

VARIAZIONI SUL TEMA DELLA MEMORIA IN
GHOST TRIO, ...BUT THE CLOUDS... E NACHT UND TRÄUME
DI SAMUEL BECKETT

Maria Rita Cifarelli

Acts of remembering, forgetting and misremembering are central in Beckett's work and are closely related to the creative workings of imagination. This paper deals with the role of memory, dream and imagination in three plays - Ghost Trio, ... but the clouds... and Nacht und Träume - written for television and performed between 1976 and 1982. It shows how the three works can be read as part of a triptych in which the exhaustion of verbal language gives space to a visual and highly stylized representation of the interplay between the art of memory and the memory of art, between the fragilities and failures of individual memory and the fragmentation of cultural memory.

Before me floats an image, man or shade,
Shade more than man, more image than shade...
W. B. Yeats, *Byzantium*

Ghost Trio, ...but the clouds... e Nacht und Träume sono tre drammi scritti da Samuel Beckett per la televisione tra il 1976 e il 1982. Preceduti da *Eh Joe* (1965) e seguiti da *Quadrat 1+2* del 1982 e *Was Wo*, originariamente scritto per il teatro nel 1983 ma riadattato per la televisione nel 1985, rappresentano nel loro complesso un trittico di grande intensità drammatica e una tappa importante nel passaggio all'ultima fase della sua produzione drammaturgica.

Temi centrali di queste opere notturne e intimiste sono ancora una volta l'attesa, il tempo e la memoria, esplorati attraverso la tonalità diffusa dell'elegia e una costruzione dell'immagine che si appoggia a una fitta trama di riferimenti intertestuali e visivi. E' questa una fase in cui la drammaturgia di Beckett si fa più statica che dinamica, più lirica che drammatica giungendo ad un livello di formalismo e di astrazione visiva superiore a quello delle opere precedenti. La scelta di controllare in ogni suo passaggio la regia della messa in scena e la progressiva familiarità con le potenzialità tecniche della ripresa televisiva consentono l'approfondimento di quel processo di

“sottrazione” e condensazione che aveva segnato tutta la sua produzione, sia narrativa che teatrale, e il risultato è la straordinaria enfasi attribuita in queste opere all’immagine, alla stilizzazione dei movimenti, alla ripetizione e all’ossessiva precisione del pattern formale.

Nel suo studio sui teleplays Deleuze sostiene che “*De Dis Joe au Trio se produit une sorte d’épurement vocal et spatial qui fait que la première pièce a plutôt une valeur préparatoire et introduit à l’œuvre de télévision plus qu’elle n’en fait pleinement partie*” (90). Nonostante le affinità con gli altri teleplays, *Eh Joe* appare a Deleuze ancora formalmente e stilisticamente legato alla sperimentazione cinematografica di *Film*, non pienamente riuscito nel processo che egli definisce “*faire l’image*”, toccare cioè il limite estremo della completa non intenzionalità raggiunto nelle successive opere.

Tuttavia, analogie tematiche e formali tra *Eh Joe* e gli ultimi tre teleplays restano evidenti: in tutte le opere il protagonista è un uomo anziano collocato in un spazio astratto e minimale, sempre più geometrico e chiuso, alle prese con una voce fuori campo che nel caso di *Eh Joe* e *Ghost Trio* è la voce di una donna, e in ... *but the clouds...* la voce del protagonista. Si tratta in ogni caso di voci e presenze spettrali che riattivano immagini del passato producendo una tensione spirituale che non arriva a risolversi ma è costretta a riprodursi incessantemente.

Come lo spazio, anche il tempo sembra collassare in una dimensione puramente interiore, congelato in un eterno presente in cui si consuma soprattutto il *fallimento* della memoria e il dolore provocato dalla consapevolezza di questo fallimento, che l’abitudine costringe a riprodurre in un incessante ciclo di ripetizioni. I dolorosi ricordi di Joe sono richiamati da una voce della coscienza “accusatoria, un’anima junghiana o un sé interiore” (Knowlson 630) che assume la forma di una ex-amante vendicativa che lo perseguita costringendolo alla dannazione del ricordo. La voce, che Joe vorrebbe annientare¹ e ridurre al silenzio, ripercorre senza sosta i suoi fallimenti, le promesse non mantenute, la miseria esistenziale in cui si è consumata la sua vita. La tonalità costante è qui il rimorso per il dolore che ha inflitto agli altri e il rammarico per le occasioni perdute, per l’amore che ha sprecato.

