

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. X, n. 32, 2021

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Diffrazioni beckettiane: il plesso teatro-schermico di Atom Egoyan

Beckettian Diffractions: Atom Egoyan Between Stage and Screen.

GRAZIA D'ARIENZO

ABSTRACT

Conosciuto principalmente per la sua attività di filmmaker, Atom Egoyan ha in realtà all'attivo diversi allestimenti teatrali. Scena e grande schermo appaiono legati a doppio filo nel suo percorso, un percorso fortemente influenzato dall'immaginario beckettiano. Egli si confronta con l'adattamento dell'opera di Beckett in due occasioni: dirige prima la versione filmica del dramma *Krapp's Last Tape* e poi lo staging della sceneggiatura di Eh Joe. Scopo del contributo è quello di vagliare le modalità attraverso cui il teleplay Eh Joe viene trasposto dal piccolo schermo alla scena.

PAROLE CHIAVE: Samuel Beckett, Atom Egoyan, teatro multimediale, teatro intermediale, Eh Joe, *Krapp's Last Tape*

Although primarily known for his work as a filmmaker, Atom Egoyan has staged several theatre plays. In his career, theatre and the screen appear to be intertwined into a practice strongly influenced by Samuel Beckett. The artist adapts Beckett's texts on two occasions: a work from behind the camera – the film of the drama *Krapp's Last Tape* – and a staged version of Eh Joe's script. This paper aims to analyse how Egoyan transfers Beckett's teleplay Eh Joe from the television screen to the stage.

KEYWORDS: Samuel Beckett, Atom Egoyan, multimedia performance, intermedial performance, Eh Joe, *Krapp's Last Tape*

AUTORE

Grazia D'Arienzo ha conseguito il Dottorato in Metodi e metodologie della ricerca archeologica e storico-artistica con una tesi in *Discipline dello Spettacolo*. È stata borsista di ricerca presso il DISPAC dell'Università degli Studi di Salerno, dove tiene il corso di *Introduzione alla storia del teatro (cattedra di Storia del teatro e dello spettacolo)*. Ha pubblicato Renato Carpentieri. L'attore, il regista, il dramaturg, e ha curato Hypokritès Teatro Studio fra scena, performance e territorio. gdarienzo@unisa.it

1. Il retaggio “sovra-mediale” di Samuel Beckett

Proficuo ed eclettico sperimentatore, Samuel Beckett ha attraversato con la sua scrittura diversi sistemi comunicativi, ognuno con un lessico peculiare e una propria grammatica espressiva. La sua produzione si delinea come un organismo prismatico che comprende, oltre alle celebri *pièce* teatrali e ad opere letterarie quali romanzi, racconti, poesie, 13 *media plays*, testi appositamente concepiti per l’ecosistema dei media elettrici disponibili al suo tempo. Nel corso di un variegato itinerario artistico, l’autore ha utilizzato con notevole consapevolezza e fatto propri tanto lo specifico della radio (noti i radiodrammi trasmessi dalla BBC), quanto quello del cinema (*Film*)¹ e della televisione (per la quale ha elaborato il genere del *teleplay*).² La ricerca condotta attorno a tali linguaggi ha avuto inoltre riverberi importanti sulla sua opera drammaturgica, arricchendo l’assetto scenico con apparati di registrazione e riproduzione tecnica, ora presenti sul palco (*Krapp’s Last Tape*), ora occultati alla vista (*Footfalls*, *That Time*, *Rockaby*). Il dramma più significativo in tal senso è scritto da Beckett nel 1958,³ ed è focalizzato sulla vicenda di Krapp e del suo “ultimo nastro”. L’anziano ha affidato nel tempo ad un magnetofono la funzione di ricordo di una vita trascorsa all’insegna della rinuncia e del fallimento; nel *nunc* della situazione rappresentativa, Krapp alterna le proprie battute all’ascolto silenzioso di bobine attentamente incise e catalogate in passato, lasciando che sia la sua “altra” voce, filtrata dall’apparecchio, a parlare. L’intenzione dell’autore sembra essere quella di voler innalzare il congegno magnetico a vero e proprio personaggio, a co-protagonista dell’azione, un’intenzione certificata dal *playtext*, nel quale gli interventi registrati vengono indicati come le battute del “Nastro”. Si tratta di una soluzione ardita, quella messa a punto da Beckett, e particolarmente innovativa considerato il contesto temporale di riferimento: all’epoca dei primi allestimenti il magnetofono era uno strumento all’avanguardia e la sua diffusione risultava limitata. Gli appunti sonori del personaggio non sarebbero dunque mai potuti risalire a trent’anni prima (non è un caso che la *pièce* risulti ambientata «nel futuro»)⁴. La crucialità di *Krapp’s Last*

¹ *Film*, regia di Alan Schneider. Soggetto e sceneggiatura: Samuel Beckett. Cast: Buster Keaton (Object), Nell Harrison (Donna anziana), James Karen (Passante), Susan Reed (Passante). Fotografia: Boris Kaufman. Produzione: Evergreen Theatre. USA, 1965, B/N, 22’.

² Beckett si confronta per la prima volta con i *mass-media* nel 1957, anno in cui la BBC trasmette il radiodramma *All That Fall*. Il *corpus* dei suoi *media play* include 7 testi per la radio, uno per il cinema e 5 per la televisione.

³ L’opera venne pubblicata nell’estate del 1958 sulla «Evergreen Review» e messa in scena nell’ottobre di quell’anno al Royal Court Theatre di Londra, con Patrick Magee nel ruolo di protagonista e Donald McWhinnie alla regia.

⁴ Così si legge nelle didascalie d’apertura del testo.

