturale*»<sup>12</sup> e tuttavia Beckett entra in punta di piedi nel nuovo linguaggio, confezionando un dramma di impianto tutto sommato tradizionale, con una trama ben definita, una collocazione quanto mai realistica, un climax che conquista facilmente l'ascoltatore e personaggi da puro sceneggiato radiofonico.

Ma ormai il quarto birillo è stato lanciato nella girandola acrobatica e il

---

9 Come già detto, Beckett si spense nel 1989. La nascita ufficiale del world wide web è collocabile circa due anni dopo (il protocollo HTTP viene definito nel 1991), anche se internet comincia a diffondersi sensibilmente solo a partire dal 1993. Nelle varie biografie, utilizzi di strumenti informatici da parte di Beckett non sono documentati.

10 Ho scritto volutamente "la radio" e non "la scrittura radiofonica". Beckett non ha scritto sceneggiature radiofoniche né tanto meno sceneggiature televisive, bensì testi *per* la radio e *per* la televisione. La differenza è sensibile: il suo incontro – e ciò vale anche, se non tanto più, per il teatro – è sempre con il medium, mai con la scrittura generata da quel medium e dunque mai con l'evoluzione che tale scrittura ha subito nel corso della storia dell'arte. L'ipotesi, tanto indimostrabile quanto irresistibile, è che Beckett avrebbe scritto *Aspettando Godot* tale e quale anche se fosse stato contemporaneo di Eschilo.

11 JAMES KNOWLSON, *Una vita*, op. cit.

12 A. ALVAREZ, *Beckett*, Mondadori, 1992

giocoliere, con maestria, lo fa roteare insieme a tutti gli altri. Il lavoro di demolizione che Beckett compie sul medium radiofonico ha qualcosa di sorprendente: nel giro di appena cinque anni (dal 1956 in cui viene composto il primo testo, *Tutti quelli che cadono*, al 1961 dell'ultimo, *Cascando*) l'Irlandese smonta il giocattolo parlante gettando via una dopo l'altra le zavorre convenzionali<sup>13</sup> e piegando questa possibilità espressiva alla sua poetica. Nel 1956 Beckett era una delle voci della radio, cinque anni dopo la radio è una delle voci di Beckett.

### Ho fatto l'immagine

Il tessuto televisivo dell'organismo artistico beckettiano è molto distante da quello radiofonico. Tanto breve e definito quest'ultimo, con i suoi intensi cinque anni di testi scritti pressoché senza soluzione di continuità<sup>14</sup> e seguendo una precisa parabola di demolizione della forma, tanto rarefatto e lineare il primo. Rarefatto, perché le cinque prove di Beckett in campo televisivo sono disseminate in circa venti anni di attività<sup>15</sup>; lineare perché l'autore ingaggia tutti e cinque i round con questo medium adottando sempre una tattica difensiva e senza mai ricorrere alla sua mossa più nota: l'ironia.

Nessuna delle forme espressive in cui si è cimentato Beckett (teatro, narrativa, radio, cinema, poesia, la saggistica perfino) si salva dal riso dianoetico beckettiano<sup>16</sup>. E noi, lettori, spettatori, ascoltatori, catarticamente

---

13 L'impianto realistico verrà abbandonato già in *Ceneri* (1959), dove non è più certa la fisicità dei personaggi; trama e climax fanno le valigie in *Parole e musica* (1961). Quando si arriva a *Cascando*, dello stesso anno, definire "sceneggiature radiofoniche" i testi di Beckett per la radio non ha davvero più senso.

14 Il manoscritto di *Parole e Musica*, conservato presso la Washington University di Saint Louis, riporta come data di fine stesura il 27 novembre del 1961. Il manoscritto di *Radio I* (Mills Memorial Library, McMaster University, Canada) fu iniziato il 29 novembre del 1961 e concluso il giorno 30. L'indomani, 1° dicembre 1961, Samuel Beckett attaccò il manoscritto di *Cascando* (Harvard College Library).