Ghost Trio, ... but the clouds... e Nacht und Träume

Più ambivalente è il processo di riemersione della memoria in *Ghost Trio* e *... but the clouds...* dove la tensione si concentra, nel primo dramma, sull'evocazione del fantasma di una donna amata, e nel secondo sulla ricerca di poter porre fine, in assenza dell'amata, alla condanna del ricordo. Per arrivare poi a *Nacht und Träume* in cui la memoria sembra uscire dal tempo e riassorbirsi nel sogno in un processo di astrazione sempre più profondo e formalmente complesso.

La riflessione sui nessi tra memoria, sogno e immaginazione creativa, centrale in *Nacht und Träume*, e presente in forme e stadi diversi di elaborazione anche in *Ghost Trio* e *... but the clouds...*, si intreccia dunque a livello formale con un progressivo depotenziamento della parola e dello spazio che permette quel "movimento nel mondo dello spirito" che, secondo Deleuze, caratterizza i teleplays.

Pur costante in tutta l'opera di Beckett sin dai tempi del saggio su Proust, in cui la memoria viene descritta come "a clinical laboratory stocked with poison and remedy, stimulant and sedative" (Beckett, *Proust* 35), la riflessione sui processi creativi attraverso cui memoria e oblio danno forma all'immagine artistica, assume nei teleplays una fondamentale centralità. Se da un lato l'approccio drammaturgico rimanda alle strategie sceniche già perfezionate nelle opere realizzate per altri media - radio e cinema - dall'altro sono soprattutto le potenzialità offerte dal linguaggio e dalle tecniche della ripresa televisiva a consentire nuove possibilità di elaborazione formale di questi contenuti. A meta strada fra immagine elettronica e pittura, i teleplays si presentano come una *visual inquiry* su due aspetti principali: da un lato le irreparabili fratture tra passato e presente che la memoria individuale non ha il potere di colmare, e dall'altro le dislocazioni temporali introdotte dalla riproduzione tecnologica dei suoni e delle immagini, in grado di riattivare virtualmente tracce del passato decostruendole e ricomponendole in nuove catene associative.

A differenza dell'immagine pittorica, l'immagine televisiva non si presenta infatti come esclusiva, unica e immobile, bensì come un processo di formazione e metamorfosi in atto che si realizza nel continuo farsi e disfarsi della trama elettronica sullo schermo. Nell'arte

video il tempo si traduce nella fugacità e nella perdita, in una specie di attualizzazione di quella poetica dell'assenza e della privazione che Beckett ammirava nella pittura di Bram Van Velde: espressione di un'estetica della frammentarietà nella quale la dimensione spazio-temporale si dissolve nel vortice delle immagini che si inseguono sullo schermo catodico. Le "absurdes et mysterieuses poussées vers l'image" si traducono nelle opere per la televisione in una serie di "images pulsations" (Venier 131) che acquistano consistenza solo nel momento in cui si fissano sulla retina dell'osservatore in un processo percettivo che Beckett aveva già affrontato visivamente soprattutto in *Film*.

L'image est ainsi le fruit d'une destruction et d'une régénération continues, et elle ne doit son unité qu'à la persistance rétinienne. C'est une image mémoire par excellence. Elle n'existe nulle part. (Duguet 149)

Nei teleplays Beckett accentua questo carattere fantasmatico della rappresentazione, tipica dell'immagine televisiva, inserendo lo spettatore in una dimensione spazio-temporale in cui soggetto e oggetto della visione fluttuano in un continuo rispecchiamento e in cui echi e immagini del passato, percezioni e memorie si intrecciano in una "mise en scène spectrale de la réalité" (Jeudy 31):

All we see are shades of absent figures and echoes of extinguished voices, and according to Beckett's ideal condition for spectatorship, we witness it all from the privacy of an inner sanctum. (...) Beckett exploits the television medium as a private interface between the living and the dead, the present and the absent, perception and memory. (Herren 4)

Prima ancora di essere utilizzata come spazio scenico, la televisione viene dunque utilizzata nei teleplays come dispositivo della memoria in grado di rappresentare le dinamiche tra presente e passato, reale e virtuale, immagine e rappresentazione.

