



**Citation:** F. Cioni (2025) Nel laboratorio di Beckett. *Lea* 14: pp. 239-243. doi: <https://doi.org/10.36253/lea-1824-484x-16682>.

**Copyright:** © 2025 F. Cioni. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

**Data Availability Statement:** All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

**Competing Interests:** The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

## Nel laboratorio di Beckett

*Fernando Cioni*

Università degli Studi di Firenze (<[fernando.cioni@unifi.it](mailto:fernando.cioni@unifi.it)>)

James Knowlson, nella nota al progetto editoriale dei *Quaderni di regia* di Beckett, fa notare come “nel teatro niente si può etichettare come definitivo” e come “le produzioni di Samuel Beckett delle proprie opere illustrano questo chiaramente” (vol. I, 7). È noto come i testi a stampa di Beckett non riflettessero le successive revisioni operate dall’autore e come intere parti dei suoi testi non sono mai stati messi in scena nelle produzioni da lui dirette come apparivano nelle versioni originali. I quattro volumi che raccolgono rispettivamente *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *L’ultimo nastro di Krapp* e alcuni dei testi brevi (*Commedia*, *Va e vieni*, *Vero, Joe, Passi*, *Quella volta*, *Cosa dove e Non io*) nelle versioni rivedute basate sulle regie di Beckett presentano quei testi, con l’autorizzazione dell’autore, che ora sono “il più vicino possibile a come Beckett voleva che fossero” (*ibidem*). I quaderni teatrali di Beckett, pubblicati in inglese fra il 1992 e il 1999, sono stati tradotti in italiano dal 2021 al 2024, a cura di Luca Scarlini.

Il primo volume, con traduzioni di Luca Scarlini, Stella Montanari, Ilaria Spisni e Arianna Urgesi, presenta il testo riveduto di *Aspettando Godot*, basato sul quaderno di regia della messa in scena allo Schiller Theater di Berlino del 1975, corredata dalle note al nuovo testo, dalle note al quaderno di regia e dalle indicazioni dei tagli e delle modifiche al testo a stampa. James Knowlson nella sua prefazione ripercorre il rapporto di Beckett con le messe in scena di *Aspettando Godot*, dal 1961, quando assistette alle prove della prima produzione francese di Roger Blin, al 1964 quando partecipò attivamente a quelle della prima inglese di Anthony Page, al suo impegno

\* Samuel Beckett. *Quaderni di regia e testi riveduti. Aspettando Godot*. Edizione critica di James Knowlson e Douglas McMillan, a cura di Luca Scarlini. Imola, CUE Press 2021, pp. 453; Samuel Beckett. *Quaderni di regia e testi riveduti. L’ultimo nastro di Krapp*. Edizione critica di James Knowlson, a cura di Luca Scarlini. Imola, CUE Press 2022, pp. 303; Samuel Beckett. *Quaderni di regia e testi riveduti. Finale di partita*. Edizione critica di Stanley E. Gontarski, a cura di Luca Scarlini. Imola, CUE Press 2022, pp. 287; Samuel Beckett. *Quaderni di regia e testi riveduti. Testi brevi*. Edizione critica di Stanley E. Gontarski, a cura di Luca Scarlini. Imola, CUE Press 2024, pp. 526.

l'anno successivo nella produzione tedesca dello Schiller Theater, fino alla sua regia del dramma nel 1975 a Berlino e alla supervisione della produzione in inglese di Walter Asmus per il San Quentin Drama Workshop nel 1984. Da queste due produzioni che presentano ampie concordanze negli interventi sul testo pubblicato, Knowlson presenta un testo riveduto che "può essere visto come una nuova versione di *Godot*, più breve, più concisa nella struttura e pensata molto più chiaramente in termini teatrali" (vol. I, 15). Questo nuovo testo "è quello che Beckett desiderava vedere in scena" (*ibidem*). Il quaderno di regia, della produzione allo Shiller Theater, il cosiddetto "quaderno rosso", che riporta la seconda versione delle note di regia di Beckett, viene riprodotto in facsimile, con la traduzione italiana. Le modifiche al testo a stampa presentano "piccole aggiunte, tagli consistenti e molte ma significative modifiche" (16), che riguardano soprattutto le didascalie, i movimenti e i gesti degli attori. Knowlson conclude la sua introduzione sottolineando come il Beckett regista

