

«The play is full of echoes»

La vocazione registica di Samuel Beckett

Grazia D'Arienzo

1. Un drammaturgo-regista

L'attività di Samuel Beckett quale allestitore dei propri *play* ha ricevuto attenzione critica piuttosto tardi all'interno del settore composito degli studi beckettiani. Le prime messinscène firmate dall'autore risalgono alla seconda metà degli anni Sessanta, eppure, per un ventennio, i soli contributi a vedere la luce editoriale sono i diari delle prove e le testimonianze dirette dei suoi assistenti, spesso edite a margine degli spettacoli stessi.¹ La letteratura critica che esamina il suo lavoro registico si corona di saggi a partire dalla fine degli anni Ottanta,² e riceve poi impulso grazie alla comparsa della serie dei taccuini di regia e dei

¹ Faccio riferimento, ad esempio, al diario di prove di Michael Haerdter, contenuto nell'edizione fotografica della messa in scena berlinese di *Fin de partie*, o a quelli Walter Asmus. Cfr. Michael Haerdter, *Über die Proben für die Berliner Aufführung 1967*, in Samuel Beckett, Rosemarie Clausen, *Samuel Beckett inszeniert das "Endspiel"*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1967, pp. 97-113, tradotto come *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director*, John Calder-Riverrun Press, London-New York 1988, pp. 204-238; Walter Asmus, *Beckett probiert – aus dem Berliner Proben Tagebuch*, «Theater Heute», aprile 1975, pp. 20-23, tradotto come *Beckett Directs Godot*, «Theatre Quarterly», 5.19 (1975), pp. 19-26; Id., *Practical aspects of theatre, radio and television. Rehearsal Notes for the German Premiere of Beckett's That Time and Footfalls at the Schiller-Theater Werk-statt, Berlin*, «Journal of Beckett Studies», 2 (1977), pp. 82-95. L'unica eccezione a questa tendenza è rappresentata da Ruby Cohn *Beckett Directs*, in Idem, *Just Play. Beckett's Theater*, Princeton University Press, Princeton 1980, pp. 230-279.

² Cfr. James Knowlson, *Beckett as Director: The Manuscript Production Notebooks and Critical Interpretation*, «Modern Drama», Vol. 30, Number 4 (1987), pp. 451-465; Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director*, cit.; Jonathan Kalb, *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1989; Anna McMullan, *Beckett as Director: The Art of Mastering Failure*, in *The Cambridge Companion to Beckett*, edited by John Pilling, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 196-208; Stanley E. Gontarski, *Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre*, «Journal of Modern Literature», 22 (1998), pp. 131-155; Matthieu Protin, *De la page au plateau. Beckett auteur-metteur en scène de son premier théâtre*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Parigi 2015. In Italiano, cfr. Marco De Marinis, «È questo il ritmo che voglio»: *Beckett regista*, «Culture teatrali»,

testi riveduti licenziati da Faber and Faber,³ solo recentemente tradotti in italiano.⁴ Tale pubblicazione si rivela uno strumento privilegiato di accesso all'opificio registico beckettiano, un laboratorio pressoché sconosciuto, poiché oscurato dal carattere straordinariamente innovativo della sua produzione drammatica. Eppure non è possibile pensare al drammaturgo senza tenere conto della sua esperienza operativa quale uomo di teatro. Nel corso del suo itinerario artistico, pratica di scrittura e pratica di scena diventano dimensioni sempre più connesse, destinate a influenzarsi vicendevolmente già a partire dalle collaborazioni instaurate con gli allestitori dei propri testi. Quando poi nel '67 egli decide, su invito dello Schiller Theater di Berlino, di prendere possesso in maniera ufficiale del sistema segnico del palcoscenico e di attribuirsi il ruolo di regista di *Endspiel*, utilizzerà questa e le successive «directorial opportunities to continue the creative process, cutting, revising, tightening his original script».⁵ Pagina e scena, drammaturgia e performance si intersecheranno allora nelle maglie di un fecondo *continuum* progettuale:

Once Beckett took full control, directing was not a process separate from the generation of a text but its continuation if not its culmination. Writing, translating and directing were of a piece, part of a continuous creative process. He may have thought of theatre in 1967 as recreation [...], but directing often meant re-creation.⁶

30 (2021), pp. 195-215; Angelo Romagnoli, *Quel copione di Beckett. Temi e problemi di una traduzione italiana dei "Theatrical Notebooks of Samuel Beckett"*, ivi, pp. 216-233.

³ Cfr. Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, general editor James Knowlson, Faber and Faber-Grove Press, London-New York: vol. I. *Waiting for Godot, with a revised text*, edited by James Knowlson and Dougald McMillan (1993); vol. II. *Endgame, with a revised text*, edited by Stanley E. Gontarski (1992), vol. III. *Krapp's Last Tape, with a revised text*, edited by James Knowlson (1992), vol. IV. *The Shorter Plays (Play, Footfalls, Come and Go, What Where, That Time, Eh Joe, Not I), with revised texts for Footfalls, Come and Go and What Where*, edited by Stanley E. Gontarski (1999). Occorre ricordare che nel 1985 era già comparso *Happy Days. The Production Notebook of Samuel Beckett*, edited by James Knowlson, Faber and Faber, Londra 1985.

⁴ Sinora la casa editrice Cue Press ha licenziato tre dei quattro volumi dei *Quaderni di regia e Testi riveduti: Aspettando Godot* (2021), *Finale di partita* (2022), *L'ultimo nastro di Krapp* (2022).

