



## Declinazioni della coralità nell'opera di Samuel Beckett

Declinations of chorality in the work of Samuel Beckett

Grazia D'Arienzo

Università di Salerno, Italy

### SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio ricomponne le oscillazioni attraverso cui la coralità – intesa secondo l'accezione mutuata da Jean-Pierre Sarrazac – si esercita nell'opera di Samuel Beckett, segnatamente in *Play* (*Com-media*), *Come and Go* (*Va e vieni*) e *Quad*. In *Play* le voci di W1, W2 e M procedono per assoli alternati eccetto che per i *chorus*, nei quali la polifonia diretta dallo spotlight acquista il proprio carattere di simultaneità. Flo, Vi e Ru in *Come and Go* intessono la propria partitura scenico-vocale nella ritualità di un trio disseminato, destinato a frangersi e a ricomporsi. Dalle traiettorie combinatorie di *Quad* emerge, infine, una coralità muta espressa da formule coreografiche che si accompagnano a sonorità musicali percussive. | The essay reconstructs the oscillations through which chorality – understood according to the meaning borrowed from Jean-Pierre Sarrazac – is exercised in Samuel Beckett's work, notably in *Play*, *Come and Go*, and *Quad*. In *Play* the voices of W1, W2 and M proceed by alternating solos except for the choruses, in which the spotlight-directed polyphony acquires its own character of simultaneity. Flo, Vi and Ru in *Come and Go* weave their scenic-vocal score in the rituality of a disseminated trio, destined to break up and recompose. Finally, from the combinatory trajectories of *Quad* emerges a mute chorality expressed by choreographic formulas that are accompanied by percussive musical sounds.

### PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Samuel Beckett, coralità, teatro, drammaturgia, teledrammi | Samuel Beckett, chorality, theatre, drama, teleplay

La finalità del presente saggio è quella di rintracciare, all'interno dei play di Samuel Beckett, gli elementi riconducibili al paradigma formale della coralità, secondo l'accezione che Jean-Pierre Sarrazac assegna a tale termine in *Poétique du drame moderne* (2012). Utilizzando il lemma 'play' non ci riferiamo soltanto alla produzione segnatamente teatrale dell'autore irlandese, ma anche al più ampio spettro dei suoi testi extra-letterari<sup>1</sup>, compresi quelli concepiti per il medium televisivo, i *teleplay* (in italiano resi come 'teledrammi').

Prima di procedere all'individuazione delle manifestazioni di coralità in Beckett e alla presentazione di quel coefficiente che definiremo 'residuo corale' beckettiano, sarà opportuno tracciare alcune coordinate semantiche e storico-critiche utili per l'analisi<sup>2</sup>. Occorre considerare, innanzitutto, l'etimologia del vocabolo 'coro', ravvisata dal musicologo Donald Jay Grout nella radice greca *ghar-*, presupponente un valore locativo (Grout 1954-1968: 1486-98)<sup>3</sup>. La nozione di 'coro' trova, quindi, la propria matrice originaria nell'interconnessione a una entità spaziale, a un'area definita, a una sezione di mondo circoscritta, isolata e connotata di densità specifica, all'interno della quale si dispone una teoria di corpi; corpi destinati a 'muoversi danzando' (*ὀρχέομαι*), creando tra loro determinate relazioni prossemiche e assumendo, attraverso partiture mimico-gestuali, determinate figurazioni formali. Agli albori della civiltà teatrale occidentale e con il consolidarsi del modello tragico di area attica, *χορός* delimita un preciso gruppo di performer che si esprime quale unitario sovra-personaggio in rappresentanza di una comunità – sia essa umana o divina – e in dialogo o in alternanza con la singolarità individuale costituita dall'attore<sup>4</sup>. La schiera corporativa intona, all'unisono o scissa, più raramente, in semi-cori antifonali<sup>5</sup>, brani in metri lirici e dall'organizzazione strofica che formano parte integrante dell'opera drammatica scritta. Ritmica testuale, evoluzioni corporee e canore, espressione musicale si fondono e convergono in una esecuzione scenica congiunta, esito di una cultura che attribuisce qualità assembleare e unificante all'arte del teatro.