Tape nella storia dello spettacolo novecentesco è stata evidenziata da diversi studiosi. Elena Tavani rileva in particolare come sia proprio a partire da quest'opera che il dispositivo tecnologico cominci a imporsi quale *soggetto* della rappresentazione:

Dal punto di vista dell'aspetto scenico [...] [n]on va [...] sottovalutata la funzione "agente" dello stesso medium, che nel nuovo paradigma tecnologico si pone esso stesso come "attante", un ruolo che il medium inizia ad assumere fin dalla seconda metà del Novecento nella configurazione tecnico-artistica, scenica, ambientale, da Samuel Beckett (*L'ultimo nastro di Krapp*, 1958), alle odierne installazioni video.⁵

Una dinamica simile rispetto all'uso dello strumento tecnico si riscontra nel dramma *Play*.⁶ I tre protagonisti, disposti in urne funerarie dalle quali emergono soltanto le loro teste, vengono tormentati da un faro inquisitore che estorce loro la parola e stabilisce i tempi dei tre frammentati monologhi. Come l'autore scrive nelle *stage directions*, il loro discorso «is provoked by a spotlight projected on faces alone» (corsivo nostro).⁷ Questo ennesimo pungolo illumina una figura dopo l'altra singolarmente e le battute si generano ogni volta come per immediata risposta al fascio di luce, conduttore delle diverse fasi dell'"interrogatorio". Il fatto che Beckett considerasse lo *spotlight* un quarto personaggio emerge chiaramente da una serie di riscontri. In fase di revisione del testo, l'autore scrive a George Devine – impegnato nell'allestimento della *pièce* sia in veste di regista che di attore – queste parole: «[...] the inquirer (light) begins to emerge as no less a victim of his inquiry than they and as needing to be free, within narrow limits, *literally to act the part*, i.e. to vary only slightly his speeds and intensities» (corsivo nostro).⁸ L'idea di uno Spot intento a "recitare la propria parte" è rafforzata dallo "you" metadrammatico che W2 sembra indirizzare proprio al faro: «Are you listening to me? Is anyone listening to me? Is anyone looking at me? Is anyone bothering about me at all?». Gli stessi interpreti che

⁵ E. TAVANI, *Spettacolo ed esperienza mediale*, in *Estetica dello spettacolo e dei media*, a cura di M. Mazzocut-mis e E. Tavani, LED, Milano 2012, pp. 49-67 (p. 65).

⁶ *Play* venne scritto in inglese tra il 1962 e il 1963. La prima edizione assoluta è, però, quella in tedesco pubblicata su «Theater Heute» (luglio 1963) immediatamente dopo il debutto diretto da Deryk Mendel all'Ulmer Theater di Ulm-Donau. La versione in lingua originale venne invece pubblicata in *Play and Two Short Pieces for Radio* (Faber and Faber, 1964). Beckett tradusse poi il testo in francese, sempre nel '64, per «Lettres Nouvelles», dove comparve con il titolo *Comédie*. Le edizioni successive alla prima presentano diverse varianti che fanno tesoro del coinvolgimento del drammaturgo nelle fasi di produzione degli allestimenti: egli fu infatti presente sia alle prove per la prima rappresentazione a Ulm, che a quelle per la prima francese, firmata da Jean-Marie Serreau. Cfr. J. KNOWLSON, *Samuel Beckett. Una vita*, a cura di G. Frasca, Einaudi, Torino 2001, p. 611.

⁷ S. BECKETT, *Play*, in Idem, *The Collected Shorter Plays*, a cura di S. E. Gontarski, Grove Press, New York 1984, p. 92.

⁸ *Samuel Beckett: An Exhibition*, a cura di J. Knowlson, Turret Books, London 1971, p. 92.

si sono misurati con il *play* non possono fare a meno di considerare il riflettore come un *agente* della rappresentazione, dotato di una soggettività propria, assimilabile a quella di un direttore di scena. Billie Whitelaw, ad esempio, dichiara in un'intervista:

I think that *Play* is a quartet; not a trio at all. The light is a very positive part, a very frightening part. We used to rehearse it with the stage manager playing the light, pointing a finger at us, giving us a cue. And before each performance, we sat down, the three of us and he, pointing his finger. [...] it was an instrument of torture...⁹

Con il proprio teatro, Beckett ha dunque dimostrato un particolare interesse verso le forme mediali, producendo al contempo un'articolata riflessione sull'utilizzo della tecnologia all'interno della performance. I fertili intrecci "sovra-mediali"¹⁰ riscontrabili nel suo lavoro hanno finito per costituire un patrimonio denso, a cui hanno attinto registi dalle più diverse estetiche. Dichiaratamente debitore di tali connessioni è Atom Egoyan, il quale arriva a definire l'autore irlandese come il proprio «personal hero».¹¹ Al centro della nostra disamina vi sarà lo scandaglio delle modalità con cui Egoyan ha interpretato il retaggio tecno-mediale di Samuel Beckett e l'evidente affinità che accomuna le poetiche dei due artisti.

2. *Egoyan, Beckett e i dispositivi tecnologici: cronaca di un'affinità elettiva*

Atom Egoyan è conosciuto in ambito internazionale principalmente per la sua attività di regista cinematografico. In realtà il *filmmaker* armeno-canadese¹² possiede un *background* formativo afferente al mondo della scena e della musica e ha all'attivo diversi allestimenti teatrali, sia di prosa (di cui firma non di rado testo e regia) che di opera lirica, oltre a produzioni televisive e progetti d'arte. Scena e grande schermo appaiono legati a doppio filo nella sua carriera. Se comincia a comporre e dirigere drammi per la Dramatic Society mentre è ancora studente al Trinity College di Toronto, sarà poi durante gli anni universitari che affiancherà, al lavoro

⁹ J. KNOWLSON, *Practical Aspects of Theatre, Radio and Television. Extracts from an Unscripted Interview with Billie Whitelaw*, in «Journal of Beckett Studies», Volume 3, 1978, pp. 85-90.