⁵ Stanley E. Gontarski, *Introduction. "The No against the Nothingness"*, in Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol II. *Endgame, with a revised text*, edited by Stanley E. Gontarski, cit., p. XXI. Il *Fin de partie (Endspiel)* del '67 è il primo spettacolo nel cui programma Beckett compare ufficialmente come regista.

⁶ *Ibidem*.

«The play is full of echoes»

En attendant Godot offre un esempio paradigmatico di tale complessa dinamica. L'opera viene scritta in francese tra la fine del 1948 e l'inizio del 1949, e pubblicata nell'ottobre del 1952 dalle Éditions de Minuit. Il debutto a teatro, com'è noto, viene firmato da Roger Blin, che lo presenta al parigino Théâtre de Babylone nel gennaio del '53. Beckett segue l'evolversi della produzione presenziando ad un corposo numero di prove, e, sulla scorta di quanto osservato dalla platea, opera alcuni tagli e aggiunte che confluiranno già nella seconda ristampa del testo, edita in quello stesso anno. Comincia poi, secondo la prassi della doppia scrittura d'autore che gli è propria, a operarne la traduzione in lingua inglese⁷ – alla quale decide di aggiungere il sottotitolo *A tragicomedy in two acts* – e la dà alle stampe nel 1954 per i tipi di Grove Press.⁸ Negli anni Sessanta supporta tre registi nella messa in scena del *play*: nel 1961 è al fianco di Jean-Marie Serreau all'Odéon di Parigi, dove il suo ruolo di assistente produce importanti effetti sul testo francese ripubblicato nel '71; nel 1965 prende parte alle prove condotte da Anthony Page al Royal Court Theatre di Londra e, l'anno successivo, risponde alla richiesta di aiuto dello Schiller, la cui produzione firmata da Deryk Mendel è ormai irreparabilmente giunta ad un *empasse*. Nel 1975 si risolve finalmente a dirigerne una propria versione per lo stesso teatro berlinese, e ancora in questa occasione apporta consistenti revisioni e sfortimenti alla traduzione tedesca di Elmar Tophoven. Due successive riprese in inglese curate da Walter Asmus – quella alla Brooklyn Academy of Music di New York nel '78 e quella del San Quentin Drama Workshop dell'84 – decretano ulteriori aggiustamenti, fino a giungere ad un *revised text* compendiario delle diverse rettifiche, che viene autorizzato dall'autore qualche anno prima della morte.⁹

Questo breve *excursus* restituisce l'immagine di un artista affatto propenso a concepire le proprie creazioni come monumenti consegnati una volta per tutte alla storia della letteratura teatrale, ma consente soprat-

⁷ Sarà opportuno ricordare che Beckett, oltre ad essere scrittore bilingue, sperimenta procedimenti autotraduttivi per tutta la sua carriera letteraria. Per approfondimenti rimandiamo a Rainier Grutman, *Beckett and Beyond. Putting Self-Translation in Perspective*, «Orbis Litterarum», vol. 68, issue 3, 2013, pp. 188-206; Rossana Sebellin, *L'autotraduzione teatrale (e il suo paratesto) nella poetica di Samuel Beckett*, in *Autotraduzione. Obiettivi, strategie, testi*, a cura di Bruno Berni e Alessandra D'Atena, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2019, pp. 81-94.

⁸ Non è questa la sede per addentrarci nella complessa vicenda editoriale dell'opera nelle sue varianti inglesi e francesi, della quale offriamo una sintesi esemplificativa. Per approfondimenti cfr. Dirk Van Hulle, Pim Verhulst, *The Making of Samuel Beckett's En attendant Godot/Waiting for Godot*, Bloomsbury Press, Londra 2017.

⁹ Si tratta del testo contenuto nel vol. I dei *Theatrical Notebooks*.

tutto di rilevare come il lavoro drammaturgico, per Beckett, possa intendersi realmente compiuto solo una volta che ne sia stata adeguatamente collaudata la tenuta scenica e validato a più riprese il rendimento finale. Il confronto con il palco si rivela decisivo per l'autore, poiché lo pone continuamente nella condizione di dover rimeditare il testo già edito¹⁰ – o comunque già terminato – utilizzandolo come un *playscript*, un copione di produzione, passibile, durante l'evoluzione delle prove, di inevitabili variazioni. È questa consapevolezza a spingerlo, nel '64, a scrivere al suo editore tedesco «I shall never give another theatre text, if there ever is another, to be published until I have worked on it in the theatre».¹¹

Il principio-guida nella risagomatura dei testi è, di fatto, quello della maggiore efficacia performativa. I taccuini di regia forniscono esempi chiarificatori in tal senso: dalla pagina 46 del *Regiebuch* dello Schiller – prodotto per la sua prima messa in scena di *Godot* – apprendiamo, ad esempio, della decisione di eliminare un passaggio del II atto in cui Vladimir, Estragon e Pozzo sono intenti a riprodurre iconograficamente una crocifissione. Tale risoluzione deriva dalla cognizione che, così come concepita nella propria mente, la parte di azione in questione sia scenicamente «Unrealisable».¹² I ripensamenti non risparmiano ovviamente le meticolose didascalie (a proposito delle quali Gabriele Frasca parla di «regia implicita»),¹³ né tantomeno si limitano nel tempo: nel 1969, dirigendo *Krapp's Last Tape*, Beckett comprende come sia indispensabile, ai fini di una resa teatrale organica della *pièce*, sopprimere le *stage directions* che rallentano il ritmo e interferiscono su una serie di transizioni di movimento compiute dall'attore;¹⁴ nel 1980, dopo un quindicennio di attività da regista e al secondo allestimento di *Fin de partie*, realizza come il *play* abbia necessità di essere ulteriormen-

¹⁰ Sulle varianti testuali generate dal lavoro di Beckett come regista cfr. Stanley E. Gontarski, *Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre* cit.

