

RITORNO AL FUTURO
BECKETT, FRASCA E IL NUOVO MILLENNIO

Carmen Gallo

Sapienza Università di Roma

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3289-6035>

ABSTRACT IT

L'articolo discute il lavoro di curatela e traduzione dell'opera di Samuel Beckett offerto da Gabriele Frasca nel volume *Romanzi, teatro e televisione* uscito nei Meridiani Mondadori. Viene ricostruita la lunga fedeltà del curatore e le idee che ne hanno accompagnato l'attività di mediazione all'interno dell'altalenante fortuna dell'autore irlandese in Italia. Si considera la decisione di presentare l'opera di Beckett privilegiandone gli aspetti più innovativi e ipermediali, con attenzione non solo ai romanzi e ai testi teatrali ma anche ai radiodrammi e alle *pièces* televisive. Infine si ripercorrono le strategie traduttive adottate e si illustra l'idea del traduttore della necessità di superare il mito dell'originale e di usare la traduzione come strumento di interpretazione "sospeso tra creazione e critica".

PAROLE CHIAVE

Samuel Beckett; Gabriele Frasca; Traduzione; Teatro; Radio; Televisione.

TITLE

Back to the Future. Beckett, Frasca, and new millennium

ABSTRACT ENG

The article discusses Gabriele Frasca's editing and translation of Samuel Beckett's works offered in the volume *Romanzi, teatro e televisione* published in the Meridiani series for Mondadori. After reconstructing the long loyalty of the editor and its crucial role in Beckett's reception in Italy, we consider the decision to present Beckett's work through a selection that highlights its most innovative and medial aspects, with attention not only to novels and plays but also a radio play and lesser-known television pieces. Finally, the translation strategies adopted in relation to Beckettian "equilingualism" are retraced, and the translator's idea of the need to overcome the myth of the original and to use translation as an interpretation tool 'suspended between creation and criticism is illustrated.

KEYWORDS

Samuel Beckett; Gabriele Frasca; Translation; Theatre; Radio; Television.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Carmen Gallo è ricercatrice in Letteratura inglese presso Sapienza Università di Roma. I suoi campi di ricerca sono la poesia del periodo *early modern*, Shakespeare, il modernismo, teatro e poesia contemporanei. È autrice di *L'altra natura. Eucarestia e poesia nel primo Seicento inglese* (Pacini, 2018; Tempera Book Prize). Ha pubblicato una traduzione commentata di *All is True, or Henry VIII* di Shakespeare e Fletcher (2017) e di *Lives of Great Poisoners* di Caryl Churchill (2020). I suoi ultimi lavori sono una nuova traduzione commentata di *The Waste Land* di T.S. Eliot (il Saggiatore, 2021) e di *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare (Rizzoli, 2023).

Carmen Gallo, *Ritorno al futuro. Beckett, Frasca e il nuovo millennio*,
«inOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 265-273.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/27715>

1. ESEGUIRE ANCORA, ESEGUIRE MEGLIO

«Non so cosa sia venuto prima, se il desiderio di dire Beckett in italiano o quello di riscriverlo in un saggio»: ¹ si potrebbe partire da questa dichiarazione rilasciata da Gabriele Frasca a Giancarlo Alfano in un'intervista pubblicata quasi vent'anni fa per individuare le due coordinate – la traduzione e il lavoro critico – necessarie a individuare nel Meridiano curato da Frasca ² il più recente e sistematico tassello di una relazione decennale del poeta, critico e performer napoletano con una delle figure letterarie più rappresentative non solo del Novecento europeo, ma anche dello straordinario contributo della cultura irlandese al suo proteiforme panorama.

Questa edizione, che presenta per la prima volta un ampio *corpus* della produzione beckettiana corredato da un apparato critico, irrompe in una fase della ricezione critica e della circolazione italiana non troppo diversa, se non in senso peggiorativo, da quella che Frasca indicava nell'intervista già citata all'origine della sua intenzione di mettersi a tradurre (parla in verità di *eseguire*) le opere di Beckett negli Ottanta, ma ancora sostanzialmente immutata agli inizi del nuovo secolo.