In una lettera del gennaio 1976 Beckett scriveva da Tangeri a Con Leventhal: "Buttato giù un primo cadavere di una pièce per la

Ghost Trio, ... but the clouds... e Nacht und Träume

TV. Tutti i vecchi spiriti. *Godot* e *Di'Joe* all'infinito. Resta solo di portarlo alla vita" (Knowlson 732). Si riferiva a *Ghost Trio*, un dramma televisivo scritto nel 1976 e trasmesso dalla BBC nel 1977 come parte di un programma che Beckett stesso volle intitolare *Shades* e che comprendeva anche *...but the clouds ...* e un adattamento televisivo di *Not I*.

Recensito da Michael Billington come "a mesmeric piece for TV" (*Guardian*, 19 aprile 1977), *Ghost Trio* è costruito sullo scheletro di una serie di frasi tratte dal Largo del Trio per pianoforte Opera 70 numero 1 di Beethoven detto *Der Geist*, da cui prende anche il titolo. La suddivisione in tre parti (Pre-action, Action e Re-action), ricorda quella di una partitura musicale e comunque allude alle tre parti di un movimento circolare e ripetitivo.

Come già in *Eh Joe*, anche in *Ghost Trio* un personaggio maschile (F) e la voce fuori campo di una donna (V) si contendono il potere della visione e il controllo della memoria. Ma in questo caso "master of ceremonies" (Brater 87) è decisamente Voce che entra in scena nella prima parte dopo una breve dissolvenza di dieci secondi, per presentarsi e descrivere la stanza grigia e spoglia in cui F, un uomo dai lunghi capelli grigi, si aggira trascinandosi a fatica verso le consuete aperture 'chiusure' della porta e della finestra, che avevano già definito lo spazio claustrofobico in *Eh Joe*. Con una voce fiavole, piatta, priva di tonalità emotive, quasi sintetica, molto diversa dalla voce-ricordo del precedente teleplay che si rivolge solo a Joe, V stabilisce un coinvolgimento diretto con lo spettatore fornendo precise istruzioni per l'ascolto e indirizzando la sua attenzione verso il medium tecnologico – la televisione - che sta utilizzando:

Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly.
(Pause) Good evening. Mine is a faint voice. Kindly tune accordingly. (Pause) It will not be raised, nor lowered, whatever happens. (Beckett, *Plays* 248)

Neutra e distaccata Voce, che non sembra una diretta emanazione di F, è comunque fin dall'inizio "faint", segno di un'autorità fragile, al servizio di una convenzione e destinata a svanire. Nel porsi

come tramite tra F e lo spettatore e come guida alla visione, V cerca di esercitare il suo controllo indicando i movimenti della telecamera che apparentemente si muove seguendo le sue indicazioni. In realtà il suo potere è molto più ambiguo e limitato rispetto a quello della telecamera che si pone come sguardo impietoso capace di una sua autonomia.: “She appears able to instruct the camera as to what it should reveal. Yet it seems to move independently of her too, as if free of change the closeness or the remoteness of its ‘stare’ (Knowlson 733).

Il dramma si apre con un’incalzante serie di ripetizioni che dimostrano da un lato l’esigenza di V di controllare il processo di creazione dell’immagine e dall’altro alludono all’inutilità di questo rituale, destinato a non scalfire l’inaccessibilità del passato. Suo è il compito di stabilizzare la visione e la memoria dello spettatore “stating the obvious”, descrivendo cioè per due volte ciò che appare sullo schermo, la “familiar chamber” in tutti i suoi dettagli. Alla visione complessiva, ma totalmente indistinta, dello spazio segue l’invito (“Look closer”) ad osservare più da vicino un frammento di ogni singola parte: il pavimento, le pareti, la porta e il pagliericcio. Qui si produce il primo slittamento di senso dal momento che ogni elemento viene decontestualizzato e defunzionalizzato, e ciò che appare sono solo forme geometriche e astratte. Il lento movimento della telecamera, che segue le indicazioni di V, fa riemergere i dettagli dallo sfondo indistinto di una superficie bidimensionale fino ad inquadrarli in uno spazio tridimensionale in cui, alla fine, compare la Figura dell’uomo, “sole sign of life a seated figure”; come se l’immagine, richiamata dalla parola, riaffiori momentaneamente dall’oscurità che l’avvolge e in cui è destinata a immergersi di nuovo.