Secondo Peter Szondi è proprio l'espunzione del coro – congiuntamente a quella di prologo ed epilogo – a caratterizzare il dramma moderno, ovvero quella "forma classica" (Szondi 2000: 15) di letteratura teatrale che si presenta intersoggettiva, dialogica e orientata in maniera esclusiva al presente<sup>6</sup>. Tale forma, definitasi nel Rinascimento e codificatasi sotto l'egida del classicismo francese, ne perpetua l'orientamento neo-aristotelico nei secoli successivi, continuando a disciplinare rigidamente la scrittura e la composizione di testi teatrali. Ancora nel secondo Ottocento essa rappresenta il modello ideale offerto dai manuali di drammaturgia, come quello che Gustav Freytag pubblica nel 1863 (Freytag 1863)<sup>7</sup>. Eppure, il dramma dell'età moderna riesce ad eludere la norma omologante e ad inglobare l'antico modulo collettivo, già presente, tra l'altro, nella forma di un "coro di donne Cirtensi" nella tragedia regolare prototipica del Cinquecento italiano, la *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino (1524). Nel Seicento, di fatto, il dispositivo corporativo si riscontra tanto

nel *Samson Agonistes* di John Milton – dotato di un “Chorus of Danites” – quanto nelle opere religiose di colui che è unanimemente considerato campione d'aderenza ai precetti classicistici, Jean Racine (facciamo riferimento al “choeur des jeunes filles israélites” dell'*Esther* e al “choeur des jeunes filles de la tribù de Lévi” dell'*Athalie*).

Sarà poi la temperie pre-romantica e romantica a riportare *in auge* la “solennité cérémonielle” (Mégevand 2003: 113) propria del fenomeno sui palcoscenici europei, innanzitutto tedeschi. La riflessione emersa tra Sette e Ottocento intorno alla dimensione del tragico rende, ad esempio, il dispositivo corale oggetto di pratica e di teorizzazione per autori quali Friedrich Schiller, che fa precedere *La sposa di Messina o I fratelli nemici* – recante l'eloquente specificazione di “Tragedia con cori” – da un breve saggio intitolato *Sull'uso del coro nella tragedia* (Schiller, ed. Mayer 1969: 901-08).

Il costruito aggregante non scompare nemmeno nella drammaturgia appartenente a quello che Jean-Pierre Sarrazac definisce “très long XXe siècle” (2012: 386), avviatosi, nella concezione dello studioso, sul principio del decennio Ottanta dell'Ottocento<sup>8</sup>. Le proprietà peculiari del coro antico, tuttavia, si riscontrano soltanto in una esigua casistica di testi, quelli in cui è “une véritable communauté” a farsi latrice “d'une idéologie, d'un combat politique ou d'une religion” (Sarrazac 2012: 3760-68). Ciò avviene, ad esempio, in *Die Maßnahme* (1930) di Bertolt Brecht, in cui il coro si presenta come diretta emanazione del Partito Comunista; in *Le Livre de Christophe Colomb* (1933) di Paul Claudel, in cui compare un assembramento di fedeli; in *L'Homme aux sandales de caoutchouc* (1970) di Kateb Yacine, che presenta un intero popolo in lotta per la propria emancipazione; in *Rwanda 94* (1999) del collettivo Groupov, dove una schiera plurale si presta alla drammatizzazione del genocidio dei Tutsi. Tali opere condividono con la tragedia attica la visione del coro quale elemento sì molteplice, ma foriero di una “multiplicité unitaire”. Afferma ancora Sarrazac:

Le régime d'expression du chœur antique – ou, encore, du chœur dans *La Décision*, *Le Livre de Christophe Colomb*, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, *Rwanda 94* – est bien particulier: il correspond soit à l'unisson, soit à la délégation (à la seule voix du coryphée), et cela sous l'emprise d'une chorégraphie visant à créer un seul corps collectif (Sarrazac 2012: 3776)<sup>9</sup>.

Mentre nei testi elencati il gruppo agisce in maniera coesa come un ‘noi’ o come un ‘io’ collettivo, nella drammaturgia del cosmo scenico-letterario contemporaneo la compattezza comunitaria risulta essere assente.

Aujourd'hui, nous n'avons plus de la communauté qu'une nostalgie torturante et du chœur qu'un lointain avatar: la choralité. Entendons un chœur dispersé, disséminé et, surtout, discordant. Une polyphonie rompue: "une multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues" (Sarrazac 2012: 3781)<sup>10</sup>.

Per illustrare l'ordine all'interno del quale risiedono i singoli membri di questo dispositivo – che potremmo definire 'coralitario' o 'coralizzato', non essendo più corale – Sarrazac riprende una nozione precedentemente argomentata, il "passage au neutre" del personaggio. Posto che il personaggio teatrale, a partire dalla fine del XIX secolo, assottiglia sempre più la propria dimensione volumetrica, abbandonando gradualmente la propria natura tridimensionale, esso conserva tale spersonalizzazione a maggior ragione quando viene inserito in un organismo plurale. Nell'ambito della coralità, assume in particolare i tratti di una "formation de compromis entre le personnage individuel et le choreute". Il complesso coralitario consta di figure maggiormente definite e singolarizzate rispetto al mero partecipante "à un chœur de marins ou de citoyens d'Athènes ou de Thèbes", ma, al tempo stesso, esse si dimostrano più fantasmatiche di un personaggio, anche non primario, appartenente al teatro romantico o borghese (Sarrazac 2012: 3785). La creatura ideata in regime di coralità si esibisce dunque sulla scena come entità liminare, soglia tra due condizioni antitetiche che le sono – entrambe – aliene: quella dell'assoluta fusione nel tutto tipica del coro antico e quella dell'individualità unica, puntuale, irripetibile del teatro maggioritario sette-ottocentesco.