¹¹ *The Letters of Samuel Beckett*, vol. 3: 1957-1965, edited by George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 598. La lettera, indirizzata a Siegfried Unseld della Suhrkamp, è datata 19 marzo 1964.

¹² Cfr. Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. I. *Waiting for Godot, with a revised text* cit., p. 270. Carl Raddatz (Pozzo), al centro, si appoggia alle spalle di Stefan Wigger (Vladimir) e di Horst Bollmann (Estragon), collocati rispettivamente alla sua destra e alla sua sinistra. Il richiamo alla crocifissione è favorito dalla pendenza del palco, che Beckett vuole espressamente inclinato.

¹³ Gabriele Frasca, *Lo spopolatoio. Beckett con Dante e Cantor*, Edizioni d'if, Napoli 2014, p. 63.

¹⁴ Scrive l'autore a p. 13 del taccuino di regia: «CUT/ Everything that interferes with the sudden/ shift from immobility to movement/ or that slows this down». Cfr. Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III. *Krapp's Last Tape, with a revised text* cit., p. 73.

«The play is full of echoes»

te ridotto («There's too much text», dichiara agli attori del San Quentin Drama Workshop durante la preparazione dello spettacolo).¹⁵ Dopo aver emendato il dramma, riconosce come le revisioni siano da attribuire alla sua concreta attività di allestitore. In una lettera a Marek Kedzierski, uno dei suoi traduttori polacchi, afferma a tal proposito: «The cuts and simplifications are the result of my work on the play as director and function of the players at my disposal».¹⁶

Il lavoro pratico come uomo di scena consente dunque al drammaturgo di compiere un'operazione di politura dei propri testi, condotta nei termini di una loro opportuna ri-teatralizzazione.

2. La vocazione registica del drammaturgo

Il primo esercizio di progettazione teatrale interamente attribuibile a Beckett viene eseguito nel 1965, quando dirige Pierre Chabert ne *L'Hypothèse* dell'amico Robert Pinget.¹⁷ Dopo questa eccezione e fino a qualche anno prima della sua scomparsa, l'autore si dedicherà in maniera esclusiva ai propri testi, allestendo quindici produzioni in tre lingue (francese, inglese, tedesco) e tre città europee (Parigi, Berlino, Londra).¹⁸

Formalmente, dunque, la carriera di Beckett come *metteur en scène* – o meglio, quella che si delinea con il passare del tempo come una vera e propria carriera – ha avvio nella seconda metà degli anni Sessanta. Eppure, diverse evidenze mostrano come una sensibilità verso la trasposizione in forma scenica della sua scrittura preesistesse a quella solo successivamente tributatagli. Torniamo al primo allestimento in assoluto di una sua opera, *l'En attendant Godot* parigino del '53. L'autore, presente in sala durante la

¹⁵ Stanley E. Gontarski, *Introduction*. «The No against the Nothingness», in Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol II. *Endgame, with a revised text*, edited by Stanley E. Gontarski cit., p. XVI.

¹⁶ La lettera risale al 15 novembre 1981 ed è parzialmente riportata da Gontarski in Ivi, p. XVIII.

¹⁷ Gli studiosi convergono sul fatto che la regia sia da attribuire a Beckett, come del resto è testimoniato dallo stesso Pierre Chabert in Dougald McMillan, Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director*, cit., pp. 314-317. Tuttavia, nel programma dello spettacolo, debuttato nel 1965 alla Biennale di Parigi, alla voce «mise en scene» compare il nome di Chabert. Il testo di Pinget viene ripreso nel '66 all'Odéon, in un programma serale che include anche due drammi di Ionesco e i beckettiani *Play (Comédie)* e *Come and go (Va-et-vient)*. Secondo Ackerley e Gontarski la firma del *Va-et-vient* allestito in quell'occasione sarebbe di Beckett e non di Jean-Marie Serreau. Cfr. C.J. Ackerley, Stanley Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York 2004, digital edition, s.v. *directing*, pp. 242-246.

¹⁸ Cfr. l'Appendice 2. Escludiamo da questo computo le regie televisive di opere teatrali.

preparazione, non solo ripensa il testo, ma non può trattenersi dall'annotare, su un copione oggi conservato presso la Beckett Collection della University of Reading,¹⁹ appunti e disegni di movimenti dei personaggi e dell'albero a due rami che ha in mente per la rappresentazione; ebbene, quelle glosse prefigurano molte delle soluzioni sperimentate due decenni dopo, allorché si troverà a mettere a punto la propria elaborazione teatrale del testo:

Beckett was concerned with patterns of movement about the tree and downstage to Estragon's stone as evidenced by the drawing to the right in the sketch of the tree anticipating the detailed diagrams for movement in the *Regiebuch* of the Schiller production. [...]

Many of the notes and additions are stage directions for a formalised style of acting similar to that he called for when he directed *Godot* in Berlin twenty-two years later.²⁰

Non si può inoltre trascurare la significativa successione di consulenze prestate dall'autore tra il 1957 e il 1965,²¹ anni durante i quali è coinvolto nella realizzazione di buona parte delle prime delle sue opere, e ha la possibilità di sperimentare la molteplicità di strumenti messi a disposizione dal palcoscenico. All'allestitore e agli interpreti che di volta in volta supporta, Beckett propone consigli e suggerimenti, arrivando in alcune circostanze a co-dirigere in maniera non accreditata lo spettacolo.

