

Samuel Beckett  
*Romanzi, Teatro e Televisione*  
Ed. Gabriele Frasca

“I Meridiani”, Milano, Mondadori, 2024,  
CXXVI + 1795 pp.

Arriva infine in libreria il Meridiano dedicato a Samuel Beckett, colmando un vuoto che appariva singolare: perché Beckett, insignito del premio Nobel nel 1969, universalmente riconosciuto come una delle voci più significative del '900 e saldamente radicato nel canone, appartiene di diritto alla “biblioteca ideale” che, sin dalla fondazione, la collana dei Meridiani intendeva rappresentare. E dunque, nonostante le vendite contenute, è giusto e opportuno che resti *raggiungibile*, a portata di mano del lettore disposto a intercettarlo. Il volume, che, come il titolo preannuncia, privilegia la vocazione intensamente intermediale della produzione beckettiana, è magistralmente tradotto, curato e introdotto da Gabriele Frasca, che di Beckett si è a lungo occupato sia da studioso sia da traduttore, e offre al pubblico italiano una ampia scelta di opere che restituisce un quadro ricco e articolato dell'autore, collocandolo, con il fondamentale contributo degli apparati di accompagnamento ai testi, in una prospettiva francamente europea: se allora il saggio introduttivo non manca di accogliere ipotesi interpretative che non sono riconducibili alla sola critica anglofona, la cronologia ne mette in particolare evidenza gli stretti rapporti con la Germania e soprattutto con la Francia, dove Beckett sceglie di vivere, facendo del francese la lingua d'elezione che nella scrittura alterna all'inglese nativo.

Il Meridiano, che non comprende le poesie e i racconti giovanili, include tutti i romanzi, con la sola eccezione di *Mercier e Camier*, che lo stesso Beckett non aveva originariamente destinato alla pubblicazione;

il teatro, da cui sono stati espunti solo alcuni testi brevi e frammenti; e i testi per la televisione, il mezzo per eccellenza dell'estetica beckettiana secondo la prospettiva adottata da questa edizione, il campo in cui confluiscono le sperimentazioni di un autore che sempre si aggiorna e si mette alla prova, ugualmente consapevole delle potenzialità innovative del mezzo e del suo debito con i mezzi di comunicazione a distanza che lo hanno preceduto e di cui lui stesso si è servito. Per cui, specie in alcuni periodi della sua produzione come i primi anni '60, che lo vedono impegnato praticamente in contemporanea sul radiodramma *Parole e Musica*, l'atto unico *Commedia*, la sceneggiatura di *Film* e il dramma per la televisione *Eh Joe*, il dialogo e la reciproca influenza tra i mezzi che pratica si fanno particolarmente visibili e intriganti. Nonostante le inevitabili esclusioni – i radiodrammi, ad esempio, sono rappresentati dal solo *Parole e Musica*, forse sacrificati all'attenzione per la produzione televisiva, che si configura come l'esito ultimo del ripensamento complessivo generato nell'autore dall'esperienza dei testi radiofonici – il lettore ritrova affiancati il Beckett più noto e il meno noto: quello del teatro – di *Aspettando Godot*, di *Finale di partita*, di *Giorni Felici*; quello della prosa narrativa, che include i romanzi in francese e *Murphy* e *Watt*, ma anche il frammento di un romanzo poi abbandonato, *Lo Spopolatore*, particolarmente rappresentativo di una serie di testi coevi; quello di *Film*, girato nel 1964 e interpretato da Buster Keaton, e dei drammi per la televisione, da *Eh Joe* a *Quad*, una pièce senza parole, di sole figure in movimento e suoni, che lui stesso definisce “una folle invenzione per la TV” (1757) e che forse si può considerare il vertice della parabola beckettiana, se nella sua realizzazione si intravedono le suggestioni dei primi videogiochi che si andavano diffondendo proprio in quegli anni.