Traslando questo discorso ai singoli personaggi immaginati da Beckett per il palcoscenico è evidente come essi dichiarino la propria estraneità alla soggettività psicologica, e reclamino, di conseguenza, l'appartenenza al fenomeno della transizione neutralizzante – Adorno li definisce, del resto, mere "*personae* [...] ridotte a vuoti corpi di risonanza" (Adorno, ed. Givone 2012: 105). Quando appaiono in conformazione aggregata, le figure beckettiane finiscono per aderire con una certa esattezza di contorni alla formula coralitaria stabilita da Sarrazac. Ciò si verifica, in particolare, nella seconda parte della sua produzione teatrale, quando alle "pseudo-coppie"<sup>11</sup> di *En attendant Godot* e di *Fin de partie* e ai semi-monologhi di *Happy Days* e di *Krapp's Last Tape* si sostituisce una nuova estetica, quella degli *short play*. In due di tali pièce miniaturizzate – *Play* e *Come and Go* – e nel teledramma *Quad*, sembrano scorgersi nuovi assetti della coralità, definita dalla presenza di trii e quartetti i cui membri

mostrano caratteri di indefinitezza-nel-definito propri dei personaggi trapassati allo stato neutro.

E invero la coralizzazione in Beckett si declina secondo una pronuncia del tutto peculiare. Essa vibra non solo attraverso le corde della “polifonia smembrata” individuata da Sarrazac, ma esibisce tratti assimilabili a quelli strutturali del coro: per un verso, la componente coreografica, esplicitata nelle didascalie dei testi tramite accuratissime istruzioni di movimento; per l'altro verso, il principio ritmico-musicale, che rende in particolare i *dramaticules* “something that looks suspiciously like a performance poem” (Brater 1987: 3)<sup>12</sup>. I due caratteri non si presentano sempre congiunti nei lavori citati, ma persistono come lontana eco del dispositivo antico, determinando un ‘residuo corale’ interno al fenomeno globale della coralità beckettiana.

Pensiamo a *Play (Commedia)*<sup>13</sup>, definito da James Knowlson “a chorus for three voices, orchestrated like a musical score” (Knowlson 2014: 620)<sup>14</sup>. Un *ensemble* composto da due donne e un uomo giace in tre urne funerarie contigue; all'inizio le voci procedono in maniera simultanea – e affastellata, avendo il discorso di ciascuno contenuto autonomo – in una sezione denominata ‘chorus’. La stessa sezione si ripresenta identica verso la fine, poco prima del *da capo*, seconda replica che Beckett prevede per il dramma. I personaggi parlano congiuntamente (l'avverbio usato nelle didascalie è “together”) in altri due brevi frangenti, mentre poi, per il resto della performance, pronunciano le battute secondo un avvicinarsi fulmineo e solo nel momento in cui il faro teatrale illumina il singolo volto<sup>15</sup>. Analizzando la struttura del *play*, si rileva come questo sia progettato nei modi di una composizione lirico-musicale in tre strofe, introdotte e concluse da un ritornello corale, unisono ma non monodico (le tre porzioni di discorso, sono, infatti, indipendenti); una composizione che, nelle intenzioni dell'autore, va ripetuta due volte, in maniera identica o con variazioni suggerite nelle note in calce al testo. A guidare la presa di parola è lo *spotlight*, agente come una sorta di corifeo di natura macchinica. Le stesse battute recitate dai personaggi, definite dalla brevità e dall'alternanza, assumono una modalità esecutiva antifonale, tesa ad emulare l'andamento liturgico del *recto tono* (tale indicazione non è esplicitata nel *playtext*, ma viene proposta da Beckett in fase di allestimento)<sup>16</sup>. Nei segmenti dei *chorus* in cui le voci si congiungono per un tempo maggiore, la dizione dei periodi è contraddistinta da precisi intervalli, segnalati dall'autore alla fine del testo: all'attacco di W1 che recita “Yes strange”, corrispondono, nella stessa collocazione

temporale, quella di W2 (“Yes perhaps”) e quella di M (“Yes peace”); il “darkness best” della prima è pronunciato in contemporanea ad altri due frammenti di battuta di W2 e M (rispettivamente “a shade gone” e “a one assumed”) e lo stesso accade, con lievi variazioni, per tutta la sezione.

