

Le memorie di un *Film* *Notfilm* di Ross Lipman

Martina Zanco

Abstract It's been five decades since *Film* was first shown at the 26th edition of the Venice International Film Festival. Yet the 1965 short film, directed by Alain Schneider and based on the only script written for the big screen by Samuel Beckett, enjoys a new wave of interest. Digitally restored in 4k by filmmaker, archivist, preservationist and performer Ross Lipman, *Film* has begun to tour the world once again, showing in many theaters, festivals and Cinematheques thanks to the tireless work of newly founded distribution company Reading Bloom and, well established, Milestone Films. This has re-opened discussion on the enigmatic short feature that, inspired from the metaphysical doctrine of Irish philosopher George Berkeley, *esse est percipi*, sees an 'Object' (that is, the main character portrayed by Buster Keaton) shadowed by an 'Eye'. The main interest though, is in part due to the kino-essay, which is not a simple documentary, by Ross Lipman. In *Notfilm*, a documentary showed after *Film* at every screening, the director shows us the unseen cuts, unreleased material, photos, notes and audio recordings he rediscovered during the restoration process of the short film that raise an array of new, challenging questions (is Beckett Keaton *alter ego*?). Furthermore, this cine-essay seems to have another hidden layer, seemingly more ambitious and personal, that tries to go beyond *Film* itself. This is an aspect that, I think, is worth investigating. Extremely significant in that sense are Lipman's words. When introducing his own work he declares: "*Notfilm* today, like Beckett at the time, yearns at the Joyce ideal for which a work of art shouldn't be just about things but should be a thing in itself".

Sommario 1 Introduzione. – 2 La dimensione oggettiva di *Notfilm*. – 3 Il film-saggio. – 4 *Futili interviste*. – 5 Riesumazioni patologiche. – 6 La crepa sul muro.

Keywords Samuel Beckett's *Film*. Essay Film. Archive Footage. Found Footage.

1 Introduzione

«Fare la rivoluzione è anche rimettere al loro posto cose antiche, molto antiche ma dimenticate».¹ Quando Jean-Marie Straub cita Charles Péguy ha di certo in mente Cesare Pavese. Eppure, si potrebbe pensare qualcosa di simile anche meditando sulle recenti operazioni di Ross Lipman, il quale, a più di cinquant'anni dall'anteprima veneziana di *Film* di Samuel Beckett (pellicola del 1965, diretta da Alan Schneider su soggetto e sceneggiatura di Beckett), ha restituito al pubblico la versione restaurata del cortometraggio; se non fosse per quel certo inospettabile e personale 'in più'.

Si tratta di *Notfilm* (2015), lunga appendice di *Film*, scritta e diretta dallo stesso Lipman, a proposito della quale urge dire, *in primis*, che mai titolo fu più azzeccato.

Notfilm, infatti, non è un film bensì un *Kino-essay*, vale a dire un 'cine-saggio'² centrato,

lo si può dedurre, su quei famigerati 22 minuti di intensa, elaborata, problematica sperimentazione, tripartita su pellicola che, volendo fare i puntigliosi, più che un *Film*, costituiscono un cortometraggio. Anzi, ad essere ancora più precisi, in *Notfilm* non ci si occupa nemmeno di *Film*, poiché viene fornito, in sostanza, un accurato rendiconto di tutto ciò che soggiace all'opera beckettiana, ragionando su quel contesto produttivo, storico e filosofico che, plausibilmente, nel corto non ci entra.

Notfilm, poi, come afferma Lipman:

tecnicamente non è un film. La parola 'film' è arcaica in questo contesto; non è più accurata per un'opera digitale.³

E i giochi di parole potrebbero continuare, se si pensa, per esempio, all'assonanza con *Not I*: monologo di Beckett del 1972.

1 La dichiarazione del regista è rintracciabile nel film *Dove giace il vostro sorriso sepolto?* diretto da Pedro Costa, da 40' 47".