Non solo completava lo scrittore, ma chiariva e completava il proprio lavoro in una nuova fase finale di creatività che gli permetteva di esprimere la sua visione coordinando la forma visiva, l'andamento ritmico fondamentale e il testo in forma orale con forse più successo di quando qualsiasi altro drammaturgo-regista della nostra epoca sia mai stato in grado di fare. (vol. I, 22)

L'ultima parte del volume presenta i tagli e le modifiche all'edizione tedesca di *Aspettando Godot* utilizzata da Beckett per la sua messa in scena. Come scrive Knowlson, queste modifiche "testimoniano il profondo e raffinato lavoro, differenziato per ogni produzione, di limatura su *Aspettando Godot*, evidenziando nuovamente lo spirito perfezionista di Samuel Beckett non solo nella regia e nella messinscena, ma anche nella scrittura" (vol. I, 403). Il volume si chiude con una bibliografia dei manoscritti e delle copie annotate da Beckett di *Aspettando Godot*, di edizioni del dramma e di saggi su Beckett regista della sua opera.

Il secondo volume, a cura di Stanley E. Gontarski, traduzioni di Luca Scarlini, Ilaria Spisni e Molena Massalongo, è dedicato ai quaderni di regia di due messinscene di *Finale di partita*, quella allo Schiller Theater nel 1966 e quella al Riverside Studios di Londra nel 1980, entrambe con la regia di Beckett. La produzione dello Shiller Theater è la prima regia interamente attribuita a Beckett. Come sottolinea Gontarski, dirigere le proprie opere diede a Beckett la possibilità di andare oltre la semplice cura dei dettagli. Poteva non solo limitare le modifiche altrui, ma anche introdurne alcune proprie" (vol. II, 14). Dirigere le proprie opere per Beckett significava anche poter "rimediare a quelli che considerava eccessi o imprecisioni del copione originale" (*ibidem*). Nella sua traduzione inglese del dramma, Beckett aveva già cominciato ad eliminare ogni elemento che gli appariva non rilevante, e molti dei tagli e delle revisioni operati sulla versione tedesca e francese per la messinscena allo Schiller Theater "erano formulate per avvicinare quelle versioni al testo inglese già riveduto" (vol. II, 17). Fra i tagli più eclatanti, ogni allusione al pubblico, la canzone di Clov e la semplificazione della pantomima di Clov in apertura del dramma e la sua successiva ispezione all'esterno. Il secondo volume dei quaderni di regia offre una nuova versione di *Finale di partita*, ricavata dagli interventi di Beckett sul testo per le due produzioni del 1967 e del 1980. I quaderni sono ricchi "di informazioni sulla visione di Beckett riguardo *Finale di partita* e destano", scrive Gontarski, "enorme interesse non solo per gli studiosi, ma anche per ogni persona legata al mondo del teatro, fino alla platea di comuni lettori interessati a capire il teatro di Beckett più in profondità" (vol. II, 19). Beckett con *Finale di partita*, "prende il controllo completo degli strumenti di regia, essa non rappresentava più un processo separato dalla creazione di un testo ma la sua continuazione. [...] Scrittura, traduzione e regia erano un unico componente, parte di un processo creativo continuo" (vol. II, 13). E tutti coloro che si avvicineranno alla regia del dramma "dovranno essere più consapevoli circa il processo creativo e le indicazioni di Samuel Beckett" (*ibidem*).