¹⁰ Alfonso Amendola definisce quella di Beckett come una «struttura sovra-mediale» nella quale «ogni strumento del comunicare [...] tende all'unione sensoriale», e, in definitiva, alla «sinopticità». Cfr. A. AMENDOLA, *Samuel Beckett e la sovra-medialità*, in Idem, *Frammenti d'immagine. Scene, schermi, video per una sociologia della sperimentazione*, Liguori, Napoli 2006, pp. 120-139 (p. 123).

¹¹ A. EGOYAN in *Egoyan's "Eh Joe" moves to London's West End*: <http://www.cbc.ca/m/touch/arts/story/1.596820> (url consultato il 27/02/2021). Si tratta della trascrizione di un'intervista radiofonica avvenuta presso gli studi della canadese CBC Radio nel febbraio 2006.

¹² Nato a Il Cairo da una famiglia di origine armena, Atom Egoyan cresce a Victoria, in Canada. Si trasferisce poi a Toronto per studiare Relazioni Internazionali e Chitarra Classica.

teatrale, la redazione del suo primo *screeplay*, *Howard in Particular*.¹³ Già solo il soggetto di questo lavoro ci dà la misura di quanto l'immaginario beckettiano costituisca un *humus* fecondo per il regista. Definito da Monique Tschofen un «unabashed homage»¹⁴ all'autore irlandese, il cortometraggio narra di un anziano impiegato la cui festa di pensionamento consiste nella registrazione di un *tape* di 6 minuti, all'interno di una stanza vuota. Il richiamo a *Krapp* è evidente, e, del resto, è proprio la lettura di quest'opera ad instillare in Egoyan una precoce passione per Beckett: «That was one of my favourite plays. I know that, when I read it as a kid, it just completely changed my life».¹⁵ Alla conoscenza dello scrittore di Foxrock, Egoyan attribuisce l'ispirazione di diversi suoi film,¹⁶ che si presentano come indagini attorno all'impatto dei dispositivi tecnologici (cellulari, videocamere, chat telematiche, ...) sulla percezione del soggetto contemporaneo:

I am fascinated by human interaction with technology. Beckett explores the contrast between memory and recorded memory as Krapp reminisces on his 69th birthday, struggling to reconcile perception and reality. Technology is an enormous issue today, so Beckett's themes are hugely relevant. The human inability to communicate in reality is brought into sharp focus.¹⁷

L'autore irlandese viene sondato da Egoyan in tre filoni della sua multiforme attività: due "variazioni sul tema" di *Krapp* – un lavoro condotto dietro la macchina da presa ed una installazione artistica – e l'adattamento teatrale del videodramma *Eh Joe*.¹⁸

Il primo è il risultato della collaborazione tra Egoyan e Michael Colgan, direttore artistico del Gate Theatre di Dublino e noto *devotee* beckettiano. Al festival teatrale

¹³ I primi film di Egoyan, tra cui *Howard in Particular* (1979), vengono realizzati all'interno del The Hart House Film Board della University of Toronto. La presenza di dispositivi tecnologici in relazione all'esperienza umana ricorre anche nelle pellicole *Peep Show* (1981), *Next of Kin* (1984), *Family Viewing* (1987), *Exotica* (1994).

¹⁴ M. TSCHOFEN, *Repetition, Compulsion, and Representation in Atom Egoyan's Films*, in *North of Everything: English-Canadian Cinema: 1980 to 2000*, a cura di W. Beard e J. White, University of Alberta Press, Edmonton 2002, pp. 166-183 (pp. 167-168).

¹⁵ B. KIRKLAND, *Egoyan's "Dream Project": Director Thrilled to Make Beckett Film with John Hurt*, in «Toronto Sun», 24 August 2000.

¹⁶ Cfr. D. L. PIKE, *The Passing of Celluloid, the Endurance of the Image. Egoyan, "Steenbeckett", and "Krapp's Last Tape"*, in *Image and Territory. Essays on Atom Egoyan*, a cura di M. Tschofen e J. Burwell, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo (CA) 2007, pp. 101-122.

¹⁷ A. EGOYAN in A. SIERZ, «A Relevant and Cinematic Environment»: *Filming Beckett's Plays*, in «Beckett Today/Aujourd'hui», Volume 13, Issue 1, 2003, special issue «Three Dialogues» Revisited, pp. 134-149.

¹⁸ *Eh Joe*, di Samuel Beckett, regia di Atom Egoyan, Barbican Theatre, Londra, 22 marzo 2006. Cast: Michael Gambon (Joe), Penelope Wilton (Voice). Scene: Eileen Diss. Costumi: Léonore McDonagh. Disegno luci: James McConnell. Produzione: Gate Theatre, Dublin-Barbican Theatre, London.

canadese che costituisce l'occasione del loro incontro, Egoyan viene invitato da Colgan a partecipare al progetto *Beckett on Film*, avente come scopo la trasposizione cinematografica di tutte le *pièce* del drammaturgo.¹⁹ Prevedibilmente, il dramma di cui Egoyan decide di realizzare la versione filmica è proprio l'amato *Krapp*,²⁰ a suo parere «the most influential dramatic monologue of the 20th century».²¹ Nelle note di commento alla produzione, il regista spiega come miri a rendere la cinepresa membro partecipe della performance che viene ripresa:

This is a play in which you have an old man listening to a recording he made many years ago of himself commenting on a recording he made in his twenties. So you have these three generations within one life that are interacting with each other [...]. Filming the play adds another layer. We are making a recording of a play about a man recording his life. I wanted to integrate all that into the language of the film. To do this, we used very long takes, during which you become aware of time, and not using a lot of cutting. At one point, there's even a shot in which the camera is rolling along following him listening to the recording, and then he stops, and then its rewind and the camera moves back, and although this sounds very obvious I think it's an example of how the camera can become a character as well. The camera doesn't just record the performance, it participates in it.²²

A questa traduzione intersemiotica di *Krapp*, segue un'installazione commissionata dalla galleria Artangel di Londra nel 2002. Intitolata con una contrazione lessicale che ingloba il termine "Steenbeck" (una marca di moviola cinematografica)²³ e il cognome dello scrittore, *Steenbeckett* muove proprio dal filmato realizzato due

¹⁹ *Beckett on Film* (1999-2000) comprende l'adattamento filmico delle 19 opere teatrali editate di Beckett, eccetto *Eleutheria*, pubblicata postuma e mai messa in scena dall'autore. Il progetto viene promosso dalla RTÉ-Ireland's National Television and Radio Broadcaster e dal britannico Channel 4, con il supporto del Bord Scannán na héireann/Irish Film Board. Viene prodotto, oltre che da Michael Colgan, da Alan Moloney della Blue Angel Films & Tyrone Productions. Pensati per una fruizione cinematografica, gli audiovisivi vengono proiettati in festival londinesi e newyorkesi prima di essere trasmessi in televisione in Irlanda, Regno Unito, Stati Uniti, Germania e Olanda. Successivamente confluiranno in un cofanetto di 4 DVD (*Beckett on Film*, London, Clarence Picture, 2001). Per approfondimenti cfr. J. BIGNELL, *When "Beckett on Film" Migrated to Television*, in «Књижевна историја», Volume 51, Issue 169, February 2020, pp. 97-108.

²⁰ *Krapp's Last Tape*, regia e montaggio di Atom Egoyan. Cast: John Hurt (Krapp). Fotografia: Peter Mettler. Irlanda, 2000, colore, 22'. Beckett stesso aveva diretto una trasposizione televisiva di *Krapp* per la BBC nel 1982, anche se la versione più nota è quella firmata da Donald McWhinnie nel 1972, con Patrick Magee nel ruolo del protagonista.

²¹ A. EGOYAN, *Memories are made of hiss*, in «The Guardian», 7 February 2002. Si tratta di un articolo che lo stesso regista scrive per la testata inglese a proposito dell'installazione *Steenbeckett*.

²² A. EGOYAN in A. SIERZ, «*A Relevant and Cinematic Environment*» cit.

²³ Trattandosi di una delle marche più diffuse della moviola cinematografica, il termine ha finito con il tempo per indicare antonomasticamente tale macchinario.

anni prima da Egoyan per il *Beckett on Film*.²⁴ I 21 minuti finali della pellicola sono ospitati in due spazi diversi e contigui dell'ex Museum of Mankind.²⁵ La prima stanza, scura e poco illuminata, ne mostra la versione originale, girata in 35 mm, sul monitor di una Steenbeck. Un intrico sospeso di 600 metri di celluloidi si dipana da un lato all'altro dell'ambiente, a partire dal tavolo di montaggio della moviola. Nella seconda sala, la rimasterizzazione in DVD dello stesso *reel*²⁶ viene proiettata in formato ampio sulla parete. L'intervento artistico esplora il divario materico che distingue la tecnologia analogica dalla tecnologia digitale e le differenti possibilità di preservazione consentite dai media recentissimi in confronto a quelli obsoleti:

Digital technology has saved me time, and given me the comfort that my work will last, if not for ever, then certainly longer than it would have. I am writing this essay on a computer, much as I edited my last few films on a digital system. I am not nostalgic about the ancient technologies of mechanical film splicers, bins of dusty celluloid, and the behemoth that was the editing machine, the mighty Steenbeck.²⁷

Se la traslazione cinematografica di *Krapp* si profila come una meditazione sulla natura del ricordo e sulla sua rappresentazione, *Steenbeckett* sembra invece insistere sui processi di produzione e archiviazione mnemonica. Il fulcro delle due opere riprende, in ogni caso, il *leitmotiv* carsico di diversi film di Egoyan, concentrati sulle pratiche di definizione dell'esperienza umana in relazione ai media tecnologici. Le riflessioni attivate dal film di *Krapp* e da *Steenbeckett* saranno arricchite da un terzo confronto con l'autore irlandese: lo *staging* teatrale di *Eh Joe*, definito dal regista come una «pure distillation»²⁸ di tutto il lavoro fino ad allora condotto sulle tematiche beckettiane.

²⁴ L'idea portante del progetto nacque durante una visita del co-direttore della Artangel, Michael Morris, allo studio canadese di Egoyan. Quest'ultimo era intento a montare *Krapp's Last Tape* – che aveva girato in pellicola, in formato 35 mm – su un tavolo di lavoro Steenbeck. Cfr. M. MORRIS, *Making Steenbeckett*: <https://www.artangel.org.uk/project/steenbeckett/> (url consultato il 27/02/2021).

²⁵ L'installazione viene presentata negli anni successivi con configurazioni diverse in gallerie d'arte di Canada e Regno Unito.

²⁶ Un video di documentazione dell'installazione realizzato da Marc Roussel è disponibile all'indirizzo web https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=NLXGb0KSLIw&ab_channel=MarcRoussel (url consultato il 27/02/2021).

