

Riverrun

22

Direttori

Raffaella ANTINUCCI

Università degli Studi di Napoli "Parthenope"

Michela MARRONI

Università degli Studi della Tuscia

Comitato scientifico

Benedetta BINI

Università della Tuscia, Viterbo

Mariaconcetta COSTANTINI

Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara

Andrew HISCOCK

Bangor University

Mihaela IRIMIA

University of Bucharest

Sandro JUNG

Ghent University

Gloria LAURI-LUCENTE

University of Malta

Jude V. NIXON

Salem State University

Francesca ORESTANO

Università Statale di Milano

Biancamaria RIZZARDI

Università di Pisa

Philip TEW

Brunel University, London

Comitato di redazione

Luca BARATTA

Renzo D'AGNILLO (coordinatore)

Alessandra SERRA

La collana intende promuovere lo studio della letteratura e della cultura inglese, rivolgendo un'attenzione particolare alle letterature e alle culture anglofone nella loro dimensione innovativa, intese cioè come produzione di testi che parlano di altri mondi, di altre sensibilità artistiche, di altre modalità espressive e conoscitive. Da questo punto di vista, rimane la centralità della lingua e della letteratura inglese tout court che si pongono quali termini imprescindibili di un confronto con la tradizione. Mentre la lingua inglese allarga sempre più lo spazio della sua funzionalità nella comunicazione e impone la sua egemonia linguistico-culturale, nel panorama globalizzato del terzo millennio nulla è immobile in un processo in cui non è sempre facile distinguere chi influenza da chi è influenzato — anche in termini culturologici. Di qui il ruolo assunto dal concetto di attraversamento che implica anche fluidità e permeabilità degli spazi culturali. Un riverrun che si sostituisce alla dialettica centro/periferia o, se si vuole, alla coppia oppositiva continuità/discontinuità, configurando in tal modo un territorio nuovo per gli studi di anglistica, anche sul piano della ricerca comparativa e interculturale.

Criteri di valutazione e metodo di referaggio. I criteri di valutazione delle proposte adottati dalla collana si basano sulla revisione anonima di pari (blind peer review) secondo una linea editoriale che s'impegna ad affidare il lavoro di referaggio, di volta in volta, a due studiosi indipendenti — italiani e non — che, per il ruolo svolto nella comunità scientifica ed accademica internazionale, sono in grado di garantire la qualità delle pubblicazioni.

Laura Santini

**Traduzione e intermedialità
nella prosa breve di Samuel Beckett**

Imagination morte imaginez e Assez

Prefazione di
Stanley E. Gontarski





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-3299-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2020

*Ai miei genitori, Maria Laura
e Augusto che hanno saputo
raccontarmi il mondo con
spirito critico e curiosità.*

*A Paolo, compagno di
vita e avventure felici.*

*A Marta, Arturo, Ernesto
sorprendenti quotidianamente.*

Je ne suis pas écrivain... J'écris pour voir,
pour faire, pour préciser, pour prolonger —
non pour doubler ce qui a été.

PAUL VALÈRY, *Ego Scriptor*

Indice

13 *Prefazione*
di Stanley E. Gontarski

19 *Introduzione*

Parte I

La prosa breve di Samuel Beckett

- 31 **Capitolo I**
Bilinguismo, autotraduzione e genealogia
1.1. Il canone beckettiano e la critica, 31 – 1.2. Marginalità: quale centro?, 38 – 1.3. Questioni di genere letterario, 47
- 59 **Capitolo II**
Riscritture e adattamenti traduzione e transcreazione
2.1. Testo di partenza e auto-traduzione o transcreazione?, 59 –
2.2. Dalla prosa al teatro: adattamenti e/o traduzioni, 67 – 2.3.
Tre casi di transcreazione dalla prosa breve. Da parola scritta a
parola detta, 76 – 2.3.1. *Primo caso: From an Abandoned Work*, 78
– 2.3.2. *Secondo caso: Textes pou rien / Texts for Nothing*, 83 – 2.3.3.
Terzo caso: Sans / Lessness, 88

Parte II

**Imagination morte imaginez / Imagination dead imagine
e Assez / Enough: Analisi testuale.**

Manoscritti e testi a stampa in francese e inglese a confronto

97 Capitolo I

*Imagination morte imaginez / Imagination Dead
Imagine e Assez / Enough*

1.1. Prose brevi: frammenti, residua, scripts, 97 – 1.2. Carte olografe e dattiloscritte: fisionomia e logica della scrittura, 108

111 Capitolo II

*Imagination morte imaginez / Imagination dead imagine.
Composizione, traduzione e riscrittura*