La musica, appena udibile comincia nel momento in cui la camera si avvicina all’uomo che, seduto su uno sgabello, è proteso in avanti, con il viso nascosto e un oggetto non identificabile tra le mani. Diretta dalla Voce, la telecamera si avvicina e la cassetta è a quel punto identificabile, anche se non risulta chiara la provenienza della musica. La prima parte si chiude qui con la definizione scenica dello spazio e della Figura da parte di Voce che scandisce e governa i tempi della visione, di *cosa* va visto e di *come* va visto.

Ghost Trio, ... but the clouds... e Nacht und Träume

Nella seconda sezione, V descrive e dirige le azioni di F che appare in posizione di ascolto e in attesa dello spirito di una donna amata, concentrato, ma non ossessionato come Joe, sul suo passato. Ogni volta che crede di udire qualcosa, cerca invano nella stanza un segno della presenza dello spirito che attende: si avvicina alla porta e alla finestra, di cui non sono visibili maniglie, e che si affacciano su una pesante oscurità. Si avvicina ad uno specchio che a V era sfuggito e che le fa esclamare un “ah” di stupore e, dopo questa esplorazione di routine torna nella sua posizione iniziale e la musica riprende. Nella terza parte V scompare e la musica segna i tempi di avvicinamento al climax narrativo quando Figura apre in successione la porta da cui si intravede un lungo e stretto corridoio, e la finestra da cui arriva il rumore della pioggia. Solo a questo punto, per la prima volta, F si guarda allo specchio e allo spettatore appare il volto spettrale di un vecchio malandato. Torna al suo posto e la musica riprende seguita dal rumore di passi nel corridoio e da un colpo alla porta che introducono l'apparizione spettrale del ragazzo con cerata e cappuccio nero, grondante di pioggia, che scuote la testa due volte annunciando l'inutilità dell'attesa e svanendo egli stesso nell'oscurità. V da tempo è in silenzio, l'uomo torna a rannicchiarsi al suo posto, inquadrato per l'ultima volta da un primo piano della telecamera mentre il Largo dal Trio degli Spiriti riprende e giunge alla sua conclusione. La cassetta torna ad essere invisibile, come all'inizio, e il dramma si chiude con l'inquietante immagine di F che alza la testa mostrando un enigmatico sorriso e uno sguardo spettrale. Che cosa sia accaduto, quale misterioso messaggio sia giunto, non è dato sapere.

Il successivo teleplay *...but the clouds...*, scritto nel 1976 e trasmesso dalla BBC nel 1977, comincia là dove *Ghost Trio* finisce. Numerose le analogie tematiche e formali: anche qui la struttura narrativa si basa su tre elementi ma, diversamente da *Ghost Trio*, non è la musica ma un intertesto letterario, un frammento poetico tratto da *The Tower* di Yeats, a interagire con voce e immagine e a dare il titolo al dramma che inizialmente si sarebbe dovuto intitolare “Poetry only Love”. Nella versione della BBC vengono recitati solo i 4 versi finali mentre nella versione tedesca, prodotta dalla SDR nel 1977

Maria Rita Cifarelli

con regia dello stesso Beckett, sono interamente recitati gli ultimi quindici versi.

In quest'ultima strofa della sua poesia Yeats, già in età avanzata, si confronta con il trascorrere del tempo e si propone di seguire una severa disciplina intellettuale per far sì che l'inevitabile declino fisico e le perdite degli affetti che la vecchiaia porterà con sé "non sembreranno che nuvole nel cielo":

Now shall I make my soul,
Compelling it to study
In a learned school
Till the wreck of body,
Slow decay of blood,
Testy delirium
Or dull decrepitude,
Or what worse evil come --
The death of friends, or death
Of every brilliant eye
That made a catch in the breath --
Seem but the clouds of the sky
When the horizon fades;
Or a bird's sleepy cry
Among the deepening shades.

La musicalità e la malinconia dei versi di Yeats si condensano nel *teplay* in un'immagine di grande economia stilistica ed espressiva in cui la meditazione sulla vecchiaia, sul ricordo, sull'approssimarsi della fine, assume una tonalità emotiva inconsueta in Beckett.