²⁷ A. EGOYAN, *Memories are made of this* cit. Occorre specificare che le premesse del progetto riguardano innanzitutto il lavoro di *filmmaker* di Egoyan e il *processo* tecnico di elaborazione del prodotto artistico in un'industria, quella cinematografica, definitivamente votata al digitale: «I haven't edited a film on a Steenbeck for almost 10 years. But when I was invited to direct a film version of *Krapp's Last Tape*, I couldn't resist the possible confluence of form, content and process» (*ibidem*).

²⁸ A. EGOYAN in H. DITMARS, *Egoyan does Beckett, and sees a lot of himself*, in «The Globe and Mail», 15 April 2006.

3. "Eh Joe" dal piccolo schermo alla scena

Samuel Beckett scrive il primo dei testi pensati espressamente per il medium televisivo dopo essersi già cimentato con il radiodramma e di ritorno dal set statunitense del suo unico film. Dell'esperienza appena conclusa con Buster Keaton, *Eh Joe* conserva tracce evidenti, rimodulate in funzione di quello che Rosette Lamont definisce uno «small-screen haiku»: ²⁹ la concezione della camera come «œil fauve», ³⁰ occhio-belva o occhio-selvaggio, supremo strumento persecutorio; il manifestarsi di un dispositivo percipiente, in parallelo all'Eye da cui il protagonista di *Film* viene inseguito; una presenza umana che, costretta a divenire Object della visione altrui, tenta di sfuggire al suo destino di preda, di annullare ogni possibilità di essere percepita, tanto dagli sguardi esterni quanto da sé stessa. Figura centrale del videodramma in bianco e nero – la cui sceneggiatura viene redatta dall'autore pensando ad uno dei suoi attori-feticcio, Jack MacGowran – ³¹ è l'ennesimo «esausto» ³² beckettiano, un attempato Don Giovanni tormentato da una voce femminile che sembra essere generata dalla camera stessa. Proiezione fonica esternatrice di un conflitto evidentemente mentale, essa parla all'uomo in prima persona, ricordandogli la sequela dei suoi rovinosi trascorsi sentimentali, e di tutte le altre «voices [...]

²⁹ R. LAMONT, *Beckett's "Eh Joe": Lending an Ear to the Anima*, in *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, a cura di L. Ben-Zvi, University of Illinois Press, Urbana 1990, pp. 228-235.

³⁰ Jim Lewis, il cameraman delle due versioni tedesche di *Eh Joe*, dichiarò in un'intervista: «L'élément principal pour moi, c'est ce regard qui transperce impitoyablement. [...] c'est une torture, une torture: comme il le dit, l'œil fauve, l'œil impitoyable [...]. C'est nu, nu. C'est comme une plaie ouverte qu'on ouvre de plus en plus», J. LEWIS, *Beckett et la caméra. Interview with Sandra Solov*, in «Revue d'Esthétique», numéro hors série, 1990, pp. 371-379 (p. 375).

³¹ Lo script di *Eh Joe* venne redatto in inglese nel 1965 per la BBC, ma fu edito per la prima volta in una traduzione francese dello stesso Beckett sulla rivista «Arts» (5-11 gennaio 1966). Il teleplay venne girato per la BBC e successivamente per la tedesca SDR-Süddeutscher Rundfunk, ma per una serie di ritardi fu trasmesso prima in Germania (la registrazione tedesca andò in onda il 13 aprile 1966, quella inglese il 4 luglio 1966). Beckett diresse poi una seconda versione per la SDR nel '79, e collaborò con Asmus per la registrazione di un tritico prodotto nel 1988 da diversi canali televisivi europei, comprendente *Eh Joe*, *Footfalls* e *Rockaby*. Riportiamo di seguito i credits delle edizioni citate: *Eh Joe*, regia di Alan Gibson, supervisione di Samuel Beckett. Cast: Jack MacGowran (Joe), Sian Phillips (Voice). Produzione: BBC (UK), 1966; *He Joe*, regia di Samuel Beckett. Cast: Deryk Mendel (Joe), Nancy Illig (Voice). Produzione: SDR (Germania Ovest), 1966; *He Joe*, regia di Samuel Beckett. Cast: Heinz Bennent (Joe), Irmgard Först (Voice). Produzione: SDR (Germania Ovest), 1979; *Eh Joe*, regia di Walter Asmus, con la supervisione di Samuel Beckett. Cast: Klaus Herm (Joe), Billie Whitelaw (Voice). Produzione: SDR, Stoccarda-Reiner Moritz Associates, Londra, in collaborazione con Channel Four Television, La SEPT, Radio Telefís Éireann, 1988. Altre registrazioni televisive che non videro il diretto coinvolgimento dell'autore furono realizzate in Irlanda, Francia, Stati Uniti, Spagna. Cfr. *Beckett: A Filmography*. Irish Film Institute, Dublino 2007.

³² Cfr. G. DELEUZE, *L'esausto*, Cronopio, Napoli 1999. Per Deleuze quelli di Beckett sono «personaggi stanchi fino al limite della scomparsa, costretti a una perpetua insonnia e a tenere gli occhi sempre aperti» (ivi, p. 48).

which he cannot kill»,³³ tra cui quella di una vecchia amante suicidatasi dopo essere stata da lui respinta (definita nel testo la «green one»). La fonte sonora non visibile sullo schermo distilla le proprie dosi di vessazione orale in simbiosi con la telecamera, mentre questa avanza lentamente, in un unico, lungo piano-sequenza, verso il viso di Joe. L'immagine iniziale mostra un cinquantenne in vestaglia e pantofole, ripreso in totale, mentre siede, in una stanza grigia, sul proprio letto. Dopo una serie di azioni che rimandano alla sequenza di *Film* in cui Keaton cerca di annullare ogni possibile percezione esterna – Joe controlla ossessivamente le tre aperture della camera da letto, una finestra, una porta e un armadio a muro – il protagonista finalmente si riaccomoda sul proprio giaciglio, ed è a questo punto che si attiva sia la voce persecutoria (Voice), sia il teleobiettivo, destinato a zoomare lentamente fino a fornire un primo piano del volto dell'uomo.