2 La definizione è di Lipman, il quale precisa, inoltre, che il termine «ovviamente si riferisce a Dziga Vertov, al suo concetto di 'cineocchio' e 'cineorecchio'». Per l'intervista, rilasciata a Maria Letizia Gatti (vertice della casa di distribuzione Reading Bloom) si veda <https://medium.com/l-asino-vola/essere-o-non-essere-percepiti-not-film-53a5d0239ac> (2017-06-29).

3 <https://medium.com/l-asino-vola/essere-o-non-essere-percepiti-not-film-53a5d0239ac> (2017-06-29).

Ciò che, comunque, si è intenzionati a sottolineare è che *Not film* non sia un documentario informativo su *Film*. Beninteso: nell'affermare una cosa simile, non si vuol certo mettere in discussione il risultato dei sette anni di meticolose ricerche e approfondimenti compiuti da Lipman. L'idea, semmai, è quella di ipotizzare che la vicenda produttiva e filosofica indagata dal *filmmaker* diventi, in *Notfilm*, occasione di un discorso soggettivo, atto a mettere alla prova i sensi e la sensibilità dello spettatore.

D'altra parte, è Lipman in persona a dichiarare di non essere propenso a «presentare un semplice resoconto storico»⁴ e che «*Notfilm* aneli oggi, come Beckett allora, alla massima di Joyce per cui le opere d'arte non dovrebbero riguardare le cose, ma essere cose esse stesse».⁵ Parrebbe più opportuno, quindi, scordarsi, delle garanzie offerte dal Senior Film Restorationist, dimostratosi, durante la sua lunga carriera all'UCLA Film & Television Archive (dove si è occupato di *Ombre e volti* di John Cassavetes, *Killer of Sheep* di Charles Burnett e *The Connection* di Shirley Clarke, giusto per citare alcuni titoli) attento a dichiarare persino il minimo scarto nonché la *Gray Zone*:

when there is not a clear way to proceed in preserving or restoring something, you have to make choices, and suddenly, worlds of possibility open, and you have to find your own way from there again. That's the 'Gray Zone'.

quando non c'è un modo chiaro di procedere preservando o restaurando qualcosa, devi fare delle scelte, e ad un tratto, si aprono mondi di possibilità e tu devi trovare la via. (Dillon 2012, 45. Trad. dell'Autore)

«Il tentativo di non essere» (Beckett [1967] 1985, 5), lo si è già dimostrato una volta, è destinato a rivelarsi un fallimento; il tempo, così come la mano dell'artista, hanno sempre il proprio peso: tanto vale intervenire e vedere cosa succede.

In altri termini, più che la lunga esperienza nel campo del restauro, *Notfilm* sembrerebbe coronare specialmente la serie di film e di *performance essays*, poco note in Italia e promosse dal marchio Corpus Fluxus,⁶ ossia i lavori *10-17-88* (1989, riedito nel 2010), *Kino-i* (1991), *Rhythm 92* (1992-3), *Rhythm 93* (1993-4), *Michael Barrish Screen Test* (1997), *The Interview* (2004), *Rhythm 06* (2008), *The Perfect Heart of Flux* (2007-13), *Personal Ethnographies* (2007-13), *Keep Warm, Burn Britain* (ancora in lavorazione), *The book of Paradise has no Author* (2010) e *Bruce Conner's Crossroads and the Exploding Digital Inevitable* (2013). Si tratta di video e installazioni sperimentali dove il *filmmaker* collauda la pratica del *collage* di *found* e *archival footage*, le teorie di Bela Balazs (come in *Kino-i*, un autoritratto cinematografico), osserva piazze, persone, paesaggi urbani, rovine, *squatter*, o interagisce live con inserti televisivi, spezzoni cinematografici e fotografie.

Conviene, allora, procedere con ordine e partire da una descrizione sommaria della trama di *Notfilm*, lasciando la disamina dei materiali che si susseguono al suono delle parole dell'autore (ovvero le interviste, i materiali audio, video e fotografici) ai passaggi successivi.