Ancora una volta al centro della scena, in un cerchio di luce circondato da un'impenetrabile oscurità, è un'anima inquieta, un vecchio uomo (M) seduto su uno sgabello invisibile e appoggiato a un tavolo invisibile. Una voce fuori campo V, presumibilmente la sua, ripete, come per fissarne la memoria, le situazioni in cui lo spirito della donna amata (W) si è manifestata. Le apparizioni avvengono solo nel momento in cui l'uomo riesce ad isolarsi e concentrarsi al buio nel suo *sanctum*, il suo rifugio. Ma l'immagine che appare è evanescente e incompleta, muove le labbra ma la sua voce non si sente e sarà l'uomo, che conosce quei versi, a sovrapporre la sua

Ghost Trio, ... but the clouds... e Nacht und Träume

voce al movimento delle labbra di lei. In un gioco continuo di dissolvenze, il volto appare e scompare e lo stesso protagonista si sdoppia in un sé del presente e un fantasmatico sé del passato riportato in scena e oggettivizzato dalla sua mente. Lo spazio che in *Ghost Trio* aveva una sua presenza e una dimensione geometrica, un dentro e un fuori, si contrae in *...but the clouds...* fino a diventare puro spazio mentale all'interno del quale il protagonista crea l'immagine della donna amata come manifestazione 'spirituale'. Né ci sono le scale di grigi che uniformavano cromaticamente la visione in *Ghost Trio*: qui vi è solo un cerchio di luce circondato da "deepening shades". Anche se lo spirito appare non c'è consolazione e l'abisso che separa dalle ombre del passato resta incolmabile.

In una lettera del 13 dicembre 1976 a Reinhart Müller-Freienfels, direttore della Sddeutscher Rundfunk, Beckett chiarì che il protagonista di *...but the clouds...* è lo stesso di *Ghost Trio* in un'altra situazione. Forse non è del tutto azzardato pensare che lo sia anche il sognatore di *Nacht und Träume*, collocabile come terza raffigurazione emblematica all'interno di una sorta di trittico, elaborato alla maniera dei grandi maestri del passato, sul tema della vecchiaia, della memoria e dell'immaginazione.

In questo caso il sognatore, la consueta figura dai capelli grigi, è seduto a un tavolo in una stanza buia, illuminata dalla luce del crepuscolo: di lui sono visibili chiaramente solo la testa e le mani e la parte del tavolo su cui poggiano. L'uomo canticchia sommessamente, fino ad addormentarsi, le ultime sette battute di un Lied di Schubert (op. 43, n. 2):

Holy night, you do descend
And dreams descend as well,
Like the darkness throughout Space,
Into men's silent, silent breast.
They listen to them with pleasure
And cry out, when day awakens:
Come again you Holy night
Lovely dreams, oh come again".
(versi di Matthäus von Collin nella traduzione di M. Esslin,
in Ackerley 154)

A questo punto l'immagine si sdoppia e in alto a destra sullo schermo compare il suo sogno: l'immagine di sé mentre sogna, nella stessa posizione ma visto di profilo, confortato da due mani che emergono dall'oscurità, singolarmente e poi insieme, porgendogli un calice e asciugandogli il viso con un panno. Il sogno culmina quando le mani del sognatore sognato e le mani sognate si toccano. La sequenza viene ripetuta ancora una volta prima che la dissolvenza finale oscuri la figura del sogno e di seguito anche quella del sognatore.

I tre drammi tornano insistentemente sugli stessi temi, pochi nuclei essenziali, sviluppati in tre situazioni diverse, ma sempre tematicamente e visualmente collegati da una stratificazione di echi intertestuali che richiamano sia altri testi beckettiani sia visioni e sonorità sedimentate nella memoria e riattivate, anche se in frammenti isolati, dall'immaginazione. Drammaturgicamente costruiti secondo rigide architetture formali, hanno al loro centro un'assenza, un vuoto che si esprime in un desiderio inappagabile: desiderio di ricongiungimento con una donna amata e persa o forse desiderio della fine o forse ancora desiderio che lo spirito torni per guidare e accompagnare verso la fine. Ma il tempo dell'attesa si consuma in rituali ripetitivi e inconcludenti, in continue ricapitolazioni ed enumerazioni successive destinate a scontrarsi con le fragilità della memoria che, nonostante i suoi trucchi, non ha alcun potere: né di richiamare e far apparire l'immagine in *Ghost Trio*, né la capacità di far riascoltare per un attimo la sua voce in *...but the clouds...*, né quella di consolare il protagonista con il tocco delle sue mani in *Nacht und Träume*. In tutti e tre i casi, i vecchi seduti con la testa tra le mani, vittime del tempo e del fallimento, sono costretti a riemergere dal grigio indistinto in cui sono immersi, richiamati in scena da voci impersonali, sguardi impietosi o indiscreti fasci di luce solo per confrontarsi con le ombre di un passato ormai inaccessibile.