15 *Di' Joe* è del 1965, quando i conti con la radio sono già stati chiusi da un pezzo. Per il successivo teleplay, *Trio degli spiriti* (1976), si dovranno attendere oltre dieci anni. ...*Nuvole...* è dello stesso anno, ma un lustro separa quest'opera da *Quad* (1981). *Nacht und Traume*, ultima partitura per telecamera, è dell'anno seguente (1982).

16 «Di tutte le forme di riso che a rigor di termini non sono forme di riso ma di ululato, soltanto su tre penso che valga al pena di soffermarsi, cioè l'amara, la vuota e la cupa... Il riso amaro ride di ciò che non è buono, è il riso etico. Il riso vuoto ride di ciò che non è vero, è il riso intellettuale. Non

ridiamo<sup>17</sup>. Ma fateci caso: nelle sue opere per la televisione Beckett non ha mai cercato di innescare il riso nello spettatore.

Non c'è nulla da ridere né nell'inesorabile zoom sulla coscienza di Joe in *Di' Joe*, né nella speranza tradita del vecchio in *Trio degli spiriti*. Non si ride osservando l'ossessiva giostra di *Quad* (eppure sarebbe bastato così poco all'Irlandese – un'esitazione, uno sgambetto – per trasformare quella danza siderale e ultraterrena in una di quelle *clownerie* dozzinali che amava così tanto<sup>18</sup>). Non si ride, anzi forse per la prima volta ci si commuove davvero, osservando le nostalgie d'amore dell'anziano protagonista di *...Nuvole...* o il patetico bisogno di consolazione del giovane uomo in *Nacht und Traume*.

Sembra quasi che Beckett abbia presagito la sordida degenerazione che il medium televisivo avrebbe conosciuto dopo la sua morte (degrado sociale e culturale, quello della tv, che era in ogni caso già percepibile quando l'autore era ancora vivo) e abbia volontariamente scelto di trattare questo pericoloso mezzo espressivo con tutta la cautela possibile, evitando di inserire nei suoi testi per la televisione quegli accenti di leggerezza che passando per il tubo catodico rischiano – più che in altri casi – la distorsione del significato.

Chiudo, non prima di aver fatto notare come anche l'incontro con la possibilità dell'espressione televisiva avvenne in modo casuale. Stando a quanto racconta Knowlson<sup>19</sup>, Beckett ebbe l'idea di scrivere pezzi per la tv quando gli capitò di vedere in televisione alcune riprese delle sue opere teatrali: dietro il teleschermo, le esistenze maestosamente miserabili dei suoi personaggi perdevano significato, ma altri significati inaspettati apparivano grazie alle inquadrature ravvicinate.

Radio e televisione, dunque, come possibilità espressive. Non cercate, ma

---

buono! Non vero! Bene, bene. Ma il riso cupo è il riso *dianoetico*, giù per il grugno... Ah!... così. È il riso dei risi, il *risus purus*, il riso che ride del riso, colui che contempla che saluta lo scherzo più nobile, in un parola il riso che ride – silenzio, prego – di ciò che è infelice» (SAMUEL BECKETT, *Watt*, SugarCo 1981, trad. it. di Cesare Cristofolini).

17 Cfr. anche MARTIN ESSLIN, *Dionysos' Dianoetic Laugh* in JOHN CALDER (a cura di), *As No Other Dare Fail*, Calder 1986

18 Krapp che scivola sulla buccia di banana, i pantaloni a mezz'asta di Estragone, per non parlare della sordida contabilità dei peti tenuta da Molloy.

19 JAMES KNOWLSON, *Una vita*, op. cit.

neanche evitate. Forme attraversate per «fallire ancora, fallire meglio»<sup>20</sup> il progetto artistico ed esistenziale dell'autore. Per questo secondarie? Ma non è stato così per ogni campo dell'arte che Beckett ha esperito nella sua vita? E come si può non riuscire a vedere come il teatro, che di sicuro in Beckett non è secondario, ha dialogato continuamente con questi due media? L'uso insistito di voci registrate e fuori scena nella scrittura teatrale beckettiana non è forse una presenza residuale della conoscenza del medium radiofonico<sup>21</sup>? L'audacia di alcune idee visive in scena non sembra emulare – e scimmiettare in qualche caso – l'impostazione televisiva<sup>22</sup>?