Varie sono le occasioni in cui questo avviene, cinque delle quali desumibili dalla biografia che James Knowlson gli dedica. Durante la produzione londinese di *Happy Days* (1962), egli viene autorizzato da George Devine «more or less to take over as director», mettendo talmente sotto pressione l'attrice Brenda Bruce con le sue richieste di efficienza plessimetrica da essere invitato a lasciare le prove.²² Nel corso dell'imbastitura di un *Fin de partie* in lingua inglese, destinato a debuttare a Parigi nel '64, il giovane Michael Blake si vede progressivamente costretto a farsi da parte, mentre

¹⁹ La fotocopia del copione con note manoscritte di Beckett è indicata con segnatura MS 1485/1.

²⁰ Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., pp. 78-79.

²¹ Cfr. l'Appendice 1.

²² La scenografa Jocelyn Herbert suggerì a Beckett di tenersi lontano dalle prove per una settimana, in modo da lasciare a Brenda Bruce il tempo di assimilare il testo. Più tardi, l'autore avrebbe detto a Bettina Calder: «I've been kicked out of rehearsals». Cfr. James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, Londra 2014 [prima ed. 1996], edizione digitale, p. 625.

«The play is full of echoes»

è Beckett a fornire indicazioni agli attori che ha scelto per la produzione, i prediletti Jack MacGowran e Patrick Magee.²³ Nello stesso anno, l'autore si alterna a Jean-Marie Serreau²⁴ nella direzione di *Play* a Parigi, mentre cerca la soluzione illuminotecnica più adatta per il “faro inquisitore” che deve estorcere alternativamente la parola agli interpreti. Durante l'allestimento della stessa *pièce* a Londra, una malcelata polemica si genera tra George Devine – autore nominale del progetto scenico – e il direttore artistico del National Theatre, Kenneth Tynant, che scrive a questi in una lettera: «What I don't especially trust is Beckett as co-director».²⁵ Nel '65, infine, Beckett salvaguarda la buona riuscita di *Godot* allo Schiller, dove i malumori tra Deryk Mendel e gli attori sono in qualche modo sopiti dal suo arrivo e dal suo lavoro a stretto contatto con il regista.²⁶

Come nota Knowlson

This period of intensive collaboration with directors of his plays was vital for Beckett. Above all, it made him appreciate that there were elements that he would never get right until he had staged the plays himself, and that, consequently, at some point in the future he needed to take sole responsibility for a production so as to identify the problem areas and ensure that at least one production conformed with his overall vision of the play.²⁷

La decisione di rilevare il testimone registico dei propri drammi a partire dal '67 può, dunque, solo in parte essere attribuita alla necessità di controllo autocratico solitamente imputatagli e andrebbe piuttosto letta in un'ottica di continuità con l'apprendistato teatrale che aveva fino a quel momento sperimentato. L'attitudine alla visualizzazione in termini performativi di quanto composto sulla pagina consente, in verità, di identificare quello di Beckett come un pensiero drammaturgico in azione, permeato da un'intelligenza registica *in statu nascendi*.

²³ Lo spettacolo viene preparato tra Londra – dove Beckett conduce le prove per tre settimane – e Parigi. La produzione è allestita da una compagnia impegnata a mettere in scena nella capitale francese *pièce* in lingua inglese, l'Anglo-American Theatre (meglio conosciuta come English Theatre in Paris).

²⁴ Secondo Knowlson «Beckett was left to take the actors through the play himself» (Ivi, p. 641) e Jean-Marie Serreau «left him to get on with directing» (Ivi, p. 644).

²⁵ Kenneth Tynant, *Life and Letters. Between the Act*, «New Yorker», 31 October 1994, pp. 84-85.

²⁶ Scrive Knowlson a tal proposito: «Although Beckett worked tactfully through the direction, the production was gradually brought closer to his own vision of the play», James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett* cit., p. 657.

²⁷ Ivi, p. 643.

Nella pratica d'allestimento, questa intelligenza evolverà nella capacità di elaborare ciò che Dougald McMillan e Martha Fehsenfeld definiscono come un «subliminal stage imagery»,²⁸ un tramaglio di figurazioni ritmico-visive volte all'interconnessione fra parola, gesto e movimento.

3. *La pratica della regia secondo Beckett*

Data la reticenza dell'autore nel produrre scritti o anche solo offrire dichiarazioni che possano essere interpretate come assunti teorici, la nozione di regia che ne caratterizza la mente teatrale andrà ricostruita secondo un metodo induttivo. In un dialogo con il critico Charles Marowitz, il drammaturgo muove una critica agli artisti di teatro impegnati a rappresentare i suoi testi:

Producers don't seem to have any sense of form in movement. The kind of form one finds in music, for instance, where themes keep recurring. When in a text, actions are repeated, they ought to be made unusual the first time, so that when they happen again – in exactly the same way – an audience will recognize them from before.²⁹

Il ricorso a formule linguistiche connesse all'ambito e alla tecnica musicale non è una eccezione per il Beckett regista, noto estimatore di composizioni classiche – sebbene non amante dell'opera lirica – ed esperto pianista. Durante la messa a punto di *Footfalls* al Royal Court Theatre, ricorda all'attrice Rose Hill: «We are not doing this play realistically or psychologically, we are doing it musically»;³⁰ redigendo il quaderno di lavoro per la messa in scena di *Krapp* allo Schiller, non esita ad associare le intonazioni delle battute a indicazioni di colore quali “modo maggiore”, o “modo minore”; quando firma il suo primo *Fin de partie* – un'opera che descriverà come «a cantata for two voices»³¹ – dirige gli interpreti impiegando vocaboli che rinviano al tempo in musica («andante»), al carattere («scherzo»), alla dinamica («piano», «fortissimo»), e all'articolazione musicale («legato»).³²

²⁸ Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 99.