Se da un lato i nuclei tematici si assottigliano e condensano intorno ai fallimenti della memoria individuale, dall'altro il sistema di stratificazioni testuali e visive che percorre queste opere si accresce, attingendo agli archivi di una memoria culturale sottoposta però

Ghost Trio, ... but the clouds... e Nacht und Träume

anch'essa a un processo di frammentazione ed esaurimento. Opere marcatamente allusive, i teleplays richiamano e nello stesso tempo depotenziano ogni riferimento all'arte del passato, evocando la tradizione ma solo per poi rifiutarne ogni pretesa salvifica o anche solo consolatoria. Sono dunque una sfida alla memoria, non solo quella dei personaggi intrappolati nel presente dell'abitudine e della ripetizione, ma anche quella dello spettatore che ha a disposizione solo tracce imprecise, frammenti decontestualizzati, echi e dettagli non ben identificabili.

Ogni opera richiama, fin dal titolo, gli intertesti musicali e poetici che contribuiscono alla definizione drammatica dell'immagine. In linea con i temi ricorrenti del lutto, dell'assenza, del sogno, Beckett inserisce frammenti musicali privilegiando il repertorio romantico che più amava, Beethoven e Schubert. Ma nonostante rivestano grande importanza in almeno due dei tre teleplays, più che di vere esecuzioni si tratta di echi e sonorità recuperate dalla memoria che intervengo a definire la struttura narrativa in *Ghost Trio* o a determinare il ritmo melodico-visivo in *Nacht und Träume*.

Nel *Trio*, a cui fanno riferimento il titolo e la struttura tripartita che governa a più livelli tutta l'opera, l'accurata scelta dei passaggi musicali viene associata in maniera rigorosa ai movimenti di macchina, alle inquadrature e ai tempi scenici quasi in un unicum grammaticale (cfr. Forlani e Puliani 119). Tuttavia, sebbene ogni inquadratura sia direttamente collegata a una particolare battuta musicale, l'inserimento dei frammenti non segue una progressione sequenziale, dettata dal ritmo della tensione drammatica, ma - come mostra Catherine Laws - viene ricomposta in una sequenza che potrebbe quasi apparire casuale. In realtà i tagli e le sospensioni, e in generale quello che resta fuori da questa selezione, sono forse ancora più significativi e importanti di ciò che appare: sono infatti le assenze, gli intervalli e i silenzi nei quali la musica sembra rifluire, a determinare il nucleo ritmico del dramma (cfr. Gardner 135).

Laws ricorda come nei dattiloscritti originali siano presenti alcune annotazioni in cui Beckett distingue la musica in "Heard" e "Unheard", quasi a sottolineare la sua funzione di "presenza assente", parte integrante del testo, anche se non chiaramente percepibile.

Queste considerazioni riconducono alla celebre lettera del 1937 ad Axel Kaun in cui Beckett esprimeva la sua ammirazione per le “huge black pauses” beethoveniane del *Trio* aggiungendo che “for pages on end we cannot perceive it as other than a dizzying path of sounds connecting unfathomable chasm of silence” (Fehsenfeld e Overbek 519).

In *Ghost Trio* Beckett spezza l'integrità formale del trio beethoveniano e rende udibili solo alcuni passaggi che producono un'eco imperfetta dell'originale: frammenti che la memoria dell'ascoltatore può ricomporre ma che nel testo vengono in un certo senso desacralizzati e restituiti alla loro funzione drammaturgica e formale. Ciò che resta del *Trio* evoca il fantasma di un'arte che non ha più alcun potere di redimere o consolare:

Beckett uses the expressivity and the formal symmetries of the Beethoven in the same way as he does other elements of the play, positing them provisionally only in order to undermine their stability as their constructedness is revealed. Thus Beckett specifically draws upon the spirit of German Romanticism which infuses the music, but does so precisely in order to deconstruct these ideas and put into question the possibility of simple solace or absolute redemption. (Laws 202).