Ma *Quad* è un punto di arrivo anche perché – come dimostra la storia della sua complicatissima realizzazione, dovuta, di fatto, alla caparbità di un cameraman che si impose sullo scoraggiato Beckett – bene esemplifica l'esito del percorso dell'artista. Questi, muovendo dall'originaria adesione alla concezione di autorialità individuale cara al Modernismo e al suo maestro Joyce (che incontra a Parigi nel 1928 e che lo distoglie dalla carriera accademica a cui era destinato), riformula la propria pratica artistica per adeguarla ai mezzi della contemporaneità,

convertendosi all' "autorialità diffusa" che prevedono, all'impegno condiviso, alla collaborazione, inizialmente sperimentati in occasione delle regie teatrali, che gli rivelano l'importanza e il piacere di lavorare *in compagnia*. Una collaborazione che gli riesce bene, anche perché sembra avere una straordinaria capacità di raccogliere intorno a sé editori, attori, registi e funzionari radiofonici e televisivi, che assecondano i suoi progetti con entusiasmo e con passione, fanno circolare il suo nome e la sua opera, decretano il suo successo, dando vita, insomma, alla "galassia Beckett" (XLI), che permette a un genio dal tratto fortemente originale e indiscutibilmente devoto all'arte, di esprimersi al meglio e sviluppare pienamente le proprie potenzialità grazie al prezioso sostegno di chi crede in lui, di chi *fa ambiente* intorno a lui.

La continua disponibilità a rinnovarsi che traspare con chiarezza dai molti generi e mezzi che pratica, è ulteriormente testimoniata dal suo equilinguismo, l'uso alternato e indifferente dell'inglese e del francese con l'esercizio di autotraduzione che ne consegue e che diventa il tratto distintivo della sua scrittura – una scelta, alla quale forse non è estranea l'Irlanda bilingue in cui nasce, ma che si consolida dopo l'impegno nella Resistenza francese, dove il suo compito consiste nel tradurre messaggi dal francese all'inglese e viceversa, così che il suo equilinguismo può letteralmente dirsi "un atto di Resistenza" (XXIII). Tale equilinguismo si intuisce già in *Murphy* (scritto in inglese, pubblicato, dopo numerosi rifiuti, da Routledge a Londra e tradotto in francese con l'assistenza dell'amico Péron, almeno sino a che questi, a sua volta impegnato nella Resistenza, non è arrestato dalla Gestapo), per poi istituzionalizzarsi con *Aspettando Godot* e *Malone muore*, sotto la spinta decisiva dell'editore newyorchese Barney Rosset, che incoraggia Beckett a tradursi da sé. L'adozione del francese nel dopoguerra per i tre romanzi *Molloy*, *Malone muore* e *L'innominabile* – un modo di "dare seguito alla lingua del suo impegno, intellettuale e politico" (XXXV) – lo rende definitivamente autonomo da Joyce e ne segna l'allontanamento dalla "orribile" lingua madre, che si duole di conoscere fin troppo bene e che tornerà a usare per il teatro, a cominciare da *L'ultimo nastro di Krapp*, che scrive direttamente in inglese nel '58. Da questo momento e sino ai tardi anni

'70, si instaura nella sua produzione una distinzione tra il francese, lingua prima della prosa, e l'inglese, lingua prima della drammaturgia, sempre accompagnata dalla pratica dell'autotraduzione.