Il terzo volume, a cura di James Knowlson, traduzioni di Luca Scarlini, Ilaria Spisni e Milena Massalongo, presenta il quaderno di regia per la messa in scena allo Schiller Theater nel 1969, diretto dallo stesso Beckett, di *L'ultimo nastro di Krapp*. Beckett scrisse il monologo per l'attore irlandese Patrick Magee, che debuttò nella parte di Krapp al Royal Court Theatre di Londra nell'ottobre 1958 con la regia di Donald McWhinnie. "Beckett", scrive Knowlson, "prese parte a tutte le prove, offrendo consigli e suggerimenti (secondo Magee inviati con discrezione tramite il regista)" (vol. III, 13). Beckett prese parte anche alle prove della versione francese diretta da Roger Blin, e fu in costante contatto con Alan Schneider, che diresse il monologo a New York agli inizi del 1960. Beckett, dunque, "fu coinvolto nella messinscena di *L'ultimo nastro di Krapp* molto da vicino già da prima che fosse invitato a dirigere personalmente la regia nell'ottobre 1969, con Martin Held nel ruolo di Krapp, allo Schiller Theatre" (*ibidem*). Beckett si preparò meticolosamente, come emerge dal dettagliatissimo quaderno di regia. L'esperienza berlinese fu solo la prima delle molte regie, o consulenze alla regia, del monologo da parte di Beckett, come quella del 1970 al Théâtre Récamier, o la versione per la BBC del 1972, regia di Donald McWhinnie, e quella del 1973, regia di Anthony Page, per le quali Beckett preparò dei nuovi copioni. Successivamente, il drammaturgo irlandese diresse *Krapp* altre due volte, nel 1975 al Théâtre d'Orsay e, in inglese, a Berlino nel 1977, utilizzando gran parte delle variazioni della messinscena allo Schiller Theater. I tagli e le modifiche per la messa in scena berlinese del 1969, avevano "lo scopo di stabilire un contrasto più marcato tra il silenzio meditabondo e l'immobilità da una parte, e il rumore e l'attività rapida e deliberata dall'altra" (vol. III, 14). Nel suo quaderno di regia, Beckett scrive che aveva tagliato "tutto quello che interferisce con il cambio improvviso dall'immobilità al movimento, o che lo rallenta" (vol. III, 93). Knowlson offre una panoramica delle maggiori modifiche effettuate da Beckett sul testo a stampa (vol. III, 14-16), fra le quali l'attenuazione dell'associazione di Krapp con il clown da circo o il comico da music-hall, con l'intento di "stabilire l'immagine di Krapp come quella di un vecchio debole, stanco e cagionevole, per bilanciare l'immagine del clown che era stata presentata al pubblico" (vol. III, 15). Un altro cambiamento fu quello di "associare in maniera obliqua il buio che circonda la zona di luce di Krapp con la morte" (*ibidem*). Questo gioco di luce e oscurità caratterizza il finale dello spettacolo, dalla produzione allo Schiller Theatre in poi:

Invece di far chiudere il sipario sul palco illuminato mentre Krapp guarda fisso davanti a sé e il nastro continua a girare in silenzio, Beckett fece sfumare tutte le luci del palco e quella della nicchia, lasciando solo 'l'occhio magico' del registratore a brillare nel buio per qualche secondo prima che il sipario si chiudesse. (*ibidem*)

Nelle produzioni successive, Beckett riprese gran parte delle modifiche della messa in scena berlinese. *L'ultimo nastro di Krapp* è il dramma dove Beckett fu maggiormente coinvolto a livello di produzione, regia e messinscena. Per questo, il volume presenta non il testo riveduto della messinscena berlinese del 1969, ma "un copione per gli attori riveduto nella forma precisa in cui Beckett voleva che il suo testo fosse messo in scena" (vol. III, 23), con note testuali che mostrano "come l'opera sia evoluta a partire da (e includendo) la produzione dello Schiller Theater", con "molte delle variazioni teatrali che sono nate nel corso delle sei produzioni sulle quali abbiamo informazioni dettagliate" (*ibidem*).

Il quarto volume dei quaderni di regia – a cura di Stanley E. Gontarski, traduzioni di Luca Scarlini e Ilaria Spisni – si occupa di alcuni dei drammi brevi di Beckett che rappresentano momenti essenziali per quel processo di destrutturazione del teatro che caratterizza il suo teatro a partire da *Commedia*. Se il teatro di Beckett ridefinisce il teatro moderno con

*Aspettando Godot*, con *Commedia* (1963) mette in discussione il teatro stesso: “se *Godot* aveva eliminato l’azione dal palco, *Commedia* praticamente eliminò il movimento. Se *Godot* aveva eliminato cause ed effetto comprensibili, *Commedia* praticamente eliminò l’intelligibilità stessa” (vol. IV, 16). Questo quarto volume dei quaderni di regia parte dalla produzione allo Schiller Theater di *Commedia*, presentando due quaderni, il primo, con la copertina rossa, “riguarda l’aspetto linguistico ed è dedicato al riesame approfondito di Beckett del testo tedesco, tradotto dall’autore con la collaborazione di Elmar e Erika Tophoven” (vol. IV, 183); il secondo, con la copertina marrone, delinea la struttura dello spettacolo. Gontarski si sofferma a illustrare le modifiche sul testo pubblicato (vol. IV, 19-22), sottolineando come nella drammaturgia di Beckett ci sia un prima e un dopo *Commedia*:

Da *Commedia* in avanti, le immagini sul palco di Beckett diventarono sempre più disumanizzate, reificate e metonimiche, con la presenza di creature smembrate o incorporee, mentre quello di Beckett diventò un teatro di parti del corpo e spettri, un teatro che tentava di raggiungere la trasparenza piuttosto che la solidità; un teatro infine che stava cercando di disfare se stesso. (vol. IV, 18)

Il volume prosegue con la presentazione di altri drammi brevi come *Va e vieni* (con un testo riveduto), *Vero, Joe, Passi* (con un testo riveduto), *Quella volta* e i quaderni di regia contenuti in quello rosso per la produzione di *Commedia* per lo Schiller Theater. Il volume si chiude con *Non io*, un nuovo testo riveduto e il manoscritto con gli appunti di Beckett per la produzione di Anthony Page del gennaio 1973 al Royal Court theatre. Tutte queste variazioni testuali suggeriscono come Beckett rifiutasse i testi pubblicati. John Calder già nel 1964 faceva notare come i testi a stampa non fossero affidabili e neppure accettabili per l’autore, “ossia non rappresentavano il suo punto di vista finale [...] e certamente non quello più recente, e di conseguenza, più completo a proposito del suo lavoro” (vol. IV, 22). A questo proposito sono esemplificativi i casi di *Passi* e *Non io*. Per *Passi*, l’editore volle pubblicare il testo prima della serata di apertura con la conseguenza che le modifiche apportate da Beckett nel corso delle prove sono assenti, come il cambio del ritmo della camminata portato da sette a nove passi. Successivamente l’editore cambiò le didascalie, ma non il dialogo per cui May conta sette passi e non nove. Conseguentemente, scrive Gontarski, “messe in scena di *Passi* basate su qualsiasi delle versioni pubblicate dell’opera [...] introduciranno inevitabilmente confusione superflua nella produzione” (vol. IV, 23). Nel caso di *Non io*, Beckett ritardò la pubblicazione del testo: “preferirei rimandarla in caso le prove di New York e Londra dovessero gettare una luce diversa su qualsivoglia aspetto” (vol. IV, 30). Nonostante questa accortezza, il testo a stampa non riporta quella che è la variazione più importante determinatasi nelle varie produzioni dopo il 1973, l’eliminazione dell’Auditore. Anche se Beckett lo riteneva importante suggeriva, in una lettera ai registi nel 1986, che poteva essere eliminato:

Dovrei aervi consigliato semplicemente di omettere l’Auditore. È molto difficile da mettere in scena (luce-posizione) e potrebbe essere più un danno che un bene. Per me lo spettacolo ha bisogno di lui ma può essere tralasciato. Non l’ho mai visto funzionare in modo efficace. (vol. IV, 22)

Scelta che lo stesso Beckett farà per la versione televisiva per la BBC nel 1977 e per la produzione francese del 1978 con Madeleine Renault.

I quattro volumi dei quaderni teatrali, che alla loro pubblicazione furono accolti con grande entusiasmo dalla critica, rappresentano preziosi materiali che ci rivelano il processo creativo di Beckett. Per la prima volta i quaderni di regia vengono presentati in traduzione – ad oggi l’unica nel panorama internazionale – portando il lettore nel laboratorio di Beckett

e facendogli scoprire, attraverso le introduzioni, le note e gli apparati dei curatori dei singoli volumi, James Knowlson, Stanley E. Gontarski e Douglas McMillan, “il mondo dell’autore, per leggerlo e portarlo sul palcoscenico” (vol. I, 9), permettendogli, come scrive Luca Scarlini, di “entrare nel laboratorio di azioni verbali e gestuali di un autore capitale del secolo scorso, la cui influenza rimane capillare nelle forme più diverse del presente” (*ibidem*).