2 La dimensione oggettiva di *Notfilm*

Notfilm si struttura essenzialmente in due atti, inframezzati da un intervallo musicale e frazionati in una quindicina di capitoli.⁷

La storia incomincia da Barney Rosset, fondatore della Grove Press: sovversiva casa editrice statunitense che pubblica, tra gli anni Sessanta e Settanta, i capisaldi dell'avanguardia teatrale europea (Brecht, Genet, Pinter, Ionesco), della controcultura americana (Miller, Keruac, Ginsberg, Buttoughs) e di intellettuali politici e rivoluzionari (Che Guevara e Malcolm X). È Rosset, infatti, a commissionare, per conto della società

4 <https://medium.com/l-asino-vola/essere-o-non-essere-percepiti-not-film-53a5d0239ac> (2017-06-29).

5 «Ross Lipman presenta 'Film' di Samuel Beckett», *Messaggero Veneto*, 7 febbraio 2017. URL <http://messaggeroveneto.gelocal.it/pordenone/cronaca/2017/02/07/news/ross-lipman-presenta-in-sala-film-di-samuel-beckett-1.14839720> (2017-06-29).

6 <http://www.corpusfluxus.org/> (2017-11-18). Si può aggiungere, tra l'altro, che il nome della società risulti essere piuttosto emblematico poiché ricorda quel noto movimento Fluxus che, secondo George Maciunas, negli anni Sessanta, cerca «qualità monostrutturali e non teatrali dei semplici eventi naturali, di un gioco o di una gag. È la fusione di Spike Jones, vaudeville, battute, giochi da bambini e Duchamp» (Nyman 2011, 98-9).

7 Ovvero: *Prologue*, *Sam and Barney*, *The camera I*, *Schneider*, *Three Kaufmans and Keaton*, *Pre-production. A trip to America*, *Production*, *The couple*, *The Vestibule*, *The Familiar Chamber*, *The Sundering Eye*, *Film reflected*, *Exhibition film in percipi*, *The cinema and its double*, *The end*.

televisiva For Star, la stesura di una sceneggiatura ad una lista di collaboratori drammaturghi. Tra i vari Pinter, Ionesco, Marguerite Duras e Robbe-Grillet, il primo a rispondere è Beckett che invia, all'editore, un'opera coincisa ma dal titolo significativo: *Film*.

Si passa, quindi, alla massima del filosofo irlandese George Berkeley, «*esse est percipi*», unanimemente riconosciuta in qualità di dottrina ispiratrice del lavoro beckettiano. La decisione di proporre la fuga impossibile, poiché nonostante la soppressione «di ogni percezione estranea, animale, umana, divina, la percezione di sé continua ad esistere» (Beckett [1967] 1985, 5), di un *Object* 'O' dallo sguardo indagatore di un *Eye* 'E',⁸ viene, inoltre, interpretata nei termini di un'autobiografica riflessione di Beckett sulla più intima e primigenia essenza del dispositivo, del quale l'autore ha una discreta conoscenza a partire dagli assunti teorici di Rudolf Arnheim, Sergej M. Ejzenštejn, e Vsevolod Illarionovič Pudovkin.

Nei minuti successivi sono presentati Alan Schneider (regista teatrale al quale viene affidato il compito di collaborare con Beckett e di cimentarsi in uno dei suoi primi lavori dietro la macchina da presa) e il direttore della fotografia Boris Kaufman, fratello minore di Dziga Vertov e premio Oscar per *Fronte del porto* di Elia Kazan (1955).

Dopo i rifiuti di Charlie Chaplin, Zero Mostel e MacGowran, è, quindi, il momento di Buster Keaton, nonché di approfondire le ipotesi sul primo incontro della star del cinema con il drammaturgo irlandese.