In ...*but the clouds*... le pause e i silenzi beethoveniani lasciano spazio ai ritmi della poesia. Anche qui siamo di fronte a una memoria imperfetta: della poesia *The Tower* di Yeats, che funziona da intertesto narrativo, vengono recitati solo gli ultimi quattro versi, collegati all'immagine visiva delle nuvole nel cielo e all'immagine sonora del grido degli uccelli nella notte. Tutto il resto è vuoto e silenzio. Le suggestioni romantiche della lirica, centrata sulla vecchiaia e sulla morte ma anche sul potere taumaturgico della poesia, si dissolvono in quei pochi versi, isolati dal contesto originario, da cui viene eliminato ogni riferimento a un soggetto grammaticale: “... clouds ... but the clouds ...of the sky ...” e ancora “... but the clouds of the sky ... when the horizon fades ... or a bird's sleepy cry ... among the deepening shades ...” (Beckett. *Plays* 261-262). Quasi riemergessero a fatica dalla memoria, i versi, trascritti nelle indica-

Ghost Trio, ... but the clouds... e Nacht und Träume

zioni sceniche, non sono separati da cesure ma da ellissi che accentuano, anche tipograficamente, gli spazi vuoti, le pause e i silenzi. Il frammento poetico viene ristrutturato visivamente, e i versi riproposti in una nuova sequenza ritmica. Il messaggio del testo originale, sul potere dell'arte e della poesia di vincere la morte, si dilegua nell'immagine dello spirito della donna incapace di parlare e di rispondere all'implorazione, "Speak to me", che l'uomo le rivolge: lei non ha più una sua voce, né parole sue, ma solo quelle di un poeta e di una poesia, che l'uomo riconosce e mormora per lei e con lei.

Ma quei versi non possono più illudere. Come sottolinea Marjorie Perloff (2007), il titolo *...but the clouds...*, una volta isolato dal contesto della poesia di Yeats, acquista un'ambigua risonanza:

For one thing, the "but" in Yeats's line means "only": death, that is to say, is no more substantial and permanent than the clouds in the sky. Beckett's "but", on the other hand, sounds like a disclaimer. Yes, his words seem to say, it's all very well to accept the reality of death. But the clouds

La dinamica tra immagine e parola finisce per affermare il fallimento di ogni possibile superiorità e fiducia nel potere della parola poetica, e lascia alla musica di quei versi spezzati il senso finale, sempre che un senso ci sia.

In *Nacht und Träume* Beckett va ancora oltre, rendendo quasi iriconoscibile il lied di Schubert - da cui il dramma trae il titolo e l'atmosfera spirituale di distacco, evanescenza e perdita che la pervade. Le ultime sette battute canticchiate a bocca chiusa all'inizio, prima dell'apparizione dell'immagine, e poi mormorate dopo la sua dissolvenza, giungono come eco di una musica che non c'è, evocazione mentale dello smarrimento e del conforto a cui accennano i versi di Matthäus von Collin. Le citazioni musicali aprono e chiudono lo spazio onirico dell'immagine connettendo i due universi della veglia e del sogno: "L'image sonore, musique, relaie l'image visuelle, et ouvre le vide ou le silence de la fin dernière" (Deleuze 102). Il lied di Schubert, scritto per voce e piano, viene ridotto alla sua assenza, alla voce che canta e attorno alla quale si organizza la melodia.

La complessa articolazione dell'immagine onirica, in cui sembrano confluire memorie e dettagli di opere di diversi maestri del passato insieme a gesti e oggetti che richiamano possibili simbolismi cristiani (il calice, il panno), accresce il mistero e l'ambiguità di quest'opera che si spinge nelle ombre del sogno e nelle immagini dell'inconscio. Le suggestioni visuali, che vanno da *Dürer* a Dante fino ai maestri fiamminghi, si intrecciano con la melodia sommessa del lied, che sembra riecheggiare, nelle atmosfere che evoca, anche il ciclo del *Winterreise* (1827) particolarmente amato da Beckett. L'effetto è quello di una composizione densa di lirismo che per la sua iconicità è più vicina a un dipinto - "a modernist version of a medieval religious painting" (Brater 49) - che al teatro.