2.1 Storia editoriale. Tra raccolte e prefazioni, 111 – 2.2. Quale narrazione? Elementi linguistico-narratologici, 116 – 2.2.1. *Elementi linguistico-tematici: tre blocchi narrativi*, 125 – 2.2.2. *Primo blocco narrativo*, 131 – 2.2.3. *Dal francese all'inglese: traduzione, riscrittura o adattamento?*, 134 – 2.2.4. *Secondo blocco narrativo*, 136 – 2.2.5. *Terzo blocco narrativo*, 145 – 2.5. Tempo del discorso narrativo, 151

155 Capitolo III

*Assez / Enough. Nostalgico à rebours verso le prime short stories
o anticipazione della seconda trilogia?*

3.1. La critica e gli aspetti tematico-formali di *Assez / Enough*, 155 – 3.2. Le carte manoscritte in francese e inglese, 159 – 3.3. L'incipit, 169 – 3.4. Tempo grammaticale e tempo narratologico, 173 – 3.5. La struttura e lo stile, 178 – 3.6. La voce narrante, 183 – 3.7. La trama e l'apparente finale ciclico, 190

195 Conclusioni

203 Appendice. Cronologia delle opere di Samuel Becket

211 Bibliografia

Prefazione

Imagination Re-Imagined

Stanley E. Gontarski*

Laura Santini's study of Samuel Beckett's late, post 1960 short pieces takes on the so-called "marginality of short narrative production," and examines Beckett's "self-translation activity intended both as a rewriting and therefore a [new] creative phase and as an adaptation." In Beckett's "Rewrites and adaptations: translation and trans-creation", Santini examines the mutability or instability of text and genre, such "transcreation" part of what Richard Schechner might call the "blurry boundaries" of text and performances (Schechner 2012, 44), Santini featuring "adaptations and / or transemiotic translations" and referencing what I have elsewhere called the "Grey canon."

As Santini details, Beckett's short pieces are seminal and liminal narratives that offer readers not only a threshold into Beckett's late experiments with concentrated, poetic narrative, but serve as a gateway into his creative imagination to emphasize the imagistic and esemplastic nature of Beckett's late art. In the life of the mind, "seat of all," as the narrator of *Worstward Ho* reminds us, any rendering is mutable, ephemeral, spectral, immaterial, its existence thus doubtful. Its forces are memory and imagination, each infused with the other, but its products, its images, diffuse as they appear, are vital and can comprise a unity created by the power of imagination. Beckett was well aware that Romantic poet Samuel

* Professore di Inglese alla Florida State University.

Taylor Coleridge divided the activity of mind into two categories, fancy and imagination, the latter superior to the former. Of the imagination, then, Coleridge would tell us in his *Biographia Literaria* of 1817, “It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealise and unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.” To such flux of the mind Coleridge added a shaping force, “the esemplastic [or shaping] power of the poetic imagination.” Beckett had been exploring the vitality of imagination, in one form or another, for most of his writing career, nowhere more directly than in *Imagination Dead Imagine*, a development not only of preliminary versions called “Fancy Dying” and rendered in a set of four “Faux Dèparts” (CSP 271–274), but a re-rendering of a longer work, *All Strange Away* (CSP 169–181), published finally in 1976 by the Gotham Book Mart in New York with fifteen illustrations by Edward Gorey. Of the cluster of preliminary and related fragments and tales, *Imagination Dead Imagine* is the more controlled, concentrated, coherent, abstracted, accessible and moving as we are asked to entertain the implications of a mental paradox, the death of imagination; its demise, however, is itself an act of imagination, and thus in its death or dying a new beginning emerges and, in a continuing process, its product is, in Coleridge’s term, esemplastic. In Chapter II, Santini traces the “Composition and translation processes between hand-written and printed texts in French and English” of such texts.

Beckett’s poetic narrative thus explores possibilities of imagination at points of extinction and renewal, images vanishing, and absences materialized. That is, the theme of the imagination’s dying yet conscious of its own decline, its own demise, is itself regenerative. The fourth section of a preliminary “Faux Dèparts” of the 1960s ends thus: “When it [the light] goes out no matter, start again, another place, someone in it, keep glaring, never see, never find, no end, no matter” (CSP 273). That “no end” became a new

beginning as Beckett did “start again.” Set, if that is the word, in a vault, sepulcher, or rotunda of sorts, amid the familiar closed space of much of Beckett’s later fiction, the spatial climate arbitrary, both with regards temperature and illumination, “two white bodies,” alive, since the mirror mists, male and female, are presented in positions mathematically defined, but their two gazes (the devouring “eye of prey,” so called) rarely meet, and the identity of each, identified in the “Faux Dèparts” and *All Strange Away* with “women’s faces on the walls” or as “Jolly and Draeger Praeger Draeger,” are finally barely perceptible, a “white speck lost in whiteness.” In *All Stange Away*, the narrator is imagining or re-imagining images of a former lover, Emma. In *Imagination Dead Imagine* the lineaments, the details, the specifics have blurred or vanished, references to a world outside the enclosure disappear. What remains are images without external reference, images in and of themselves. There is movement, ever so slight, but where there is movement there is life, a life force, vitality, even at its “meremost minimum,” as Beckett reminds us in his late masterwork, *Worstward Ho*, the final work of what Santini calls “the second trilogy.”