Viene riportato, in seguito, un estratto della registrazione audio dell'incontro di pre-produzione (vale a dire parte della discussione di Rosset, Beckett, Schneider e Kaufman) tenutosi, nel luglio del 1964, a casa di Rosset e si passa, successivamente, a documentare gli esperimenti compiuti, i sopralluoghi per la *location* e, infine, l'inizio delle riprese. In particolare, ci si sofferma sul flop della prima scena prevista su «La strada», durante la quale tutte le persone dovevano apparire, in qualche modo, «nell'atto di percepire» (Beckett [1967] 1985, 7). Sebbene, infatti, il girato sia stato, al tempo, eliminato a causa di un effetto stroboscopico, Lipman ne mostra sul alcune inquadrature riesumate dalla cucina di Rosset.

Riportando, poi, una generosa serie di aneddoti sul backstage del cortometraggio, si continua

a seguire l'allestimento delle scene rimaste a cospicuo, da «Le scale» a «La stanza» [1967] (1985, 14-20), fino al punto culminante, quando sarà evidente «che l'inseguitore percepiente non è un estraneo, ma è egli stesso» (Salvatore 2011, 103).

Il cine-saggio, infine, si conclude con numerose testimonianze e alcune considerazioni sul futuro dell'opera.

3 Il film-saggio

In prima battuta si può sostenere che la dimensione oggettiva di *Notfilm* risulti essere compromessa dalla forma stessa della realizzazione di Lipman. Come si è notato all'inizio, infatti, il filmmaker etichetta il proprio lavoro con la definizione di *kino-essay*, collocando, quindi, *Notfilm* tra le fila del film-saggio. A tal proposito si può aggiungere che, effettivamente, risultino essere riconoscibili tutte le caratteristiche del genere (che, tra l'altro, ancora non gode di una teoria sistematica) e cioè la voce fuori campo, l'utilizzo di materiali video, nonché il montaggio che André Bazin, concentrandosi su *Lettre de Sibirie* (Chris Marker, 1957), ha definito «orizzontale» (1958): occorre, infatti, partire dalla parola per comprendere il significato delle immagini.

Per il resto, tuttavia (e vista anche la generale difficoltà a tracciare ulteriori linee guida all'interno di un repertorio di film estremamente eterogeneo),⁹ urge soprattutto mettere in evidenza la carica sperimentale, auto-riflessiva e auto-biografica della forma, ossia il fatto che si tratti di un metodo fortemente personale per interrogare la realtà. Ciò si evince, verosimilmente, sin dal «Prologo», durante il quale sembra verificarsi un raro momento di «architestualità» (Genette [1982] 1997, 7) esplicita poiché la voce fuori campo afferma:

I've never quite trusted films about film
I've been thrilled by them,
enthralled,
inspired.
But a doubt's lingered in my mind
Art shouldn't be about art,
it should be about life...
and speak to life.
Or so I told myself
as if they were somehow distinguishable.

⁸ Ci si attiene alle denominazioni utilizzate in *Notfilm* segnalando che, nella traduzione italiana, i due protagonisti sono chiamati «oggetto» 'Og' e «occhio» 'Oc' (Beckett [1967] 1985, 5).

⁹ Per eventuali approfondimenti della questione del *essay film* si veda la pubblicazione di Laura Rascaroli (2009).

Non ho mai avuto fiducia dei film riguardanti
i film.

Sono stato elettrizzato da loro,
rapito,
ispirato.

Ma un dubbio è indugiato nella mia mente
l'arte non dovrebbe parlare dell'arte,
dovrebbe parlare della vita...
e parlare alla vita.

O così mi sono detto
come se fossero in qualche modo distinguibili.
(0'31". Trad. dell'Autore)

Più che un momento meta-cinematografico introduttivo (cosa che non interferirebbe più di tanto con l'integrità dell'impianto storico-filosofico ricostruito da Lipman) il sillogismo, atto ad ovviare alle mancanze di *Notfilm* in quanto film-saggio, parrebbe denunciare, però, un qualcosa di ben differente, destinato a pesare per tutto il lungometraggio. Ovvero, si può sostenere che questo primo dubbio della voce fuori campo, la cui presenza risulta, già di per sé, essere una «rivendicazione della soggettività» (Perniola 2007, 223), provi che il commento dell'autore non sia prettamente formale (come nel documentario canonico), poiché quello citato è solamente uno degli interrogativi che rimarranno irrisolti.