La fortuna di Beckett in Italia sembra ormai attestata come quella di un autore canonicizzato, quasi diventato un'icona pop in un certo immaginario delle *élites* intellettuali (e nei loro riverberi sui social network), eppure allo stesso tempo quello nei suoi confronti è un interesse per lo più accademico a fronte delle poche messinscene delle sue opere teatrali, dello scarso successo dei suoi romanzi, per non parlare del silenzio che ha inghiottito le poesie, i radiodrammi e le *pièces* televisive. Come non sfuggì ai primi promotori e traduttori dell'opera beckettiana come Aldo Tagliaferri, Oreste del Buono, Carlo Fruttero, sarebbero in realtà molti gli agganci con la cultura italiana presenti nell'opera di Beckett – Dante su tutti ma non solo, come illustrava bene un altro volume, gemello di quello citato in apertura, curato ancora da Alfano e Cortellessa ³ – che avrebbero potuto rinsaldare in modo più duraturo il sodalizio con il pubblico italiano, nonostante un certo sospetto della cultura di sinistra per un autore apparentemente poco impegnato. Né si può escludere però che a nuocere alla fortuna beckettiana sia stata l'importazione passiva di facili classificazioni come la categoria di «teatro dell'assurdo», coniata da Martin Esslin nel 1961, senz'altro utile a incuriosire una certa sensibilità del secondo Novecento, ma forse ormai opaca e troppo inerte per smuovere l'orizzonte culturale del nuovo secolo. ⁴

¹ GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Tegole dal cielo. L'«effetto Beckett» nella cultura italiana*, Edup, Roma 2006, p. 252.

² SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023.

³ GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, Edup, Roma 2006.

⁴ MARTIN ESSLIN, *Il Teatro dell'assurdo*, trad. italiana di Romeo De Baggis e Magda Trasatti, Edizioni Abete, Roma 1975 (ed. or. Doubleday & Company, Garden City 1961).

A rimediare a questa situazione contribuirà senz'altro l'opera di selezione e commento offerta in questo volume da Frasca, che sparglia molte carte sia nell'interpretazione critica offerta nella ricca introduzione e nelle note, sia nella selezione delle opere, ma anche nella "teoria" della traduzione che sottende il suo lavoro. Pur attraversando gran parte della produzione beckettiana, il volume raccoglie infatti, come annuncia il sottotitolo, *romanzi, teatro, televisione*, e appare dunque evidente l'intenzione di rivolgere uno sguardo su Beckett che parta dal presente, o meglio, che cerchi di riconoscere nella complessiva parabola beckettiana degli aspetti innovativi al di là dei tratti di continuità con il passato, come il forte debito nei confronti del maestro del caleidoscopico *Finnegans Wake* e della stagione modernista, nel quale viene inquadrata in modo fin troppo schematico la sua scelta contraria di una poetica dell'impotenza e dell'insipienza. Ciò che Frasca mette in risalto sono i significativi tratti di discontinuità, individuabili non solo nello scarto stilistico evidente rispetto al modello joyciano, ma soprattutto nella sperimentazione con i media, e in particolare nelle tracce specifiche che la frequentazione di media diversi ha lasciato sulle strategie compositive dell'autore all'indomani del crollo del "mito" della parola in un mondo sempre più permeato da riproducibilità e serialità.

2. DALL'INIZIO MA SOPRATTUTTO DALLA FINE

Per questo motivo, della lunga produzione di Beckett – la cui vicenda biografica, come sottolineato da Frasca, coincide con il *secolo breve* di Eric Hobsbawm⁵ – il volume raccoglie il primo romanzo pubblicato, *Murphy* (1938), riconosciuto dall'autore come il testo che più delle novelle giovanili, *More Pricks Than Kicks* (1934), rappresentò la sua nascita alla scrittura negli anni della totalizzante frequentazione di Joyce. *Murphy* è seguito da un altro romanzo, *Watt* (1953), scritto anche questo in quell'inglese verso cui Beckett sarà sempre più insofferente (come racconta nella corrispondenza privata) e che qui è sottoposto a tali torsioni e superfetazioni da incassare innumerevoli rifiuti editoriali. È a questa altezza che, nel secondo dopoguerra, secondo quanto riportato dal biografo James Knowlson, Beckett intraprende la direzione dell'impoverimento, della mancanza di conoscenza, del togliere, della «sottrazione piuttosto che nell'addizione»,⁶ che coincide con la decisione di scrivere in francese le opere successive.