## CHORUS

W1	Yes strange	darkness best	and the darker	the worse
W2	Yes perhaps	a shade gone	I suppose	some might say
M	Yes peace	one assumed	all out	all the pain
W1	till all dark	then all well	for the time	but it will come
W2	poor thing	a shade gone	just a shade	in the head
M	all as if	never been	it will come	[ <i>Hiccup.</i> ] pardon
W1	the time will come	the thing is there	you'll see it	
W2	[ <i>Laugh - - - - -</i> ]	just a shade	in the head	
M	no sense in this	oh I know	none the less	
W1	get off me	keep off me	all dark	all still
W2	I doubt it	not really	I'm all right	still all right
M	one assumed	peace I mean	not merely	all over
W1	all over	wiped out —		
W2	do my best	all I can —		
M	but as if	never been —		(Beckett, ed. 1984: 159)

Per ciò che concerne la definizione dei personaggi, in *Play* questi sono indicati con l'iniziale del ruolo loro assegnato: W1 (woman 1), prima donna, W2 (woman 2), seconda donna, e M (man), uomo. Non sono pensati, dunque, come vere e proprie soggettività singolari, ma come *funzioni* narrative all'interno del fortunato schema drammatico del trio adulterino, qui parodiato e trasferito in una dimensione pseudo-inferica. W1, W2 e M appaiono in scena come canopi dalla copertura antropomorfa, volti pensati per divenire tutt'uno con i propri recipienti (e in effetti tali vennero restituiti nella produzione del National Theatre diretta da George Devine

e supervisionata da Beckett, nella quale i visi degli attori furono cosparsi di una materia dall'aspetto argilloso). "They are all in the same dinghy at last and should be as little differentiated as possible. Three grey disks... Voices grey and abstract as the faces, grey as cinders" (Beckett, Schneider, ed. Harmon 1998: 145)<sup>17</sup> – così l'autore li descrive in una lettera al suo fidato Alan Schneider, regista della prima messa in scena in lingua inglese<sup>18</sup>. Lo stato d'esistenza dei tre si situa nell'interferenza fra una sagoma individuale, fondata sulla distinzione di genere sessuale e di ruolo all'interno del triangolo amoroso (il marito, la moglie, l'amante), e una apparenza livellante ("as little differentiated as possible").

Quanto al residuo corale di *Play*, esso chiaramente non si esprime nel dato coreografico, essendo l'immobilità attributo decisivo dei corpi scenici; è invece il principio ritmico-musicale a dominare l'opera, attraverso una rigorosa articolazione di anafore e allitterazioni, e attraverso la frequenza sincopata del parlato. Se un movimento esiste, è quello visivo affidato agli scatti di accensione-spegnimento del faro e alle variazioni di intensità luministica.

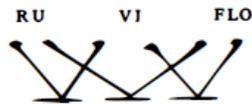
Di impianto differente è la prima, brevissima pièce alla quale Beckett affida il neologismo di "dramaticule", *Come and Go*<sup>19</sup>. Già dal titolo si evince l'importanza che il movimento assume per lo sviluppo dell'opera, incentrata su un tema coreografico specifico: un lento andirivieni che determina un effetto di sospensione ipnotica. In scena si stagliano, stavolta a figura intera, tre presenze femminili dall'aspetto spettrale, rinviati iconograficamente alle Parche o alle streghe del *Macbeth* (una delle battute di apertura riecheggia un verso della tragedia shakespeariana)<sup>20</sup>. L'equilibrio prossemico iniziale, con Vi, Ru e Flo sedute fianco a fianco su una panca dalla consistenza immateriale, si frange quando una di esse si allontana temporaneamente, e tale uscita viene contrappuntata dall'avvicinarsi delle attrici restanti. Una delle donne rivela all'altra un segreto riguardante l'assente, e la confidenza provoca una reazione di sorpresa e turbamento. A questo punto, colei che aveva abbandonato il palco si ricongiunge al terzetto, mentre un'altra conquista la posizione eretta e si distacca dal gruppo. Lo schema si ripete per altre due volte – secondo una modulazione temporale basata su equilibrio e regolarità – e si chiude con una posa finale a intreccio delle braccia<sup>21</sup>.

Gli spostamenti e le alterazioni prossemiche si organizzano formalmente con una dinamica di tipo coreutico: il ciclo viene aperto e chiuso da una formazione ternaria, che alla fine si ricomponde in maniera non identica, ma speculare. Tale ciclo si fonda sull'esecuzione continua di uno

## NOTES

*Successive positions*

1	FLO	VI	RU
2	{	FLO	RU
		FLO	RU
3	VI	FLO	RU
4	{	VI	RU
		VI	RU
5	VI	RU	FLO
6	{	VI	FLO
		VI	FLO
7	RU	VI	FLO

*Hands*

(Beckett, ed. 1984: 196)