In altre parole, le aperture e gli slanci, talora poetici, dell'autore, sembrano alterare i toni di un discorso informativo nonché richiedere, plausibilmente, la compartecipazione dello stesso spettatore, perché la realtà dei fatti (cinematografici) si rivela spesso essere, in *Notfilm*, ardua da decifrare: «when memory goes, what remains?» («quando la memoria se ne va, cosa rimane?» 10'16". Trad. dell'Autore).

4 Futili interviste

Giunti a questo punto ci si può addentrare nel vivo delle argomentazioni, e dell'opera lipmaniana, cercando di fornire la chiave di lettura delle interviste presenti in *Notfilm*.

Si passino in rassegna i nomi chiamati in causa da Lipman avvalendosi dei dettagli forniti da Letizia Gatti: Barney Rosset (editore della Grove Press), Haskell Wexler (amico di lunga data di Rosset), Jeanette Seaver (vedova dell'editore Richard 'Dick' Seaver), Jean Schneider (vedova del regista Alan Schneider), Judith Douw-Schmidt

(assistente personale di Barney Rosset, aiuto di Beckett durante le riprese di *Film*), Billie White-law (memorabile interprete di numerose *pièces* beckettiane), James Karen (comparsa di *Film* e affezionato amico di Buster Keaton), Steve Shapiro (fotografo di fama internazionale che ha scattato alcune fotografie sul set di *Film*), James Knowlson (autore dell'unica biografia autorizzata su Samuel Beckett), Mark Nixon (direttore della Beckett International Foundation), Kevin Brownlow, Leonard Maltin, S. E. Gontarski (critici, studiosi e storici).

Operando una stima complessiva delle persone coinvolte, si può affermare che il collegamento tra *Film* e alcune di loro possa dirsi talora indiretto e viene, di conseguenza, da chiedersi la ragione per cui la loro testimonianza sia stata inserita nel lungometraggio. Inoltre, è lo stesso Lipman a porsi un quesito simile, riflettendo sulle conversazioni con Rosset:

In *Notfilm* si vedono due interviste con Barney. In quella più vecchia stava abbastanza bene. Ma già lì la sua salute era peggiorata rispetto quando ci siamo incontrati la prima volta. Al tempo della seconda intervista faticava a ricordarsi le cose, ed è già solo stato coraggioso a filmare con me e con Dennis Doros. Ci sono altre interviste che ha fatto, nelle quali discute di *Film*, e spesso mi viene chiesto 'Ma perché non usi quelle?' Ma io non sto soltanto cercando di presentare un semplice resoconto storico; sono interessato a certe questioni che riguardano *Film* in sé, e a questioni che Beckett solleva. Se Barney avesse goduto di una salute migliore, le nostre interviste avrebbero preso una piega diversa. Ma come dice Haskell Wexler in *Notfilm*: 'È meglio non ottenere ciò che desideri, ma desiderare ciò che ottieni'.¹⁰

Si capisce, allora, in che senso la scelta delle interviste concorra ad avvalorare maggiormente l'ipotesi iniziale: anche il ricorso a questa tipologia di materiali, di norma dal valore documentale, cela, alla fine dei conti, uno scopo personale e non prettamente centrato sulla pellicola di Schneider.