Ma il termine "autotraduzione" non deve trarci in inganno, perché quelle beckettiane sono in realtà ulteriori stesure, che non possono essere considerate *seconde* rispetto all'originale se non in senso cronologico: piuttosto lo *raddoppiano* rientrando a pieno diritto nella storia genetica del testo, che, come è facile intuire, si presenta ogni volta frastagliata e tutt'altro che piana, grazie a questo "sistema a doppio originale" (XXII). Nelle note, Frasca dà utilissimi indizi sulle varianti contenute nelle altre versioni, così che l'equilinguismo dell'autore, di cui non sempre chi si accosta all'opera di Beckett ha piena consapevolezza, è messo in debita evidenza; e l'edizione offre idealmente al lettore un testo a più strati tramite la traduzione in una lingua terza. In una simile situazione ecdotica, il traduttore sceglie di muoversi con rigore e allo stesso tempo con la flessibilità richiesta dalla presenza del doppio originale, partendo dalla stesura nella prima lingua per confrontarsi costantemente con quella nella seconda, specie nel caso dei testi drammaturgici, dove individuare e rispettare le ultime volontà, gli ultimi ripensamenti dell'autore (che poi molto spesso è anche direttamente implicato nella messa in scena) è particolarmente importante: Beckett sa quanto il testo teatrale, più precario e incostante di quello narrativo, abbia bisogno, per acquistare stabilità e permanenza, della prova del palcoscenico, che sempre gli suggerisce aggiustamenti e modifiche poi accolti nell'autotraduzione e in altre eventuali successive edizioni.

Il confronto tra più versioni del testo, vincolando le scelte del traduttore, garantisce loro anche una particolare fondatezza, come dimostra – un esempio su tutti – la decisione di tradurre *Not I* non con il consueto *Non io*, in cui comunque le sfumature dell'originale vanno perse, ma con *Mica io*, autorizzato dal titolo francese *Pas moi*, di cui riflette il tono colloquiale e l'assenza di riferimenti filosofici, che *Non io* sembra invece sottintendere. La qualità delle traduzioni, tuttavia, non dipende solo dalla accuratezza filologica e dall'acume critico dello studioso, perché Frasca, autore e poeta a sua volta, riformula le

consuetudini compositive di Beckett secondo il proprio estro creativo, rispettandole ma anche forzandole quando è necessario, proprio come lo stesso Beckett aveva auspicato se avesse dovuto affidarsi a un traduttore altro, che immaginava come uno scrittore di professione.

È questo un momento favorevole per Beckett nell'editoria del nostro paese, come testimoniano l'edizione italiana delle lettere a cura di Franca Cavagnoli uscita per Adelphi, ma soprattutto l'instancabile attività della Cuepress di Mattia Visani, che negli ultimi anni ha pubblicato i suoi *Quaderni di regia e testi riveduti* a cura di Luca Scarlini, più una serie di testi critici a lui dedicati: *Beckett: un canone* di Ruby Cohn a cura di Enzo Mansueto, *Capire Samuel Beckett* di Alan Astro a cura di Tommaso Gennaro, *Condannato alla fama: la vita di Samuel Beckett* di James Knowlson a cura di Gabriele Frasca e *Il dolce stil no* di Frasca stesso – una vera e propria *offensiva Beckett*, potremmo dire, che ne propone il rilancio in grande stile. Di questo rilancio, il Meridiano è certamente la pietra angolare e l'elemento trainante.

## L'autrice

### Flora de Giovanni

Flora de Giovanni è professoressa ordinaria di Letteratura inglese presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno. Le sue principali aree di ricerca sono il Modernismo, il romanzo sensazionale, il circo e l'intrattenimento popolare tra Otto e Novecento, le rappresentazioni dell'età edoardiana nelle serie televisive e nelle saghe familiari. La sua più recente monografia è *Il gruppo di Bloomsbury. Vita, morte e resurrezione di un fenomeno culturale* (Mimesis 2024)

Email: [fdegiovanni@unisa.it](mailto:fdegiovanni@unisa.it)

## La recensione

Data invio: 15/10/2024

Data accettazione: 30/10/2024

Data pubblicazione: 30/11/2024

## Come citare questa recensione

de Giovanni, Flora, "Samuel Beckett, *Romanzi, Teatro e Televisione*", *La dimensione pubblica dell'abitare*, Eds. C. Bertoni, M. Fusillo, G. Iacoli, M. Guglielmi, N. Scaffai, *Between*, XIV.28 (2024): 545-550, [www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it).