²⁹ Samuel Beckett, intervista a cura di Charles Marowitz, *Paris Log*, «Encore», 9, (1962), p. 44.

³⁰ Cfr. James Knowlson, *Beckett as Director*, in John Haynes, James Knowlson, *Images of Beckett*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2003, p. 128.

³¹ Samuel Beckett, intervista a cura di Georges Pelorson, citata in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 163.

³² Cfr. Michael Haerdter, *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld,

«The play is full of echoes»

Tuttavia, il vero fulcro di interesse nell'asserzione poc'anzi citata risiede nel primo periodo: «Producers don't seem to have *any sense of form in movement*» (corsivo nostro). Questo «senso della forma in movimento», ossia il decorso temporalmente organizzato di una struttura performativa in evoluzione, è ciò che Beckett ritiene già endogeno al proprio metodo di scrittura drammatica: una specifica, sorvegliata architettura ritmico-sonora. L'autore immagina i propri testi come composizioni vocal-strumentali in cui si avvicinano motivi ricorrenti e variazioni, accelerazioni e decelerazioni, scattanti ritornelli comici, sincopi e cesure (le peculiari “pause”, destinate ad acquisire un ruolo determinante in fase di allestimento). Nella transizione dalla pagina scritta alla messa in forma teatrale è necessario conservare questa propensione metrica del discorso attraverso degli espedienti mirati: ecco dunque che, mentre Brenda Bruce si appresta a memorizzare la parte di Winnie per la prima britannica di *Happy Days*, viene invitata a modellare la frequenza del proprio parlato su quella di un metronomo;³³ e a Billie Whitelaw viene chiesto, mentre prova *Not I* al Royal Court, di diversificare la resa dei tre punti sospensivi presenti fra una frase e l'altra, facendo in modo che nei momenti di maggior tensione vengano percepiti dal pubblico come due.³⁴

Il “direttore d'orchestra” Beckett pretende dunque dal testo *eseguito* sul palcoscenico il massimo rigore d'articolazione ritmica; la stessa precisione che si riscontra nella partitura cinesica e visiva della performance, contraddistinta da forme ricorsive e scansioni cadenzate del movimento attorico – o del gesto, laddove i personaggi si vedano costretti all'immobilità – in rapporto sia al tessuto verbale, sia all'*habitat* scenico.

Per ricomporre il *modus operandi* del Beckett regista, sarà utile sondare le produzioni allestite per lo Schiller Theater, concentrandosi in particolare sul *Fin de Partie* (*Endspiel*) del 1967³⁵ – primo spettacolo effettivamente firmato dall'autore – e sull'*En attendant Godot* (*Warten auf Godot*) del 1975.³⁶

Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director cit., pp. 204-238.

³³ Così Knowlson racconta l'episodio: «[...] at one stage he [Beckett] even brought a metronome into the theatre and set it down on the floor, saying “This is the rhythm I want”. To the actress's astonishment, he then left it ticking relentlessly away», James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett* cit., p. 625.

³⁴ Cfr. Billie Whitelaw, intervista a cura di Mel Gussow, *How Billie Whitelaw interprets Beckett*, «New York Times», 14 febbraio 1984.

³⁵ *Endspiel*, regia di Samuel Beckett, Schiller Theater Werkstatt, Berlino, 26 settembre 1967. Interpreti: Ernst Schröder (Hamm), Horst Bollmann (Clov), Werner Stock (Nagg), Gudrun Genest (Nell).

³⁶ *Warten auf Godot*, regia di Samuel Beckett, Schiller Theater, Berlino, 8 marzo 1975. Interpreti: Horst Bollmann

La prassi di lavoro per le messinscène berlinesi prevede una scrupolosa fase di preparazione, avviata prima che l'autore giunga in Germania per effettuare la scelta del cast. Egli vaglia innanzitutto la traduzione tedesca del testo realizzata da Tophoven a partire dal francese, e la armonizza con la propria versione inglese; si concentra quindi sulla fase del «trying to see»,³⁷ figurandosi mentalmente quella che sarà la trasposizione performativa dello *script*. Dopo aver imparato a memoria il dramma revisionato, e prima di consultarsi con lo scenografo Matias sull'aspetto che acquisterà lo spazio teatrale, Beckett redige il *Regiebuch*, nel quale registra puntigliosamente i moduli dell'azione e le sue clausole gestuali o coreografiche. Tali modulazioni sono segnalate all'assistente per *Warten auf Godot*, Walter Asmus, come «visual themes of the body»,³⁸ in una felice coesistenza terminologica fra immagine scenica e fraseologia musicale (i «temi» corporei).

Se per personaggi statici come Winnie le indicazioni riguardano gestica e mimica, per *Endspiel* e *Warten auf Godot*, l'occupazione del palco da parte degli attori viene accuratamente prestabilita attraverso disegni finalizzati a descrivere la sequenza dei movimenti.