In Chapter III “Assez / Enough: nostalgic à rebours towards the first stories or anticipation of the second trilogy?”, Santini takes on another case study, “Enough,” Beckett’s writing “against the grain” in his English translation of “Assez.” The English title may reflect *1 Kings* 19:4: “But he himself went a day’s journey into the wilderness... and said, It is enough; now, O Lord, take away my life”; or perhaps *Proverbs* 30:15–16, the horse-leech’s daughter and the four things that say not, It is enough: “The grave; and the barren womb; the earth that is not filled with water; and the fire that saith not, It is enough.” The tale may be read, thus, as an allegory of desire.

Written in 1965, *Enough* announces a bold change: “All that goes before forget.” Despite the apparent desire for a new start, the short tale echoes the past. Like *First Love* the unnamed narrator of *Enough* outlines a life after the separation from a father figure, with whom s/

he tramped the hills hand in hand and learned the constellations, the Wains or Big Dipper in *First Love*, the Lyre and the Swan in *Enough*. The sex of the narrator is ambiguous, for the phrases “lick his penis” (CSP 186), “mucous membrane” (CSP 187) and “my old breasts” (CSP 192) imply a female companion. Both narrators are writers who comment on the narrative, particularly the meta-narratological first paragraph of *Enough*. Unlikely flowers feature in both stories. In *First Love* the narrator divellicates the urtica (tears asunder the nettle) in a prickly version of love me, love me not. In *Enough* flowers are of the stemless variety that the narrator’s companion trod and ate. Both narrators are pursued by voices. Moreover, the tale of a youngster taken into the service (of sorts) of a nearly blind, failing father-like figure echoes both *Endgame* and *King Lear*, Edward with Gloucester. In *Enough* the Clov-like narrator takes up the chronicle of a voice, which like the silence, is often too much. The central incident is the younger one’s preoccupation with having been summarily dismissed one day without apparent cause; “my disgrace”, s/he calls it, suggesting the Fall. One whose desires were only those of the elder has tramped hand in hand with him for decades. Alone now s/he records the voice or “kinds of gleams in my skull” (187), remembering almost exclusively the flowers they trod (and ate). The Biblical subtext (*Psalms* 103:15–16) reads: “As for man, his days are as grass: as a flower in the field, so he flourisheth. For the wind passeth over it, and it is gone.” The narrator records their meeting, their life of tramping, some three miles per day and night for some seven thousand miles, the endless mathematics a syzygy finally adding to nothing. The gradient of one in one (CSP 190) is that of Dante’s ascent of the mountain of Purgatory. Their posture asleep, two right-angled triangles, one at the waist, one at the knees (like the “sacrum” twice referred to), anticipates later sepulchral tales such as *Ping* and *Lessness*.

Enough was adapted for performance as a showpiece for Billie Whitelaw to fill out an evening that featured *Rockaby*, which opened at the Center for Theater Research, SUNY at Buffalo on

8 April 1981. The show then moved to La Mama ETC (New York) on 13 April, then to SUNY at Purchase on 16 April. The production opened in London at the National Theatre's Cottesloe theatre on 9 December 1982. With *Footfalls* added to the program, *Enough* and *Rockaby* were reprised by Whitelaw in New York as part of festivities that included renaming the "Writers and Directors Theatre", on West 42nd St., the "Samuel Beckett Theatre." The show opened on 16 February 1984. In a letter to Beckett on 2 March Alan Schneider commented on the show's astonishing success: "We are selling out the Samuel Beckett Theatre (!), turning away hundreds on weekends. We are the talk of the town." Immediately after posting the letter, Schneider crossed the street to return to the Hampstead Theatre, London, was struck by a motorcycle, and never regained consciousness. Schneider's demise is an irony itself almost beyond imagination, as it returns us to the contingency of life and death even as he himself was punctuating the "blurry boundaries" between short narrative text and performances (Schechner 2012, 44).