Le didascalie nel testo descrivono con precisione chirurgica i diversi momenti della sequenza: via via che il monologo fuori campo procede, l'inquadratura progressivamente si restringe, e, tra il primo *close-up* del viso e l'ultimo, nove pause interrompono la lenta carrellata ottica procedente in avanti. Per tutta la durata del *teleplay*, Joe resterà muto ed immobile ad ascoltare il flusso memoriale di un essere disincarnato, flusso destinato ad interrompersi per pochi secondi in nove punti stabiliti. La ripresa del discorso, con l'interiezione «Eh Joe» (“Di’, Joe”), dà alla camera l'input ad avanzare verso un primissimo piano finale, accompagnato da un inquietante sorriso – non presente in nessuna versione dei testi pubblicati – con il quale il protagonista dichiara silenziosamente la propria rivincita su Voice, finalmente «strangolata».³⁴

In questo lavoro Beckett utilizza uno strumento precipuo del linguaggio televisivo, lo zoom, trasformandolo in una «structure d'agression»³⁵ non solo per il personaggio, ma anche per l'attore che ne veste i panni. Costretto ad esprimersi per più di 20 minuti con nient'altro che il proprio frasario facciale, MacGowran dirà di quell'esperienza:

[they were] the most gruelling 22 minutes I have ever had in my life, because as you know the figure is silent, listening to this voice in his head which he is trying

³³ S. BECKETT in dialogo con il critico tedesco Siegfried Melchinger. Il dialogo è riportato in J. KALB, *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, p. 103.

³⁴ In una conversazione con Kalb, Beckett dichiara che la ragione esplicita del sorriso finale è che «Joe has “won”, succeeding finally in strangling the voice». Cfr. J. KALB, *Beckett in Performance* cit., p. 255. Come riferisce Jim Lewis, l'autore voleva una inquadratura molto stretta, in cui il sorriso si intuisse solo dagli occhi e dagli angoli della bocca. Cfr. J. LEWIS, *Beckett et la caméra* cit.

³⁵ Cfr. B. ROJTMAN, *Une Structure d'Aggression: “Dis Joe” de Samuel Beckett*, in «Journal of Beckett Studies», Volume 18, Issue 11-12, 1989, pp. 47-52.

to strangle the memory of. It's really photographing the mind. It's the nearest perfect play for television that you could come across, because the television camera photographs the mind better than anything else.³⁶

Ed è proprio da quello che definisce il più esteso «reaction shot in history»³⁷ che Atom Egoyan muove per il suo allestimento teatrale di *Eh Joe*,³⁸ realizzato in occasione della rassegna promossa da Michael Colgan nel centenario della nascita di Beckett (Beckett Centenary Festival, 2006).³⁹ Si tratta per il regista di una operazione interessata a proporsi come uno “studio” sul primo piano, elemento determinante in diverse sue pellicole.⁴⁰ Se per Egoyan già le *stage directions* dei drammi beckettiani presentano una sensibilità «visiva» di stampo «filmico»,⁴¹ *Eh Joe* ne dimostra la contezza anche rispetto all'uso del lessico cine-televisivo: «What's really amazing about Beckett's writing for television and film... is that he had a very sophisticated

³⁶ J. MACGOWRAN, *MacGowran on Beckett*, in «Theatre Quarterly», Volume 3, Issue 2, July-Sept 1973, p. 20.

³⁷ A. EGOYAN, videointervista a cura di R. Ebert: https://www.youtube.com/watch?v=HZzL2fdvBKg&ab_channel=screenings2001 (url consultato il 27/02/2021). Si tratta del frammento di una conversazione più estesa e suddivisa in diverse clip, disponibili sul canale YouTube del critico cinematografico.

³⁸ Egoyan non è il primo ad adattare *Eh Joe* per la scena. Due noti esempi – allestiti solo grazie ad un permesso speciale da parte di Beckett – sono l'*Eh Joe* diretto da Alan Schneider al Festival d'Automne di Parigi nel 1981 (con David Warrilow nel ruolo del protagonista) e quello di Rick Cluchey (regista e interprete di Joe), messo in scena al Chicago's Goodman Theatre nel 1983. Segnaliamo inoltre, per ciò che concerne l'ambito contemporaneo, la messinscena di *Eh Joe* compresa all'interno di *Beckett Shorts*, silloge di brevi testi beckettiani (*Act Without Words I, Act Without Words II, Eh Joe, and Rough For Theatre I*), approntata da JoAnne Alalaitis per il New York Theatre Workshop nel 2007.