La maggiore preoccupazione durante la preparazione di *Fin de partie* è quella di restituire corpo scenico a ciò che Beckett considera il perno del dramma, ovvero il conflitto tra Hamm e Clov: «There must be maximum aggression between them from the first exchange of words onward. Their war is the nucleus of the play»³⁹ chiarisce durante le prove. La dinamica fra i due si estrinseca, da un punto di vista ritmico, attraverso momenti continui di tensione e di distensione: lo spettacolo deve essere un susseguirsi di «fire and ashes» – spiega l'autore a Ernst Schröder –, poiché Hamm e Clov «are both focused on quiet and inner contemplation, but one of them is always disturbing the other; the other is always the peacebreaker, and fire suddenly flares out of the ashes of quietness».⁴⁰

Il *theatrical notebook* presenta una suddivisione del testo in sedici sezioni, per ognuna delle quali il regista fornisce, oltre alla definizione del tema

(Estragon), Stefan Wigger (Vladimir), Klaus Herm (Lucky), Carl Raddatz (Pozzo).

³⁷ Ruby Cohn, *Beckett Directs*, in Idem, *Just Play. Beckett's Theater*, Princeton University Press, cit., p. 236.

³⁸ Walter Asmus, *A Rehearsal Diary*, in *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., pp. 136-148 (p. 139).

³⁹ Michael Haerdter, *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 205.

⁴⁰ Ernst Schröder, *One Hammer, Three Nails. Experiences of an Actor with Dramatist Samuel Beckett as Director*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., pp. 238-240 (p. 238).

principale e del numero esatto di ricorrenze verbali, note particolareggiate in riferimento allo sviluppo della performance, che risulta particolarmente spedita.⁴¹ Gli schemi coreografici, illustrati da cinque diagrammi, si distribuiscono secondo quelli che Beckett definisce “little turns”, circonferenze o semi-circonferenze con cui i personaggi si spostano nel rifugio grigio-topo creato da Matias,⁴² in direzione a volte oraria, a volte antioraria. La diversa tipologia di cinesica immaginata per differenziare Hamm e Clov rafforza visivamente la loro natura contrastiva: laddove la sedia a rotelle del primo disegna tracciati curvilinei ininterrotti, i percorsi del secondo si strutturano secondo segmenti rettilinei che procedono per lo più in senso zigzagante. Di Clov Beckett elenca le sedici entrate, le sedici uscite e le diverse interruzioni di movimento – gli “stops” –, scandendo aritmeticamente i suoi passi secondo gruppi di 8, 6, 4, o 2 tempi. Particolare importanza acquista la definizione del continuo ritorno di Clov sui propri passi, richiamato da Hamm mentre si dirige verso la cucina, che costituisce un impulso nodale in *Fin de partie*. Beckett decide, in particolare, di scandire la camminata di riavvicinamento dalla porta alla seduta di Hamm in otto tempi: si tratta di un clausola coreutica ricorsiva che, conservando sempre lo stesso numero di passaggi, determina il prevalere di una regolarità ritmica («It’s almost like an exercise in dance, [...] equal number of paces, rhythm kept equal»)⁴³ Il rilievo attribuito a tale andirivieni emerge, del resto, anche dalle aggiunte presenti nel testo revisionato, dove compaiono *ex novo* le didascalie *Clov moves towards door ...* (Clov si muove verso la porta) e *Clov halts* (Clov si ferma), al termine della battuta-*refrain* «I’ll leave you».

La stessa certossina solerzia caratterizza il più tardo allestimento di *Warten auf Godot*. Il quaderno di lavoro è in questo caso molto più elaborato, per un testo che l’autore-regista considera ancora disordinato⁴⁴ e che sottopone ad una consistente operazione di revisione, sfoltendo i dialo-

⁴¹ Ruby Cohn testimonia come lo spettacolo durasse ottantacinque minuti e fosse la versione più veloce che avesse mai visto. Cfr. Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton University Press, Princeton 1973, p. 154.

⁴² Lo spazio scenico, che ricorda un bunker, si organizza su tonalità di grigio, con sprizzi di giallo. La quadratura delle pareti è più scura del “grigio topo uniforme” del resto della scena. Le pareti laterali presentano due finestre alte e strette, con tracce di polvere e tende “grigio sporco”. Cfr. Michael Haerter, *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 204.

⁴³ Ivi, p. 236.

⁴⁴ Per la regia di *Godot* allo Schiller Beckett prepara un primo taccuino (“il green notebook”, dal colore della copertina) e una seconda versione più meditata (il “red notebook”), riprodotta in *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. vol I. *Waiting for Godot, with a revised*

ghi per dare maggiore coesione alla struttura complessiva. L'attenzione è qui rivolta ai movimenti di tutti e quattro i personaggi, dei quali Beckett elenca le diverse e ripetute occorrenze (il dormire di Estragon, il pensare di Lucky, gli usi della frusta, l'ispezione del cappello e della scarpa, ...). Numerosi diagrammi occupano ventuno delle centonove pagine totali, alternando, secondo modelli riconoscibili, linee rette, archi e semicerchi. La natura di complementarità di Vladimir e Estragon si accentua a partire da una modifica fondamentale: diversamente dal testo originale, sono ora entrambi in scena sin dall'inizio, Estragon seduto sulla pietra, Vladimir in piedi dietro l'albero. I due si cercano a più riprese sul palco spoglio e inclinato, in un moto che Beckett segnala a pagina 5 dello *Schiller notebook* come di «perpetual separation and reunion»; ognuno di loro si rapporta più precisamente con l'oggetto scenografico assegnato, determinando una sorta di asse orizzontale (la connessione di Estragon con il terraneo, con il minerale), e uno verticale (l'aspirazione di Vladimir al cielo, il suo rapporto con l'albero). Un particolare motivo visivo è costituito da quattro «inspections of [the] place», ricognizioni del perimetro scenico, due compiute nel primo atto (da Estragon e Vladimir) e due nel secondo (entrambe da Vladimir): si tratta di un *pattern* di movimenti simili che si sviluppa sempre in senso orario, e nel quale è possibile intravedere un nucleo di collisione formale fra la temporalità ciclica del dramma e la spazialità invariabile del “non-luogo” beckettiano.