Le interviste, infatti, più che versioni irreprensibili di quanto è accaduto, arricchiscono il lungometraggio in qualità di opinioni personali degli eventi attraverso le personalità di coloro che li hanno vissuti; d'altra parte, se ci si sofferma sulla filmografia del regista, il fatto che esso abbia ritenuto le persone di *Notfilm* affascinanti

10 <https://medium.com/l-asino-vola/essere-o-non-essere-percepiti-not-film-53a5d0239ac> (2017-06-29).

tanto quanto una storia in se, e che, quindi, il loro intervento rappresenti un momento d'indagine intellettuale e spirituale, non stupisce nemmeno poi tanto, poiché, Lipman, ha già dato prova, in passato, della sua attitudine 'filantropica'.¹¹

Non dovrebbe, di conseguenza, procurare alcun clamore nemmeno il fatto che la principale delle questioni che riguardano *Film* in sé risulti essere, a questo punto, la natura della memoria: memoria personale, come nel caso delle interviste, memoria cinematografica ma anche «detritus of civilization» (detrito della civiltà)¹² nonché memoria dello stesso *Film*.

Lo si può, allora, intuire: il tema della memoria è assai più radicato in *Notfilm* di quanto si sarebbe potuto pensare, arrivando ad esercitare un certo peso anche su quelle «porzioni di pellicola già impressionata e sviluppata» (Gherardi 2007, 52) che, messe assieme, costituiscono una delle parti fondamentali dell'intero cine-saggio.

5 Riesumazioni patologiche

Per parlare dei frammenti di testi audiovisivi impiegati da Lipman, si ritiene doveroso operare, a priori, un distinguo e cioè ribadire, per l'ultima volta e in maniera diversa, che, all'interno del film-saggio ci sia una palese differenza tra «il montaggio delle immagini» (documenti, fotografie, interviste e materiale filmico) «a scopo documentario» (Gherardi 2007, 53) e l'utilizzo del *found*, o meglio, *archive footage* (poiché, come si può immaginare, Lipman agisce, più che altro, negli archivi che gli sono familiari). Ovvero, per esemplificare, si può dire che una parte di materiale filmico (le scene di *Strange Victory*, dell'*Atalante*, *La dolce vita*, ecc.) serva, alla voce dell'autore, esclusivamente per dare un input illustrativo allo spettatore (i titoli di testa di *Strange Victory* vengono mostrati in quanto il film è prodotto da Rosset, l'*Atalante* per la fotografia di Kaufman, *La dolce vita* parlando di paparazzi, ecc.) e che il senso originale delle pellicole coinvolte, quindi, resti essenzialmente immutato.

Quest'ultima osservazione, tuttavia, non si addice alla totalità degli inserti audiovisivi con-

templati nell'opera lipmaniana: ad esempio, la scena dell'arrivo imminente di un treno, all'inizio dell'«Atto I», inaugura, in modo significativo, la lettura, fuori campo, della lettera nella quale Beckett lamenta la propria inesperienza cinematografica e aggiunge plausibilmente, un ulteriore sentimento di tensione. Oltre al motivo del treno, poi, vero e proprio *leitmotiv* di *Notfilm* (emblematica, in tal senso, è, senza dubbio, la caduta del treno di *The General*, 1926, all'inizio dell'«Atto II»), si possono citare numerose scene impiegate in modo simile tratte da *The cameraman* (Edward Sedgwick, 1928), *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929), *L'uomo con la macchina da presa* (Dziga Vertov, 1929), *Not I* (la versione filmata della *pièce* del 1973), ecc.

Ciò, allora, induce a constatare che una cospicua parte del cine-saggio sia vivificata dal «riutilizzo di materiali audiovisivi secondo obiettivi estranei all'intenzionalità originaria», ed è proprio in questa direzione che si può ragionevolmente insistere, chiedendosi che cosa conduca suddette immagini «a disubbidire alla 'programmazione' originariamente prevista» (Gherardi 2007, 53).