³⁹ La prima edizione di *Eh Joe*, co-prodotta dal Gate Theatre di Dublino e dal BITE-Barbican International Theatre Events di Londra, viene messa in scena nella capitale irlandese dal 6 al 15 aprile e contemporaneamente a Londra, presso il Barbican Centre (22 marzo-6 maggio), prima di passare al Duke of York's Theatre (30 giugno-15 luglio). Lo spettacolo ha avuto una lunga vita scenica, e ha visto avvicinarsi, nella parte del protagonista, tre diversi interpreti. Michael Gambon avrebbe dovuto riprendere il ruolo per una speciale Beckett Season prevista nell'ambito del Sydney Festival, in Australia. L'attore dovette però rinunciare per motivi personali e venne quindi sostituito, nel gennaio 2007, da Charles Dance. Una seconda edizione venne poi allestita nel 2008 a New York, all'interno di un progetto più ampio che il Gate presentò al Lincoln Center Festival. A dare il volto a Joe sul palcoscenico fu in quella occasione Liam Neeson. Nel 2013, la messinscena originale con Gambon venne inserita nel programma dell'Edinburgh International Festival, mentre l'anno successivo la produzione fece il suo debutto in Germania in un dittico comprendente anche *I'll Go On*.

⁴⁰ Dice, ad esempio, del film *Chloe*: « [...] the whole point is the faces, and what the characters are thinking, and what they're thinking about each other, and what we're thinking about them». Cfr. A. EGOYAN, videointervista a cura di R. Ebert cit. L'intervista si concentra, in particolare, sull'interpretazione di Liam Neeson nella versione newyorkese di *Eh Joe*. Il discorso sul *close-up* rientra all'interno di un parallelo che Egoyan istituisce tra il personaggio di Beckett e quello interpretato da Neeson in *Chloe* (è dopo aver girato la pellicola, infatti, che il regista coinvolge l'attore nella produzione).

⁴¹ Cfr. L'intervista ad Egoyan in H. DITMARS, *Egoyan does Beckett, and sees a lot of himself* cit.

understanding of what the camera meant and how the camera could assume the spirit of a missing figure». ⁴² Il suo intervento di *cinificazione* del palcoscenico muove infatti dall'interesse per il modo in cui l'autore irlandese ragiona sia sulle strutture linguistiche che sulle possibilità *tecniche* dei media all'epoca a sua disposizione:

Beckett asked for a single camera gesture [...], moving closer and closer to this man's face through the course of this monologue. And at the time, of course, and even still, a film camera could never extend a shot for that long. But a television camera could. So it was done for BBC television in the '60s and forgotten about as a piece of text. It always stayed with me because I love this idea of the camera gesture lurking and focussing as the text intensified. ⁴³

Nel trasporre l'opera dal piccolo schermo alla scena, Egoyan conserva parte della sceneggiatura visiva, aggiungendo un *live-feed* dell'interprete: una videocamera posizionata dietro le quinte, sul lato destro del palco, viene gestita in diretta da un operatore, che, nel corso dei circa 25 minuti della performance, restringe lentamente l'inquadratura sul viso di Michael Gambon, seduto immobile sul letto; mentre Joe ascolta le battute pre-registrate di Penelope Wilton la ripresa viene proiettata su un velatino finissimo – appena percepibile dalla platea – destinato a coprire in altezza l'intera zona della ribalta. In questo modo il pubblico assiste ad ogni minima reazione prodotta dalle parole di Voice sui tratti facciali del personaggio. A partire dal primo zoom, le indicazioni di regia stabilite nel *playtext* beckettiano vengono seguite pedissequamente. Egoyan si affida totalmente al testo *edito*, tradendo di fatto l'ultima volontà dell'autore, che risiede nelle modifiche effettuate durante il primo *shooting* tedesco del teledramma. ⁴⁴ Risulta tagliato, dunque, il finale con lo sguardo in macchina e il sardonico sorriso di Joe, ma anche la sequenza ritmica di passi strascicati e il rumore di apertura e chiusura di porta, armadio e finestra pensate da Beckett nel momento di preliminare esplorazione della stanza.

Lo spettacolo di Egoyan ha inizio con il buio completo. All'accendersi dei riflettori, il pubblico scorge Gambon posizionato sul letto, di profilo. La camera è composta da tre pareti grigie alte e strette, la centrale dritta, le altre due oblique. Esse sono delimitate in alto da un soffitto e in basso da un pavimento dello stesso colore, formanti un trapezio dal quale sono esclusi i prolungamenti dei muri laterali. Non si tratta insomma di una vera *boîte*, ma di tre pareti isolate, i cui confini si perdono

⁴² A. EGOYAN riportato in [s. a.], *Egoyan directs Beckett work for Dublin, London stages*, 1 March 2006: <https://www.cbc.ca/news/entertainment/egoyan-directs-beckett-work-for-dublin-london-stages-1.576226> (url consultato il 27/02/2021).

⁴³ A. EGOYAN, videointervista a cura di R. Ebert cit.

⁴⁴ Beckett considerava la versione più riuscita di *Eh Joe* quella girata nel '66 per la SDR di Stoccarda, con Deryk Mendel nelle vesti di Joe. Cfr. J. KALB, *Beckett in Performance* cit., p. 255, nota 22.

nell'oscurità. Il giaciglio di Joe, collocato sulla sinistra del palco, corrisponde per metà all'estremo della parete grigia e per l'altra metà alle quinte scure. Le tre aperture (una porta a sinistra, un armadio centrale e una finestra sul lato destro) presentano tende broccate con riflessi arancio, che l'attore chiude nella parte prologale della performance. Dopo questa azione, Gambon controlla un'ultima volta di essere solo ispezionando lo spazio sotto il letto; quindi si siede. Le luci calano gradualmente, mentre l'interprete si distende e dà le spalle agli spettatori. Ma il buio non è totale: un flebile *spot* resta a bagnare la figura. Voice comincia a risuonare sulla scena e nell'«inferno da quattro soldi» costituito dalle mente di Joe («You know that penny farthing hell you call your mind... That's where you think this is coming from [...]»), recita il testo). Come “richiamato” da Voice, egli torna lentamente alla posizione seduta, mentre il tenue raggio si accentua e rende ben visibile il suo corpo, lasciando emergere in particolare la testa, il busto e la parte inferiore fino alle ginocchia. La “risalita” dell'attore appare contemporaneamente sul tulle in proscenio, sul lato destro, producendo un movimento simmetrico speculare. Mentre a sinistra si scorge la presenza dell'intero organismo, il *close-up* sulla destra ne restituisce il viso fantasmatico, in formato “aumentato”.