La «questione della lingua», come la definisce Frasca nell'introduzione, è ovviamente una questione cruciale, che pone non pochi problemi traduttivi su cui tornerò. Intanto è importante sottolineare che la proposta interpretativa di Frasca si smarca dall'idea tanto cristallizzata che la scelta del francese rispondesse all'esigenza di una scrittura *senza stile*, scelta sconfessata per esempio dalla lettura di opere come *Molloy* (1951) in cui il «lessico

⁵ ERIC J. HOBSBAWM, *Il secolo breve, 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, trad. italiana di Brunello Lotti, Rizzoli, Milano 1995 (ed. or. Michael Joseph, London 1994)

⁶ JAMES KNOWLSON, *Damned to Fame. Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London 1996, p. 312.

è ricercatissimo, in alto come in basso, e l'andamento sintattico prende sempre le vie meno scontate, finanche nella paratassi, che gioca costantemente a sbalzo con improvvise inarcature ipotattiche che nascondono il fine performativo, perfino "teatrale", dell'intero periodo».⁷ È significativo che Frasca faccia risalire in qualche modo già a questo romanzo la matrice di quella svolta teatrale che maturerà di lì a poco, ma restando sulla questione della lingua, la sua ipotesi è che la scelta di abbandonare l'inglese non sia dovuta né a motivi psicoanalitici legati alla lingua *madre*, né all'angoscia dell'influenza di Joyce, quanto a un'opposizione all'inglese ufficiale, quella lingua «raffinata e al contempo precisa e asettica della cultura dominante britannica».⁸ Di contro, la scelta del francese, al di là dell'amore per alcuni autori – su tutti Proust, cui dedica un saggio, Flaubert, Céline, Sartre –, sarebbe da ricondursi non tanto all'idea di aderire a un'altra letteratura nazionale, quanto alla volontà di «dare seguito alla lingua del suo impegno, intellettuale e politico»,⁹ quello profuso, come si ricorderà, nelle file della Resistenza francese con la compagna Suzanne Dechevaux-Dumesnil.

Per questo *Molloy* esce in francese, così come gli altri due titoli della cosiddetta trilogia, *Malone muore* (1951) e *L'innominabile* (1953), tutti raccolti nel volume ma inframmezzati da *Aspettando Godot* (1952), la prima del novero quasi completo delle opere teatrali presenti, che, come sottolinea Frasca, beneficiò del successo quantomeno nella critica francese ricevuto da *Molloy* e della curiosità che questa prova narrativa generò nei confronti del debutto teatrale dell'irlandese ormai saldamente parigino. Anche su questo, il punto di vista di Frasca rovescia luoghi comuni della vulgata critica beckettiana: piuttosto che parlare di una *conversione* al teatro di Beckett, si sottolinea il profondo dialogo tra i romanzi francesi, con la loro implicita tensione performativa nel senso della vocalizzazione, e le prime opere drammaturgiche (dialogo anche temporalmente ravvicinatissimo nel caso de *L'Innominabile* e *Godot*), ma soprattutto questa svolta beckettiana è ritenuta come parte, o se si vuole l'avvio, di un'intenzione più generale di sgretolare «la tenuta stagna dei presunti generi tradizionali».¹⁰

Dopo la trilogia francese, e i drammi che consolidarono l'autorialità drammatica di Beckett – *Aspettando Godot*, *Finale di partita* (1957); *L'ultimo nastro di Krapp* (1958) – nel volume curato da Frasca si alternano, in ordine cronologico, prose narrative e opere teatrali, ma anche un testo rappresentativo dell'importante e decisiva esperienza radiofonica di Beckett con la BBC, il radiodramma *Parole e musica* del 1962, e soprattutto diversi dei teledrammi o videodrammi che, contaminandosi con le convenzioni della radio, aprono la fase transmediale della produzione beckettiana, ma soprattutto trascinano

⁷ GABRIELE FRASCA, *La galassia Beckett al crepuscolo del millennio*, introduzione a SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, cit., p. XXVIII.

⁸ Ivi, p. XXX.

⁹ Ivi, p. XXXV.