Anche se il dibattito sull'*archive footage*, risulta essere tutt'altro che concluso, e la stessa letteratura scientifica sull'argomento sembrerebbe non fornire, attualmente, risposte univoche, riflettendo esclusivamente sugli esempi riportati, le ragioni del restauratore parrebbero alquanto immediate. Ossia sembrerebbe trattarsi di un caso lampante di «stile archivistico» nonché di quella tendenza, quasi patologica, a «riesumare» il più possibile, a costo di sfiorare la ridondanza, perché «nel retrobottega della grande Fabbrica dei Sogni, nel mercatino delle pulci invaso dalle cianfrusaglie», negli archivi o sotto i lavelli di emeriti editori, c'è sempre un patrimonio da sottrarre al proprio destino e un'immagine degna di «un'irrequieta vita *post-mortem*» (2007, 53).

Lipman, però, (e qui la situazione si complica) non crea il proprio «archivio in rovina» solamente «per il gusto dell'archivio in sé: vuol vedere anche cosa si nasconde al suo interno» (Censi 2007, 55-6).

11 A tal proposito si citano i titoli *The Book of Paradise has no Author*, *Personal Ethnographies*, e *Keep Warm, Burn Britain!*, ossia una serie di lavori che, sostanzialmente, contengono il montaggio di materiali eterogenei (film, video, fotografia e registrazioni) per osservare la vita e le relazioni che intercorrono all'interno di alcuni gruppi di persone (i Tasaday, i colleghi di lavoro o gli *squatter* inglesi di metà anni Ottanta). Si veda <http://www.corpusfluxus.org/> (2017-11-18).

12 www.corpusfluxus.org/Pages/WhatText.html (2017-05-23).

6 La crepa sul muro

Keaton è seduto al centro della stanza, apre la cartellina sigillata dai due fermagli rotondi e comincia ad estrarre, una ad una, le sette fotografie:

1. lui neonato in braccio alla madre che lo fissa con occhi severi
2. lui a quattro anni, in ginocchio in segno di preghiera con gli occhi chiusi e la madre seduta accanto lo guarda sempre con sguardo severo
3. lui 15 anni, sorridente, intento ad ammaestrare un cane che lo guarda
4. lui 20 anni, riceve sorridente il diploma di laurea. Parte del pubblico lo guarda
5. lui 21 anni sorridente con la fidanzata, un uomo sta scattando una foto
6. lui 25 anni, in divisa militare, sorridente, con una bambina in braccio mentre lei esplora il viso di lui
7. lui 30 anni anche se ne dimostra molti di più. Con indosso un soprabito e un cappello, ha un occhio bendato (Salvatore 2011, 106).

Ancora lui, a 25 anni, in divisa militare, sorridente, con una bambina in braccio mentre lei esplora il viso di lui. La foto, come le precedenti, è in primo piano sopra lo schermo nero. James Karen, seduto, osserva la fotografia, Keaton l'accarezza dondolandosi, e Karen, infine, la stringe tra le mani, memore del trucco della 'bambina-sacco di zucchero' adottato per lo scatto.

Nella 'camera familiare' accade, inoltre, qualcosa di perturbante. La macchina da presa di Schneider indugia lentamente sulle pareti bianche e si vedono con chiarezza le crepe; il letto, sfatto, sembra trasudare ancora il calore umano della notte e, mano a mano che E si avvicina alle tende decorate e traslucide, s'intravede la luce. Fatto strano: si ha come l'impressione che la stanza, al rallentatore e più nitida in *Notfilm*, abbia un non so che di diverso.

In altri termini, dovrebbe risultare chiaro che anche le immagini di *Film* infrangano il patto stilato, cinquant'anni or sono, con il proprio creatore per prendere parte a una sorta di inedi-

ta «'reverie' con lente d'ingrandimento» (Censi 2007, 55). Con ciò, di conseguenza, si giunge alle battute finali poiché si ritiene che la ragione di una tale, quasi impercettibile, disobbedienza, rappresenti il sunto del discorso alternativo nascosto tra le maglie di *Notfilm*.

Urge, tuttavia, chiarire che con 'diverso' non si è mai pensato all'accezione negativa della parola, anzi si è della convinzione che Lipman adempia pienamente al proprio ruolo di saggista: forse, l'unica cosa che gli si può rimproverare, semmai, è che non sia stato in grado di scindere le cose.