Testa immobile, Gambon utilizza micromovimenti oculari nel tentativo di stabilire il luogo di provenienza di Voice, seguendo l'esempio di Jack MacGowran nella versione del *teleplay* realizzata per la BBC.⁴⁵ Al primo arresto del flusso sonoro chiude gli occhi, per aprirli al riavvio del monologo. Da questo momento in avanti il viso appare per lo più rassegnato, fino a quando un pianto sommesso e continuo inonda gli occhi mobili dell'attore, tesi ad un ascolto che appare doloroso. Le occhiaie profonde e le labbra dischiuse ma silenziose continuano a giganteggiare sullo *scrim* di proscenio, fino al riferimento di Voice alla «green on», quando la bocca tremante tenta a fatica di articolare una risposta. Lacrime intense diventano protagoniste dell'immagine, in un primissimo piano del volto. Joe porta le mani alla testa, rivolge lo sguardo verso l'alto, dopodiché, gradualmente, si immobilizza. Alla battuta «Compared to us...», il “doppio” di Joe si dissolve, mentre l'attore resta visibile sulla scena. Il successivo «...compared to you...» decreta il progressivo spegnimento delle luci di scena, mentre si avverte un'ultima invocazione di Voice.

L'operazione di *staging* compiuta da Atom Egoyan conserva intatta non solo la traccia testuale edita del teledramma, ma anche l'articolazione narrativa globale: le prime azioni della sceneggiatura, in cui Joe saggia lo spazio della stanza, vengono compiute tal quali sul pavimento scenico; la seconda parte dello *script*, che inizia dal

⁴⁵ Per un raffronto tra l'interpretazione dei diversi attori che hanno vestito i panni di Joe cfr. M. GIULIETTI, *Avventure visive e vocali nei teleritmi di “Eh Joe”*, in «Drammaturgia», n. 9, 2002, numero monografico *Beckett in scena. Interpretazioni memorabili nel mondo*, a cura di A. Cascetta e S.E. Gontarski, pp. 213-230.

momento in cui l'uomo si siede e Voice parla per la prima volta, è affidata ad una proiezione in diretta, decretata a riprodurre le esatte indicazioni di ripresa fornite dal testo. A partire da questo punto il palco stesso, sigillato dallo *scrim* trasparente, sembra convertirsi in scatola televisiva; un monitor sul cui schermo il pubblico assiste al conflitto mentale del personaggio – passato al vaglio di un *live-feed* che è microscopio e lente d'ingrandimento – mentre Voice è sottofondo ecoico di un lontano televisore acceso. Il viso diventa così uno dei tanti «tronconi di corpo»,⁴⁶ che si aggirano nell'universo immaginativo beckettiano e, in particolare, ricorda i volti isolati della versione televisiva di *Quoi où*.⁴⁷ Registrando ogni frasario di questo volto-corpo, la camera trasforma il velatino in radiografia dell'emozione, in lastra tomografica dell'espressione. Il suo operare in diretta dà origine ad una psicografia "aumentata", condotta in maniera lenta e continuativa.

La proiezione in *live-feed* inserita da Egoyan nella configurazione scenica opera un raddoppiamento sintattico: da un lato, gli spettatori assistono ad una sorta di *frottage* ingigantito dell'interprete, disegnato in tempo reale sul velario; dall'altro, sono testimoni della sua performance silenziosa, eseguita in presenza sul palco. L'estetica della duplicazione fornisce dunque al pubblico prospettive alternative dello stesso soggetto. L'occhio dello spettatore vaga dal particolare ingrandito al generale, dai dettagli facciali al corpo integro, in dimensioni reali, collocato sulla scena. Questa iper-presenza consente una duplice possibilità di visione frammentando, di fatto, la ricezione spettatoriale.

Non si tratta, per il personaggio, di un'esperienza di autoscopia in cui osserva sé stesso come "altro-da-sé", in cui riconosce contemporaneamente un sé e un'alterità; né tanto meno è possibile leggere l'azione come un delirio schizofrenico destinato a separare due identità co-presenti. Joe non ha alcuna cognizione del suo sdoppiarsi. Ciò che avviene è, invece, l'effetto di una riflessione proposta dal regista al pubblico: la scena diviene un *peephole*, come Beckett era solito definire il medium televisivo. Uno spioncino attraverso cui guardare le pieghe più recondite della *palette* emozionale dell'attore, mediante un primo piano oggetto di uno sguardo esterno e voyeuristico.

⁴⁶ G. FRASCA, *La ricerca del nulla positivo*, in T. W. ADORNO, *Una conversazione televisiva su Beckett*, a cura di G. Frasca, L'ancora del Mediterraneo, Napoli 2012, p. 74.

⁴⁷ *Quoi où (Cosa dove)* venne composto nel 1983 in francese e tradotto poco dopo dall'autore in inglese come *What Where*. Quello stesso anno andò in scena all'Harold Clurman Theatre di New York per la regia di Alan Schneider, mentre in volume apparve nel 1984 all'interno dei *Collected Shorted Plays* editi dalla Faber & Faber. Il dramma venne trasposto in televisione per la SDR nel 1984 e, successivamente, per la BBC.