¹⁰ Ivi, p. XLIV.

o fanno approdare, negli anni Sessanta, Beckett «dall'altra parte della letteratura».¹¹ Frasca si sofferma sulla diffusione dell'esperienza di spettatore/testimone imposta alle masse dalla televisione come mezzo di consapevolezza e allo stesso tempo di deresponsabilizzazione collettiva, la cui influenza sull'opera beckettiana sarebbe riscontrabile già in opere come *Giorni felici* (1961) e *Commedia* (1964), e che ha però un suo specifico momento di elaborazione in cinque teledrammi: *Eh Joe* (1966), *Trio degli spiriti* (1977), ... *che nuvole...* (1977), *Quad* (1981), *Nacht und Träume* (1983); ma anche *Film* (1966), la famosa pellicola di cui fu protagonista Buster Keaton, era inizialmente stato pensato per la televisione.

L'esperienza televisiva contribuisce anche alla decisione di Beckett di collaborare attivamente alle trasposizioni filmiche delle sue opere, che sono spesso riscritture d'autore più che adattamenti di testi teatrali, e in molti casi delle vere e proprie creazioni autonome, che sempre più risentono della conoscenza che Beckett acquisisce delle specificità degli strumenti e delle possibilità espressive delle riprese televisive. Beckett, infatti, non solo plasma gli strumenti del nuovo mezzo ai propri fini – lo dimostra bene la storia della produzione a colori di *Quad* –, ma si sottrae ancora una volta a ogni classificazione di genere. Non a caso i suoi teledrammi, accolti con favore dalla critica ma ignorati dal pubblico, furono ospitati nella fascia di programmazione dedicata ai documentari sugli artisti di BBC2, e non nella programmazione televisiva destinata alle opere teatrali più convenzionali, a indicare forse che la sua sperimentazione convergeva ormai con le esperienze della videoarte e delle videoinstallazioni. Tra l'invenzione di nuovi generi e l'indistinzione imposta a quelli convenzionali – sull'ultimo testo scritto prima di morire da Beckett e qui raccolto, *Qual è la parola* (1989), gli editori litigarono per stabilire se si trattasse di prosa o poesia (genere, quest'ultimo, che resta fuori dal Meridiano)¹² –, si deve a Beckett, più di quanto forse sia noto al di fuori della cerchia degli specialisti, un'esplorazione dei nuovi media che al di là della sperimentazione e del ripensamento delle forme tradizionali, aveva a che fare con l'esplorazione politica e non solo letteraria di ciò che restava dell'immaginazione – quella definita morta da Beckett già nel 1965 in *Imagination morte imaginez*¹³ – nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, ma anche di ciò che restava possibile fare, sottrarre alla *disfazione* (termine usato da Beckett in *Proust*, che Alfano fa risalire a Leonardo) totale, attraverso le strumentazioni tecnologiche di vecchi e nuovi media.

¹¹ Ivi, p. LXX. Anche Andrea Cortellessa, nella sua recensione al volume apparsa sul «Corriere della sera» e ora disponibile in rete su «Le parole e le cose», chiosa: «È il Beckett che finalmente eccede, anche in senso materiale, il *sistema-letteratura*, imponendo al curatore di rinviare a “un contenuto multimediale” la cui versione *autentica* è quella che “ciascuno può trovare in rete”: sicché il libro è un mero spartito di un'opera *aumentata* che si situa definitivamente Altrove» <<https://www.leparolee-lecose.it/?p=48429>> (u.c. 17.11.2024).

¹² Le traduzioni della poesia di Beckett sono state già raccolte nel volume: SAMUEL BECKETT, *Le poesie*, trad. italiana di Gabriele Frasca, Einaudi, Torino 2006.

¹³ ID., *Imagination morte imaginez*, Minuit, Paris 1965.

3. L'ORIGINALE CHE NON C'È

La sperimentazione di generi e tecniche da parte di Beckett coinvolse anche, com'è noto, una sperimentazione linguistica che, oltre all'inglese e al francese, coinvolse più avanti anche il tedesco delle regie, ma soprattutto gettò le basi per l'equilinguismo, ovvero la pratica dell'auto-traduzione cui, dopo alcune iniziali resistenze, Beckett dovette cedere (per la prima volta per *Malone muore*), e che frequentò per tutta la vita. Al di là delle ricadute di questa scelta sulla composizione stessa delle opere, le difficoltà che l'equilinguismo pone in un lavoro di traduzione come quello svolto da Frasca si prestano a interessanti riflessioni sul significato – presente e futuro – della traduzione. Permettono, infatti, di superare alcuni luoghi comuni, primo fra questi l'idea della fedeltà, spesso intesa come resa il più possibile letterale del testo originale, o comunque come scopo principale se non unico di ogni lavoro di traduzione. Se spesso i traduttori, soprattutto quando a loro volta autori riconosciuti, sono accusati di “cambiare troppo”, di intervenire in eccesso sugli inevitabili scarti tra lingue diverse, è utile riflettere sull'esperienza di un autore come Beckett che nel tradursi modifica significativamente i propri testi, per adattarli alla nuova lingua, di fatto non mantenendo alcuna distinzione o gerarchia tra la prassi compositiva e quella traduttiva. In questo modo, Beckett anticipa ciò che la teoria e ancora di più la pratica della traduzione sanno bene, e cioè la necessità non solo di ricreare il testo nella nuova lingua, ma soprattutto di desacralizzare l'originale, come James Baer ha recentemente invitato a fare evidenziando l'ascendenza romantica del primato dell'origine implicita nel mito dell'originale (con implicazioni conservatrici e nazionalistiche relative al contesto).¹⁴