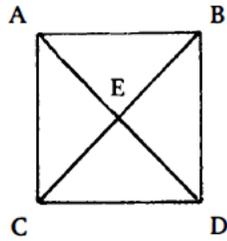
stesso modulo gestico-coreografico: all'*attitude* iniziale delle tre in posizione assisa, testa e busto eretti e "mani unite sulle ginocchia"<sup>22</sup>, segue il dislocamento del soggetto centrale, attraverso una camminata in adagio che procede in direzione laterale; un intervallo di immobilità determinato da una pausa nel testo precede quindi un *glissé* compiuto col bacino dalla prima attrice, allo scopo di colmare lo spazio vuoto creatosi sulla seduta; la testa di questa ruota per bisbigliare la confidenza all'orecchio dell'altra, poi i volti si osservano reciprocamente e la seconda posiziona un dito davanti alla bocca per intimare il silenzio. Infine, con la camminata di ritorno della figura distaccatasi dal gruppo, il trio si ri-assembla e la sequenza si avvia nuovamente.

Di particolare interesse risulta la puntualizzazione della qualità del movimento da parte di Beckett. Le uscite e le entrate devono possedere una certa cadenza fluttuante ("improvvisate e leggere, senza rumore di passi" si legge nelle didascalie)<sup>23</sup>; la figura intessuta dagli arti superiori di Vi, Ru e Flo appare descritta in maniera particolareggiata alla fine del testo:

[After a moment they join hands as follows: VI's right hand with RU's right hand, VI's left hand with FLO's left hand, FLO's right hand with RU's left hand, VI's arms being above RU's left arm and FLO's right arm. The three pairs of clasped hands rest on the three laps. Silence.] (Beckett, ed. 1984: 195)<sup>24</sup>.

Differenziate dall'indicazione del nome proprio e dalla tonalità cromatica dei cappotti, le tre donne ricadono a pieno nella categoria dell'indeterminato-nel-determinato che il personaggio coralizzato presenta. A uniformarle sono la somiglianza richiesta ai corpi scenici, l'età ugualmente indiscernibile e i "cappelli scuri a tese abbastanza larghe" da consentire che i volti restino "in ombra"<sup>25</sup>.

Ultimo esempio di coralità – stavolta muta – si riscontra in *Quad*<sup>26</sup>, l'atto senza parole' televisivo che Beckett scrive e dirige negli anni Ottanta del Novecento, recuperando un precedente progetto abbandonato concepito come una partitura per mimi<sup>27</sup>. Il *teleplay* è diviso in due parti – una prima a colori e una seconda in bianco e nero – e ha per protagonisti 4 silenziosi *performer*, indicati nel testo con le lettere A, B, C e D. Avanzando sincronicamente all'interno di un'orchestra quadrangolare, essi ne percorrono limiti e diagonali aggirando, però, con una breve deviazione, il punto centrale. La sequenza geometrica viene compiuta da un primo interprete e poi replicata via via dagli altri secondo il procedimento del canone musicale; a variare è l'orientamento iniziale del triangolo che ognuno disegna a partire dal proprio vertice di ingresso. Ogni attore si vede associato a un tipo specifico di strumento idiofono o membranofono – tamburo, gong, triangolo, *wood-block* – destinato a intervenire dall'ingresso in scena del singolo fino alla sua uscita. Nel primo tempo del *teleplay*, mentre le figure progressivamente compaiono e scompaiono, i suoni battenti si sommano e si sottraggono al reticolo musicale generato dalle combinazioni delle presenze corporee e dal fruscio dei passi. Nella seconda sezione monocromatica l'incedere del gruppo è invece rallentato, e accompagnato esclusivamente dal debole ticchettio di un metronomo. La dettagliata esposizione delle serie permutative eseguite nello spazio e il diagramma apposto da Beckett allo *script* rivelano la natura intrinsecamente coreografica di questo lavoro, nel quale i corpi umani sono resi agenti e intermediari fonico-ritmici.



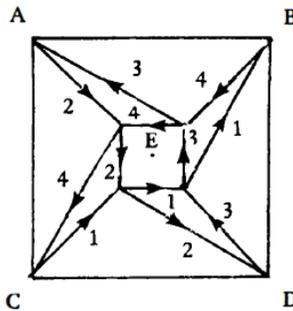
Course 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA

Course 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB

Course 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC

Course 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD

(Beckett, ed. 1984: 291)



(Beckett, ed. 1984: 293)

Tale trasformazione assottiglia in maniera ulteriore i contorni dei personaggi, che vengono sottoposti all'ennesimo processo di neutralizzazione, mostrandosi – secondo la pregnante formula di Annamaria Cascetta – “né identici, né del tutto diversi, ma analoghi” (Cascetta 2000: 199). Benché distinti dal colore dell'abito e apportatori di vibrazioni musicali specifiche, i soggetti del quartetto presentano diversi tratti omogeneizzanti: Beckett li vuole “as alike in build as possible” (“quanto più simili possibile nella corporatura”), e dotati della stessa postura ricurva; essi sono costretti, uno dopo l'altro, a reiterare la medesima traiettoria; indossano, infine, la stessa tipologia di tunica con cappuccio, che impedisce di discernere sia i volti, sia le singole caratteristiche fisiche.