La presenza di quelli che l'autore più tardi definirà *Wartestelle*, costituisce un ulteriore tratto paradigmatico delle regie allo Schiller. Si tratta di “punti di attesa”, ovvero arresti dell'azione durante i quali gli attori si paralizzano in *attitudes* statiche. Tali unità compositive esplicano più funzioni sceniche: da un lato, rappresentano momenti di sospensione nella sezione verbale, e quindi pause all'interno dell'orditura ritmica; dall'altro, contribuiscono alla definizione della partitura visiva dello spettacolo, dando origine a *tableaux* scultorei di fermo-immagine periodici. Il termine “*Wartestelle*” viene utilizzato effettivamente da Beckett soltanto nel 1975 nelle copie annotate del testo di *Godot* per lo Schiller e nel *red notebook*, dove, sotto la sigla “W” compare un elenco con sedici casi (poi ridotti a dodici). Ma, dal diario dell'assistente Michael Haerdter, emerge come già per *Endspiel* il regista avesse stabilito l'immobilizzarsi di Ernst Schröder e Horst Bollmann in determinati punti dello spettacolo: «Over and over, he

text, edited by James Knowlson and Dougald McMillan cit. Nel *green notebook* Beckett aveva scritto: «Der Konfusion Gestalt geben» (“Dare forma alla confusione”).

«The play is full of echoes»

has them freeze for seconds at a time into a tableau which is to achieve its effect through repetition». ⁴⁵

Lo strumento del *Wartestelle* viene quindi impiegato, sebbene in maniera meno strutturata, sin dalla prima regia di *Fin de partie* e sarà utilizzato ancora nella ripresa del 1980 con il San Quentin Drama Workshop: nel *Riverside notebook* redatto in quell'occasione, compare la dicitura «frozen postures» per il quadro finale, volto a replicare quello iniziale.

Alla tipologia dei *Wartestelle* possono inoltre essere ricondotti momenti focali di produzioni realizzate allo Schiller: le porzioni di «motionless listening» durante le quali Krapp rimane concentrato ad ascoltare il suo nastro (*Das letzte Band*, 1969); le *attitudes* mute che puntellano il monologo di Winnie, lasciando in sospenso alcune azioni come pregare, spazzolare i denti, mettere il rossetto (*Glückliche Tage*, 1971). In questi due casi, l'effetto scenico ottenuto è una alternanza cadenzata tra un *frame* di energia compressa (la posa statica) e il gesto successivo, che acquista una sua più definita incisività.

La partitura degli spettacoli berlinesi è, poi, caratterizzata dallo iato asincrono fra discorso e movimento. Durante la preparazione di *Endspiel*, il drammaturgo-regista insiste affinché gli interpreti scindano in maniera netta i propri spostamenti dal parlato, dando origine ad uno schema diacronico tripartito per cui, ad un cambio di posizione, segue una leggera pausa e, infine, la parola: «Never let your changes of position and voice come together. First comes a) the altered body stance; after it, following a slight pause comes b) the corresponding utterance» – ammonisce Beckett. ⁴⁶

Tale *pattern* movimento–pausa/silenzio–battuta si intensifica nella messinscena di *Godot*, dove sembra inglobato nel modulo prossemico che viene definito, nel *Regiebuch*, «approach by stages». A sedici scambi dialogici distribuiti lungo l'intera *pièce*, Beckett fa corrispondere un avanzamento graduale di un personaggio verso l'altro, suddiviso in tre tempi successivi, in modo da «utilizzare la variazione della distanza come strumento [...] di creazione del climax e di modulazione del colore e dell'intenzione della battuta». ⁴⁷ Dal *revised text* di *Godot* emerge come Beckett aggiunga diverse di queste “interazioni per fasi” nelle didascalie:

⁴⁵ Cfr. Michael Haerdter, *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 216.

⁴⁶ Michael Haerdter, *A Rehearsal Diary*, in Dougald McMillan and Martha Fehsenfeld, *Beckett in The Theatre. The Author as Practical Playwright and Director* cit., p. 211. Lo stesso tipo di separazione, tra gesto e dialogo, avviene per Nagg e Nell. Cfr. Ruby Cohn, *Back to Beckett* cit., p. 154.

⁴⁷ Angelo Romagnoli, *Quel copione di Beckett. Temi e problemi di una traduzione italiana dei*

ESTRAGON *molto ingannevole* Ma quale sabato? E poi oggi è sabato? *Avanza verso Vladimir* Non è mica domenica? *Pausa. Avanza ancora* O lunedì? *Pausa. Avanza ancora. O venerdì?*⁴⁸

E, più avanti:

ESTRAGON Forse mi sbagliavo. *Pausa* Smettiamo di parlare per un minuto, vuoi?

VLADIMIR *debolmente* Va bene. *Estragon si addormenta di colpo. Vladimir va all'estrema sinistra della scena, guarda a distanza facendosi schermo con la mano, si gira e va all'estrema destra, fissa lontano. Si volta e si avvicina a Estragon. Si ferma Gogo! Si avvicina, si ferma Gogo! Si avvicina e si ferma dietro Estragon, lo scuote piano Gogo!*⁴⁹

L'andamento ternario risulta, così, ciclico e trova corrispondenze in altre sezioni già presenti nel testo originale:

ESTRAGON *piano* Mi volevi parlare? *Silenzio. Estragon fa un passo in avanti* Avevi qualcosa da dirmi? *Silenzio. Estragon fa un altro passo in avanti* Didi...