Queste considerazioni non danno conto a pieno, però, della difficoltà pratica di tradurre un autore che scrive in due lingue, si auto-traduce e talvolta, come detto, modifica il testo di partenza sulla scorta delle soluzioni adottate nell'altra lingua. Un autore che, come chiarisce Frasca, presenta un sistema a *doppio originale*, e questo vale sia per i testi da volgere in un'altra lingua, sia per quelli da tradurre per la scena. Si arriva così alla situazione paradossale dell'impossibilità di risalire a un testo stabile di partenza e dunque di stabilire un primato tra versioni in lingue diverse che sono invece da considerarsi come «due testimoni di un'originale che non c'è». ¹⁵

Come sottolinea Frasca, in questo modo la produzione *equilingue* di Beckett sfida anche alcuni assunti della filologia positivista, «quello dell'originale “fededegno”, che spetterebbe alla stesura nella prima lingua, e quello delle “ultime volontà dell'autore”, da ricercare piuttosto nella seconda». ¹⁶ Per il traduttore di una terza lingua, nel nostro caso l'italiano, non è dunque facile districarsi tra diverse versioni che, a differenza di

¹⁴ BRIAN JAMES BAER, *De-sacralizing the origin(al) and the transnational future of Translation Studies*, «Perspectives», 25, 2, 2017, pp. 227-244.

¹⁵ GABRIELE FRASCA, *Nota all'edizione*, in SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, cit., p. CXXV.

¹⁶ *Ibidem*.

quanto avviene solitamente, non hanno una distinzione gerarchica chiara (con il testo originale in cima, ammantato di un'aura di inattingibilità), ma sono invece da considerarsi tutte parimenti autorevoli, ovvero di pari dignità autoriale, e ciò nonostante sia l'inglese la lingua materna dell'autore. Qui la scelta operata da Frasca, e chiarita nella nota all'edizione – che è anche un piccolo saggio di teoria della traduzione –, è quella di prendere come riferimento la prima stesura, ma tenendo sempre in considerazione l'intera storia genetica del testo e i suoi eventuali passaggi, di andata ma anche di ritorno, verso l'altra lingua.

Molto interessante, in merito, perché complica ulteriormente la pratica traduttiva (ma non l'estrema godibilità delle traduzioni), è il caso di *Murphy*, il primo romanzo pubblicato da Routledge nel 1938 a Londra, e poi in francese da Bordas nel 1946 nella traduzione cui Beckett lavorò inizialmente con l'amico Alfred Péron, poi arrestato negli anni turbolenti del coinvolgimento di entrambi nella Resistenza, e che però pubblicò alla fine a nome proprio dedicandola all'amico. La storia traduttiva di questo romanzo in italiano è già bipartita: perché fu tradotto dal francese da Franco Quadri nel 1962, e dall'inglese da Frasca nel 2003. Quella ospitata nel Meridiano è dunque una versione rivista di quest'ultima traduzione – una ritraduzione d'autore, si potrebbe dire, che moltiplica la costellazione dei testi beckettiani e la polverizzazione degli originali – per la quale è stato scelto come *source-text* un'edizione aggiornata rispetto al testo usato nel 2003, curata da James C.C. Mays nel 2009 per Faber&Faber, ma sono state tenute in considerazione anche l'edizione francese di Minuit del 1965, e, per i casi dubbi, l'edizione tedesca curata da Elmar Tophoven per Rowholt nel 1959, in quanto traduzione rivista da Beckett stesso.¹⁷