Se tutte e tre le opere analizzate sono riconducibili alla categoria del coralaro, *Quad* sembra quella più incline a conservare un'aura corale,

pur nell'assenza del dato verbale. Tale aura si proietta all'esterno dello schermo non solo attraverso l'elemento performativo di stampo tersicoreo, ma anche tramite la dinamica tutta rituale che le sequenze percussive e le azioni reiterate, procedendo insieme, innescano.

## NOTE

- 1 Con il termine 'extra-letterari' intendiamo i testi pensati da Beckett per la scena, per la televisione, per la radio e per il cinema, e che trascendono quindi i limiti della pagina scritta. Escludiamo romanzi, racconti, poesie e *short proses*.
- 2 Hanno riflettuto sulla presenza di una dimensione corale in Beckett, seppure muovendo da una prospettiva diversa dalla nostra: Cousineau 2013 e Sússekin 2002.
- 3 Scrive il linguista Pierre Chantraine: "Il est difficile de préciser si l'on doit passer de la notion de groupe de danseurs à celle d'emplacemnt préparé pour la danse, ou inversement. Pour ce second schéma, on notera que le sens local est d'une part ancien, et d'autre part confirmé dialectalement; en outre, les plus anciens composés semblent s'appliquer à une notion spatiale [...]" (Chantraine 1999: 1269-1270). Comparando già in testi antichi nell'accezione di 'area preparata per la danza', è dunque molto probabile che solo successivamente *χορός* sia passato ad indicare il gruppo di danzatori.
- 4 Quando il coro dialoga con l'attore, è di norma il solo corifeo a prendere la parola.
- 5 È il caso, ad esempio, dell'esodo della tragedia eschilea *I Sette a Tebe*. Cfr. a tal proposito Di Benedetto, Medda 1997: 243-245.
- 6 Per 'dramma moderno' Szondi intende "il dramma come nacque nell'Inghilterra elisabettiana, ma soprattutto nella Francia del secolo decimosettimo, e come continuò a vivere nel classicismo tedesco" (Szondi 2000: 6).
- 7 Precisa Szondi: "[...] il dramma sorto nel Rinascimento, coincidente alla perfezione col concetto tradizionale di dramma, si identifica con ciò che insegnavano i manuali di tecnica drammatica [...] e che rappresentava all'inizio per i critici [...] la pietra di paragone nella valutazione della drammaturgia moderna. [...] Intorno al 1860 [...] quella forma di dramma rappresentava non solo la norma soggettiva dei teorici, ma anche la situazione oggettiva della drammaturgia" (2000: 14).
- 8 Scrive Sarrazac: "Mon hypothèse est que les bases de ce que j'appelle pour ma part 'drame moderne' – entendons: drame de la modernité – ont bien été posées dans ces années 1880, moment de rupture dans l'histoire du drame" (2012: 367).

- 9 “Il regime espressivo del coro antico – o del coro de *La linea di condotta*, *Le Livre de Christophe Colomb*, *L’Homme aux sandales de caoutchouc*, *Rwanda 94* – è molto particolare: esso corrisponde sia all’unisono sia alla delega (alla sola voce del corifeo), e ciò sotto l’influenza di una coreografia volta a creare un unico corpo collettivo” (traduzione nostra).
- 10 “Oggi, della comunità non conserviamo che una angosciante nostalgia e del coro un lontano avatar: la coralità. Ascoltiamo un coro disperso, sparso e, soprattutto, discordante. Una polifonia smembrata: ‘una molteplicità di voci e di coscienze indipendenti e non confuse’” (traduzione nostra). Sarrazac cita qui Bakhtine (1970: 10).
- 11 La coppia composta da due personaggi complementari è presente in gran parte dell’opera di Beckett, sia teatrale (Pozzo e Lucky, Vladimiro ed Estragone, Hamm e Clov, Winnie e Willie, ...) che narrativa (Murphy e Celia, Mercier e Camier, ...). Il termine ‘pseudocouple’ viene usato dal narratore protagonista del romanzo beckettiano *L’innommable* (1953) per definire Mercier e Camier. Sul concetto, cfr. Ackerley, Gontarski 2004.
- 12 Precisa Brater: “To speak of Beckett’s late style in the theater is to come to grips with the need for a new kind of critical vocabulary. Drama, narrative, and poetry, the conventional categories a literary tradition has imposed on chapter and verse, seem in this instance tangential and inconvenient. Genre is under stress. The theater event is reduced to a piece of monologue and the play is on the verge of becoming something else, something that looks suspiciously like a performance poem” (1987: 3).
- 13 Redatta in inglese, l’opera viene pubblicata per la prima volta in lingua tedesca (“Spiel”, *Theater Heute*, 1963). Nel ’64, viene edita nella versione originale per tipi di Faber and Faber e tradotta poi in francese dall’autore per la rivista *Les Lettres Nouvelles*, con il titolo *Comédie*.
- 14 Sarà utile ricordare che l’opera viene concepita dopo il lavoro su due radiodrammi per la BBC in cui Beckett aveva avuto modo di sperimentare l’avviuppamento dei vocaboli alla musica. I due testi, *Words and Music* e *Cascando* accompagnarono la prima edizione inglese di *Play* (Beckett, ed. 1964).
- 15 A proposito della soluzione illuminotecnica, scrive Beckett nelle note al testo: “The source of light is single [...]./ When exceptionally three spots are required to light the three faces simultaneously, they should be as a single spot branched into three./ Apart from these moments a single mobile spot should be used, swivelling at maximum speed from one face to another as required./ The method consisting in assigning to each face a separate fixed spot is unsatisfactory in that it is less expressive of a unique inquisitor than the single mobile spot” (ed. 1984: 158).
- 16 Così testimonia Michael Lonsdale, attore della versione francese diretta da Jean-Marie Serreau con l’assistenza di Beckett. Un adattamento cinematografico di *Play* che ci sembra si avvicini alla dizione prospettata da Beckett