### **Trovi un senso chi può. Io spengo**<sup>23</sup>

Dunque: se qualcuno, come è accaduto per la radio e per la televisione (ma come detto nella nota 8, anche per il cinema e per la musica lirica), avesse tirato Beckett per la manica dentro il magico mondo del web, come avrebbe reagito il vecchio irlandese? La risposta più ragionevole a questa domanda è la seguente: Beckett avrebbe valutato anche questa possibilità, con la cautela e l'umiltà artistica che hanno contrassegnato tutta la sua carriera, senza cedere a frettolosi pregiudizi di chissà quale sorta.

Probabilmente non avrebbe aperto un blog, ma alcune caratteristiche che

---

20 «(...) fail again, fail better (...)», (SAMUEL BECKETT, *Worstward Ho*, Calder, 1983)

21 Più concretamente, mi chiedo: Krapp avrebbe avuto un magnetofono sulla sua scrivania se Beckett – che scrisse quella pièce nel 1958 – non fosse rimasto affascinato dalla voce incorporata dei personaggi in *Tutti quelli che cadono* (1956)?

22 Anche qui: cos'è, se non uno zoom ravvicinatissimo di una bocca, quello che vediamo sul palco in *Non io?* Per non parlare di *Commedia* (che addirittura precede il primo teleplay *Di' Joe*) in cui le confessioni intime dei tre personaggi in scena, incalzati dal riflettore, sembrano anticipare certe morbide meccaniche da salotto televisivo.

23 Ho intitolato i quattro capitoletti che compongono questo mio breve scritto utilizzando citazioni di opere beckettiane. Rispettivamente: *L'ultimo nastro di Krapp*, *Compagnia*, *L'immagine* e *Cosa Dove*. Sul rapporto che Beckett avrebbe avuto con il Web ho cercato di disegnare un'ipotesi. Sul rapporto che il web ha con Beckett, invece, voglio solo aggiungere – qui in nota e quasi tempo massimo – che, oltre al mio sito, non si contano in Rete le opere di videografia, i contenuti interattivi, gli esperimenti sonori, le animazioni e le parodie. Tutto ispirato al papà di *Godot*. Sembra detto apposta, ma è vero: mentre scrivevo queste pagine mi sono arrivate due e-mail. La prima era di un ragazzo che aveva realizzato su Second Life una rappresentazione di *Di' Joe* con attori e pubblico (entrambi virtuali, *ça va sans dire*). L'altra mi metteva a parte di una nuova versione di *Cascando* diffusa su mp3. Insomma: realtà virtuale, blog, podcast. «Trovi un senso chi può», appunto. Chi lo sa se Beckett avrebbe scelto il web. Di sicuro il web – e da tempo – ha scelto Beckett.

la Rete ha impresso alla scrittura lo avrebbero sicuramente affascinato. Penso alla rarefazione di alcuni interventi su forum e newsgroup, al misto di caducità e persistenza della scrittura in rete, al senso di solitudine di fronte alle parole su un monitor.

Ogni forma possibile dell'incapacità umana di esprimersi compiutamente – e nonostante questo dell'ostinazione a volersi esprimersi – ha sempre sedotto Beckett, che in ogni forma si è poi cimentato. Non credo proprio che il web possa essere escluso a priori da questo novero di possibilità.

*Questo testo, apparso nel volume «Fallire ancora, fallire meglio. Percorsi nell'opera di Samuel Beckett» (Edizioni Joker, 2010), è l'ampliamento dell'intervento che ho tenuto al convegno «Beckett e la tecnologia: una folgorazione multimediale» (Cagli, 20 gennaio 2007) nell'ambito della rassegna «101 Beckett» curata da Massimo Puliani.*