Ovvero se, secondo Lipman, *Film* è stato concepito da Beckett al fine di riflettere sulla propria interiorità e sulla più intima essenza del cinema, *Notfilm* evoca, in un sol colpo, entrambi i termini nonché la memoria nel cinema e del cinema, o meglio, la memoria di *Film*.

Non si tratta più, infatti, di una pellicola autobiografica centrata su una coscienza che tenta di non essere al cinema, allo scopo di

concentrarsi su un'esperienza di contemplazione im-mediata: su un vedere, cioè, cui fosse lecito sottrarre il risvolto rovesciato dell'esser-visti, come nota Piero Montani. (Cecchi 2011)

È questione, semmai, di un lungometraggio che s'interroga su un *Film* che (come tanti altri) non c'è più, nel vero senso del termine, ma continua comunque a persistere:

Film exists in us when we see it,
not its material.
Beckett forecasts the present moment
When a non-material digital cinema replaces
the physical one
it was born by.
It transforms the physical memory of being,
of esse.

Film esiste in noi quando lo vediamo,
non nel suo materiale.
Beckett prevede il presente
quando un cinema non-materiale sostituisce
quello fisico
dal quale è nato.
(1:35'50". Trad. dell'Autore)

Parafrasando il pensiero della voce fuori campo, quindi, si profila con chiarezza l'intento lipmaniano, nonché la sua volontà di formulare l'idea auto-biografica e meta-cinematografica di Beckett a partire da un'interrogazione sui lasciti

di *Film*, vale a dire su ciò che «resta del cinema nelle opere che lo lavorano» (Carocci 2007, 379).

D'altra parte, è lo stesso filmmaker a constatare, ad un certo punto di *Notfilm*, che l'ora sia quella del crepuscolo, e a poco vale, dunque, il successivo intervento atto a conferire nuova vita al corto privo delle sue spoglie materiali: il discorso è suggellato da una lapide col cappello, che se potesse proferire parola racconterebbe tutta l'obsolescenza del caso.

Non conta, allora, se Beckett lo avesse più o meno previsto: la vita postuma di *Film* seguirà comunque il proprio corso e, di conseguenza, non resta nient'altro da dire.

Bibliografia

- Bazin, André (1958). «Lettre de Sibirie». *France-Observateur*, 30 ottobre.
- Beckett, Samuel [1967] (1985). *Samuel Beckett. Film*. Torino: Einaudi.
- Carocci, Enrico (2008). «Postmoderno, neobarocco. Un'ipotesi sul cinema contemporaneo». Biasini, Enrico; Menarini, Roy; Zecca, Federico (a cura di), *Le età del cinema*. Udine: Forum, 377-97.
- Cecchi, Dario (2011). «Autoritratto di *Film*». *Fata Morgana*, 15.
- Censi, Rinaldo (2007). «'La biologia dell'ombra non è stata ancora studiata'. Karagoez (Yervant Gianikian, Angela Ricci, Lucchi)». *Cinergie*, 14.
- Dillon, Mike (2012). «Shades of Gray. An Interview with Ross Lipman [online]». *Spectator* 32:1, Spring 2012. URL https://cinema.usc.edu/archivedassets/32_1/7_Dillon.pdf (2017-11-18).
- Genette, Gérard [1982] (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Gherardi, Davide (2007). «I would prefer not to. Brevi considerazioni e preliminari per uno studio sul cinema di found footage». *Cinergie*, 14.
- Nyman, Michael (2011). *La musica sperimentale*. Milano: ShaKe.
- Perniola, Ivelise (2007). «Il cinema dicotomico». Bertozzi, Marco (a cura di), *L'idea documentaria*. Torino: Lindau, 220-7.
- Rascaroli, Laura (2009). *The personal Camera. Subjective Camera and the Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Salvatore, Rosaria (2011). *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*. Roma: Quodlibet.