- sebbene elimini quasi del tutto i momenti corali parlati – è quello diretto da Anthony Minghella per il progetto *Beckett on Film* (2001), con Alan Rickman (Man), Kristin Scott Thomas (W 1) e Juliet Stevenson (W 2).
- 17** “Alla fine sono tutti nella stessa barca e devono essere il meno differenziati possibile. Tre dischi grigi... Voci grigie e astratte come i volti, grigi come la cenere” (traduzione nostra).
- 18** Il primo allestimento assoluto del dramma viene approntato in Germania da Deryk Mendel, all’Ulmer Theater di Ulm-Donau (1964), mentre il debutto in lingua inglese avviene nel gennaio del 1964 al Cherry Lane Theatre di New York, con la regia di Alan Schneider. Nell’aprile del ’64 si avviano quindi le repliche all’Old Vic Theatre di Londra (produzione National Theatre, regia di George Devine), e a giugno l’opera va in scena al Pavillon de Marsan di Parigi (regia di Jean-Marie Serreau). L’allestimento diretto da Beckett – sebbene formalmente firmato da Walter Asmus – risale invece all’ottobre del 1978, quando *Spiel* viene presentato allo Schiller-Theater Werkstatt di Berlino insieme a *Kommen und Gehen* (*Come and Go*).
- 19** Composto in inglese nel 1965, il testo viene pubblicato prima nella sua versione francese per Les Éditions de Minuit (*Va-et-vient*, 1966). La prima messa in scena risale al gennaio del 1966, quando Deryk Mendel la dirige in tedesco (*Kommen und Gehen*) allo Schiller Theater di Berlino.
- 20** “When shall we three meet again [...]?” (*Macbeth*, atto I, scena 1) diventa “When did we three last meet?”.
- 21** I Taccuini di regia redatti da Beckett per la messa in scena del 1978 allo Schiller-Theater Werkstatt rivelano che l’autore aveva pensato ad una continuazione del ciclo di movimenti, in modo da consentire alle attrici di riconquistare le identiche posizioni di apertura. L’idea venne abbandonata perché “matematicamente desiderabile [ma] logicamente impossibile” (Beckett, ed. 1999: 229).
- 22** L’indicazione si legge nelle didascalie.
- 23** Nei *Taccuini di regia* per lo Schiller, Beckett scrive che le scarpe delle attrici devono essere “genre ballerine” (Beckett, ed. 1999: 233).
- 24** Nel testo italiano: “Dopo un momento si prendono per le mani come segue: la destra di Vi con la destra di Ru sulle ginocchia di Ru, la sinistra di Vi con la sinistra di Flo sulle ginocchia di Flo, la destra di Flo con la sinistra di Ru sulle ginocchia di Vi, le braccia di Vi passando sopra il braccio sinistro di Ru e il braccio destro di Flo” (Beckett, ed. 1994: 411).
- 25** Alla voce ‘costumes’, Beckett scrive: “Full-length coats, buttoned high, dull violet (Ru), dull red (Vi), dull yellow (Flo). Drab nondescript hats with enough brim to shade faces. Apart from colour differentiation three figures as alike as possible” (ed. 1984: 196).
- 26** Il lavoro viene registrato e trasmesso dalla tedesca Süddeutscher Rundfunk nel 1981 con il titolo *Quadrat I+II*, e nel 1982 dalla BBC come *Quad*. La prima

pubblicazione del testo risale al 1984 (London, Faber and Faber) e riporta il sottotitolo “piece for four players, light and percussion”.