VLADIMIR *senza girarsi* Non ho niente da dirti.

ESTRAGON *silenzio. Fa un passo in avanti* Sei arrabbiato? *Silenzio. Un passo in avanti* Perdonami. *Silenzio. Passo in avanti. Dai, Didi. Silenzio. Dammi la mano.*⁵⁰

Gli *approach by stages*, insieme alle successioni coreografiche variate e alle attese mute ripetute (i *Wartestelle*) sono i dispositivi progettuali cardine attraverso cui Beckett organizza, negli spettacoli dello Schiller, una fitta architettura di richiami e parallelismi performativi, destinati ad accordarsi ai valori analogici e iterativi disseminati nelle battute. Gli echi verbali di cui sono intrise le *pièce* si propagheranno anche negli anni successivi tramite contrappunti ritmico-gestuali, consentendogli di materializzare, nello spartito di scena, quel pensiero registico latente, in potenza, nella sua scrittura.

"*Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*" cit., p. 224.

⁴⁸ Samuel Beckett, *Quaderni di regia e Testi riveduti. Aspettando Godot*, edizione critica di James Knowlson e Dougal McMillan, a cura di Luca Scarlini, CUE Press, Bologna 2021, p. 32.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ivi*, p. 33.

«The play is full of echoes»

*Appendice 1. Beckett consulente alla regia*⁵¹

1952: assiste alle prove di *En attendant Godot* (regia di Roger Blin) a Parigi.
1957: assiste alle prove di *Fin de partie* (regia di Roger Blin) tra Parigi e Londra. Lo spettacolo debutta a Londra in francese al Royal Court Theatre.
1958: assiste a tutte le prove di *Krapp's Last Tape* (regia di Donald McWhinnie) e a buona parte di quelle di *Endgame* (regia di George Devine) per una doppia serata al Royal Court Theatre, Londra.
1961: supporta Jean-Marie Serreau per una ripresa di *En attendant Godot* a Parigi.
1962: supporta George Devine per l'allestimento di *Happy Days* al Royal Court, ma viene invitato a lasciare le prove.
1963: supporta Roger Blin per l'allestimento di *Oh les beaux jours* a Parigi.
1964: supporta Michael Blake a Londra per l'*Endgame* prodotto dall'Anglo-American Theatre. Lo spettacolo debutterà a Parigi. Supporta Jean-Marie Serreau per *Comédie* e Devine per *Play*, viaggiando tra Parigi e Londra. Supporta Donald McWhinnie a Londra nell'allestimento di *Endgame* per la Royal Shakespeare Company. Supporta Anthony Page per una ripresa di *Waiting for Godot* al Royal Court Theatre, Londra.
1965: supporta Deryk Mendel con l'allestimento di *Warten auf Godot* allo Schiller Theater di Berlino.

*Appendice 2. Beckett regista*⁵²

1965: *L'Hypothèse* di Robert Pinget, Musée d'Art Moderne, Parigi, 18 ottobre 1965 (non accreditato come regista).
1966: *L'Hypothèse* di Robert Pinget, *Va-et-vient* di Samuel Beckett, Odéon Théâtre de France, Parigi, 28 febbraio 1966 (non accreditato come regista).⁵³
1967: *Endspiel*, Schiller-Theater Werkstatt, Berlino, 26 settembre 1967.
1969: *Das letzte Band*, Schiller-Theater Werkstatt, Berlino, 5 ottobre 1969.
1970: *La dernière bande*, Théâtre Récamier, Parigi, 29 aprile 1970.

⁵¹ Contrariamente a quanto avvenuto nel saggio, per le Appendici i titoli delle opere non sono indicati nella lingua di prima stesura, ma nella lingua della messa in scena.

⁵² La cronologia riprende quella stilata in C.J. Ackerley, Stanley Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett* cit., s.v. *directing*, pp. 242-246.

⁵³ Il programma della serata "BIP-Beckett, Ionesco et Pinget" comprende *Comédie* e *Va-et-vient* di Samuel Beckett, *La Lacune e Délire à deux* di Eugène Ionesco e *L'Hypothèse* di Robert Pinget.

1971: *Glückliche Tage* allo Schiller-Theater Werkstatt di Berlino, 17 settembre 1971.

1975: *Warten auf Godot* allo Schiller Theater di Berlino, 8 marzo 1975.

Pas moi e La dernière bande, doppio spettacolo alla Petite Salle del Théâtre d'Orsay a Parigi, aprile 1975.

1976: *Footfalls* al Royal Court Theatre, Londra, maggio 1976. *Damals e Tritte* allo Schiller-Theater Werkstatt, 1 ottobre 1976.

1977: *Krapp's Last Tape* (in inglese) all'Akademie der Künste di Berlino. Prove con il San Quentin Drama Workshop dal 10 al 27 settembre 1977.

1978: *Pas e Pas moi* al Théâtre d'Orsay, Parigi, aprile 1978. *Spiel* allo Schiller-Theater Werkstatt, 6 ottobre 1978.

1979: *Happy Days* al Royal Court Theatre, Londra, giugno 1979.

1980: *Endgame* con il San Quentin Drama Workshop, Riverside Studios, Londra, maggio 1980.

1984: *Waiting for Godot* per il San Quentin Drama Workshop (regia di Walter Asmus, prove al Goodman Theater Chicago dal novembre 1983 al gennaio 1984). Beckett dirige le prove con gli attori al Riverside Studios di Londra per dieci giorni, a partire dal 2 febbraio 1984. Lo spettacolo debutta all'Art Festival di Adelaide il 13 marzo 1984.