In questa proliferazione di testi che di certo aggrava la difficoltà del lavoro, il traduttore ha la possibilità di vagliare soluzioni che, prendendo a modello la stessa pratica traduttiva e insieme creativa dell'autore, operino nella direzione di una resa non letterale, ma improntata a ricreare quegli aspetti che lo studio del testo rivela come i più essenziali da preservare. E per questo, insiste Frasca, è necessario che il traduttore sappia modulare le proprie consuetudini compositive all'interno di quelle dello scrittore tradotto, restando «sempre un po' al di qua del punto di fusione».¹⁸ Oltre a questo, scrive Frasca, il traduttore deve essere uno studioso delle opere dell'autore, così da poter usare la traduzione come uno straordinario strumento di interpretazione «sospeso tra creazione e critica».¹⁹ La traduzione intesa in questo modo si rivela dunque un ulteriore strumento di scavo e di restituzione del lavoro critico sui testi, e così proprio quando più puntuale si fa l'analisi e l'interpretazione, la traduzione come atto creativo può offrire le soluzioni più inedite, inattese persino a un pubblico meno specialistico, per

¹⁷ GABRIELE FRASCA, *Notizie e note sui testi*, in SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, cit., p. 1653.

¹⁸ ID., *Nota all'edizione*, in SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, cit., p. CXXVI.

¹⁹ *Ibidem*.

salvaguardare la forza dei testi e il loro travaso linguistico, spaziando tra le possibilità che si dischiudono sul piano verticale dell'approfondimento critico più che su quello orizzontale, meccanico, della traduzione letterale. Mi sembra sia questo l'esito più importante di questa fatica di Gabriele Frasca che, oltre a consegnare l'opera di Beckett al nostro futuro inserendolo tra gli sperimentatori più interessanti dei media della tarda modernità, propone con il suo Meridiano un esempio riuscito di quale può essere il contributo creativo e interpretativo della traduzione per l'invenzione costante di un futuro per la letteratura e le sue metamorfosi.

BIBLIOGRAFIA

- GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, Edup, Roma 2006.
- IID. (a cura di), *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, Edup, Roma 2006.
- BRIAN JAMES BAER, *De-sacralizing the origin(al) and the transnational future of Translation Studies*, «Perspectives», 25, 2, 2017, pp. 227-244.
- SAMUEL BECKETT, *More Pricks Than Kicks*, Chatto & Windus, London 1934.
- ID., *Murphy*, Routledge, London 1938.
- ID., *Molloy*, Minuit, Paris 1951.
- ID., *Malone meurt*, Minuit, Paris 1951.
- ID., *L'Innommable*, Minuit, Paris 1953.
- ID., *En attendant Godot*, Minuit, Paris 1953.
- ID., *Watt*, Olympia Press, Paris 1953.
- ID., *Fin de partie*, Minuit, Paris 1957.
- ID., *Krapp's Last Tape*, «Evergreen Review» 2, 5, 1958.
- ID., *Happy Days*, Grove Press, New York 1961.
- ID., *Play*, Faber&Faber, London 1964.
- ID., *Imagination morte imaginez*, Minuit, Paris 1965.
- ID., *Comment dire*, Minuit, Paris 1989.
- ID., *Le poesie*, trad. italiana di Gabriele Frasca, Einaudi, Torino 2006.
- ID., *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023.
- ANDREA CORTELLESA, recensione a SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023, «Le parole e le cose», <<https://www.leparoleelecose.it/?p=48429>> (u.c. 17.11.2024).
- MARTIN ESSLIN, *Il Teatro dell'assurdo*, trad. italiana di Romeo De Baggis e Magda Trasatti, Edizioni Abete, Roma 1975 (ed. or. Doubleday & Company, Garden City 1961).
- GABRIELE FRASCA, *La galassia Beckett al crepuscolo del millennio*, introduzione a SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023, pp. IX-LXXXI.

- ID., *Nota all'edizione*, in SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023, pp. CXXIII-CXXVI.
- ID., *Notizie e note sui testi*, in SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023, pp. 1649-1771.
- ERIC J. HOBSBAWM, *Il secolo breve, 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, trad. italiana di Brunello Lotti, Rizzoli, Milano 1995 (ed. or. Michael Joseph, London 1994).
- JAMES KNOWLSON, *Damned to Fame. Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London 1996.



Share alike 4.0 International License