- 27 Gontarski insiste sulla filiazione di *Quad* dalla bozza di *J.M. Mime*, scritto nel 1963 per l'attore Jack MacGowran. Lo studioso così sintetizza il lavoro: “Beckett outlined a maze of possible correct paths and errors for two players, either a son and father or a son and mother, to describe all the permutations of possible paths along a square bisected at first from corners to corners” (Gontarski 1985: 159).

## BIBLIOGRAFIA

- Ackerley, Chris J.; Gontarski, Stanley E., *The Grove Companion to Samuel Beckett. A Reader's Guide to His Work, Life, and Thought*, New York, Grove Press, 2004.
- Adorno, Theodor W., “Tentativo di capire il Finale di partita”, *Note per la letteratura*, ed. S. Givone, Torino, Einaudi, 2012: 94-131.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970), *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Editions du Seuil.
- Beckett, Samuel (1964), *Play and Two Short Pieces for Radio*, London, Faber and Faber.
- (1984), *The Collected Shorter Plays*, New York, Grove Press.
- (1994), *Teatro completo. Drammi. Sceneggiature. Radiodrammi. Pièces télévisive*, ed. P. Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard.
- (1999), “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”, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, ed. S. E. Gontarski, London-New York, Faber and Faber-Grove Press, vol. 4.
- Beckett, Samuel; Schneider, Alan (1998), *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, ed. M. Harmon, Cambridge, Harvard University Press.
- Brater, Enoch (1987), *Beyond Minimalism. Beckett's Late Style in the Theater*, New York, Oxford University Press.
- Cascetta, Annamaria (2000), *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Firenze, Le Lettere.
- Chantraine, Pierre (1999), “χρρός”, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1269-70.

- Cousineau, Thomas (2013), "Beckett contra Aristotle: A Choral Reading of Waiting for Godot", *Dialogue with Godot: Waiting and Other Thoughts*, ed. R. Ghosh, Lanham, Lexington Books, 51-64.
- Di Benedetto, Vincenzo; Medda, Enrico (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi.
- Freytag, Gustav (1863), *Die Technik des Dramas*, Leipzig, Hirzel.
- Gontarski, Stanley E. (1985), *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington, University of Indiana Press.
- Grout, Donald J. (1956), "Coro", *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, vol. 3: 1486-98.
- Knowlson, James (2014), *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury [ebook edition].
- Mégevand, Martin (2003), "L'éternel retour du chœur", *Littérature*, 131: 105-22.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Editions du Seuil [edizione Kindle].
- Schiller, Friedrich (1969), "Sull'uso del coro nella tragedia", *Teatro*, ed. H. Mayer, Torino, Einaudi, 901-08.
- Süssekind, Maria Flora (2002), "Beckett e o Coro", *Folhetim*, 12: 105-21.
- Szondi, Peter (2000), *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, ed. C. Cases, Torino, Einaudi.

Grazia D'Arienzo è ricercatrice in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Salerno. È stata visiting researcher all'Universidad de Zaragoza. Ha pubblicato *Renato Carpentieri. L'attore, il regista, il dramaturg* (Napoli, Liguori, 2018) e *Rimediazioni. L'eredità beckettiana nel teatro digitale (1995-2009)* (Torino, Accademia University Press, 2024), già finalista al Premio "Opera Critica" 2021. Ha curato il volume *Hypokritès Teatro Studio fra scena, performance e territorio* (Grottaminarda, Delta 3, 2020). Fa parte del Comitato redazionale della rivista *Rifrazioni/Sinestesiaonline*. I suoi interessi di ricerca vertono sul teatro di Samuel Beckett, sulle tangenze fra dispositivo scenico e tecnologia, e sulla storia di attori e attrici tra XIX e XX secolo. | Grazia D'Arienzo is a researcher in Performing Arts at the University of Salerno. She has been a visiting researcher at the Universidad de Zaragoza. She is the author of *Renato Carpentieri. L'attore, il regista, il dramaturg* (Napoli, Liguori, 2018) and *Rimediazioni. L'eredità beckettiana nel teatro digitale (1995-2009)* (Torino, Accademia University Press, 2024), a finalist for the "Opera Critica" Prize in 2021. She edited the volume *Hypokritès Teatro Studio fra scena, performance e territorio* (Grottaminarda, Delta 3, 2020). She is a member of the editorial board of the journal *Rifrazioni/Sinestesiaonline*. Her research interests focus on Samuel Beckett's theater, the tangencies between stage and technology, and the history of actors and actresses between the 19th and 20th centuries.