Santini's informative, carefully researched monograph refocuses attention on Beckett's shorter works, the fuzzy divide between prose text and the possibilities of performance, and the creative features of Beckett's translations. It appears at a time when Beckett's own creative work in the theater is gaining renewed attention as all four volumes of *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett* have now been released in new, affordable, paperback editions by Faber and Faber in the UK and by Grove Press in the US. Moreover, they are being translated into Italian even as I write, a project undertaken by Cue Press in Bologna. Santini's monograph could not appear at a more propitious historical moment.

Works Cited

Schechner, Richard (2006). *Performance Studies: An Introduction* (Second Edition). London: Routledge.

Introduzione

Lo studio delle carte manoscritte è stato galeotto per la mia attività di ricerca. Tutto è cominciato con i manoscritti di Harold Pinter, prima gli olografi e dattiloscritti della pièce teatrale *Monlight* (1993), poi quelli relativi all'adattamento per il cinema del capolavoro narrativo del Novecento francese *À la recherche du temps perdu*, intitolato *The Proust Screenplay* (1977) — una scrittura a più mani in cui Pinter fu affiancato da Barbara Bray e Joseph Losey. Quindi lo studio dei manoscritti delle prose brevi di Samuel Beckett conservati presso Beckett International Foundation (University of Reading).

Avvicinare la scrittura olografa di due autori contemporanei, che hanno deciso di depositare le loro carte perché fossero patrimonio pubblico¹, ha significato decifrare un processo di codificazione e creazione e, al contempo, nel caso specifico di Beckett, riflettere su concetti come scrittura, marginalità, riscrittura, auto-traduzione, bilinguismo, adattamento, in tutte quelle opere che “dangle betwe-

1. Harold Pinter dona i suoi manoscritti, contenuti in 60 scatole, alla British Library nel 1993, come scrive Michael Billington nel suo volume *Harold Pinter* (Faber&Faber 2009, 610–611). Samuel Beckett ha cominciato a donare i propri manoscritti a University of Reading fin dal 1971 in occasione di una mostra curata dal suo biografo J. Knowlson continuando a farlo fino al 1989 anno della sua morte. The Samuel Beckett Collection o Beckett Archive è a tutt'oggi la raccolta più ricca di materiali e scritti di Beckett ma anche di libri e altre risorse dell'autore o intorno alla sua vita e opera.

en completion and incomplection” (Van Hulle 2011, 802). Non avendo alcuna necessità di stabilire l’identità originaria dei materiali, la tradizionale gerarchia tra materiali olografi e testo a stampa ha assunto un valore problematizzato nell’approccio offerto dalla critica genetica di scuola francese, secondo cui le carte manoscritte non sono varianti tese al perfezionamento del testo a stampa, bensì materiali che vanno a comporre una testualità plurima da trattare “avant tout en objet autonome”². Distaccandosi dall’esperienza tradizionale degli studi filologici di scuola germanica e romanza, così come dalla scuola di ecdotica (o variantistica) italiana, la genetica francese propone come oggetto di studio l’écriture nel suo farsi e l’écivain che ne deriva. Riconoscendo l’eterogeneo e affrontando il polimorfo della testualità manoscritta, i genetisti sottolineano come ogni manoscritto metta in crisi ogni preconcetto, deluda di solito le aspettative e proponga, invece che risolvere, quesiti. Secondo questo approccio l’intero dossier delle carte manoscritte costituisce il cosiddetto *avant-texte*, che non intende mai essere ridotto a un unico *testo fonte* — altro concetto che si inquina all’interno del corpus beckettiano. Uno dei quesiti più urgenti che resta spesso deluso tra dattiloscritti e olografi nel caso di Beckett è proprio stabilire un’origine, lingua e testo di partenza data la mobilità dell’autore tra le due lingue e constatato, come vedremo, che l’attività di auto-traduzione porta spesso a interventi e riscritture sul testo cronologicamente scritto prima e talvolta il lavoro di autotraduzione parte prima del completamento del testo cosiddetto fonte.

2. Affermazione di Louis Hay, uno dei fondatori della critica genetica, in “*Le texte n’existe pas*”. *Réflexions sur la critique génétique* (1985, pp. 147–158). L’approccio prende corpo negli anni in cui l’evoluzione della critica letteraria è più rapida tra la fine degli anni ’70 e i primi anni ’80. In quel momento una corrente di ricercatori, andando a incrociare il fermento già in atto porta avanti in modo autonomo e originale gli studi sul testo fino ad allora prevalentemente legati alla *Textkritik* tedesca. Alcuni dei concetti fondamentali per lo studio dell’opera artistica vengono rivisti e si prendono le distanze dalla critica post-strutturalista. In particolare, si parla di testualità al plurale e l’opposizione binaria *testo/avanttesto* si sostituisce con un’altra dicotomia: *écriture / écrit*.