Al centro dell'immagine non è più un volto, come in *...but the clouds...*, ma sono le mani diafane dello spirito, scolpite dalla luce con una sensibilità cromatica e compositiva che ricorda dettagli di grandi opere del passato (Bellini, Mantegna, *Dürer*, El Greco, Gossaert). Sono mani che entrano ed escono dall'oscurità e che solo nel sogno si uniscono in un breve contatto, alludendo forse a una possibile consolazione attraverso la contemplazione estetica. Ma la rapida dissolvenza dell'immagine e la malinconia del lied suggeriscono piuttosto che il sogno, come la memoria, non offre alcun tipo di conforto: e come il sogno, anche l'arte non riuscirà a liberarsi "from the darkness of time" (Beckett, *Proust* 75-76) e non potrà far altro che illudere con una promessa di trascendenza.

Quello dei teleplays si presenta dunque come un immaginario melanconico che attinge a suggestioni romantiche sia per la scelta dei temi che per la selezione di intertesti, mai così esplicitamente dichiarati da Beckett. E' bene sottolineare che si tratta di sensibilità e non di sentimentalismo o soggettivismo di cui anzi, come si è visto, Beckett espunge ogni possibile traccia.

Una volta esplorato fino in fondo il paradigma interpretativo meccanico-razionalista che non può che condurre al materialismo o al dualismo (entrambi rigettati), la sua indagine sembra muoversi (a partire dai teleplays e arrivando a *Ill Seen Ill Said* e *Worstward Ho*) verso spazi intermedi e indeterminati in cui sperimentare le oscilla-

Ghost Trio, ... but the clouds... e Nacht und Träume

zioni tra soggetto e oggetto, occhio e mente, realtà empirica e immaginazione creativa, sogno e memoria.

La televisione è in questa fase della sua ricerca il mezzo che meglio si adatta a costruire la visione di questa realtà extratemporale. Sfruttando al massimo le possibilità di lavorare con la luce, con le inquadrature e le scale di grigi, Beckett riesce a dare forma al chiaro-scuro di quella condizione purgatoriale di vana attesa che attraversa le sue opere da sempre e costruisce visivamente gli spazi liminali in cui le ombre possono incontrarsi con i vivi (e non importa se non è chiaro chi sono i vivi e chi sono i morti).

La stanza in *Ghost Trio*, il sanctum in *...but the clouds...*, il sogno in *Nacht und Träume*, sono tre momenti di un incontro mancato o incompleto, ma allo stesso tempo sono spazi di evocazione dell'immaginazione artistica che continua a creare il mondo, anche se non è in grado di redimerlo.

Quanto alla memoria, alla fine è solo un arsenale disordinato da saccheggiare, ma a volte il miracolo avviene e pochi versi, qualche accordo, il dettaglio di chissà quale dipinto tornano ad essere vivi e forti nella mente prima ancora che ai sensi e da lì l'immaginazione può ripartire.

NOTE

¹ “La sua passione è uccidere quelle voci che non può uccidere”: così Beckett citato da Knowlson (630).

OPERE CITATE

ACKERLEY, Chris. “ ‘Ever Know What Happened?’: Shades and Echoes in Samuel Beckett’s Television Plays”. *Journal of Beckett Studies* 18 (2009), 136-164.

BECKETT, Samuel. *Collected Shorter Plays*. London, Faber, 1984.

BECKETT, Samuel. “La peinture dès Van Velde ou le monde et le pantalon”. *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. A cura di Ruby Cohn. London, Calder, 1983, 118-132.

BECKETT, Samuel. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London, Calder, 1976.

Maria Rita Cifarelli

- BIGNELL, Jonathan. *Beckett on Screen. The Television Plays*. Manchester, Manchester University Press, 2009.
- BRATER, Enoch. *Beyond Minimalism*. Oxford, Oxford University Press, 1987.
- DELEUZE, Gilles. *L'épuisé*. Beckett, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris, Les éditions de Minuit, 1992.
- DUGUET, Anne Marie. "Voir avec tout le corp". *Revue d'Esthétique* 10 (1986), 147-154.
- FEHSENFELD, Martha e Lois More OVERBEK (a cura di). *The Letters of Samuel Beckett, Volume 1: 1929-1940*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- FORLANI, Alessandro e Massimo PULIANI. *Play Beckett*. Halley, Matelica, 2006.
- GARDNER, Colin. *Beckett, Deleuze and the Televisual Event: Peephole Art*. New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- HERREN, Graley. *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*. New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- KNOWLSON, James. *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. New York, Grove Press, 1996. Tr. it. *Samuel Beckett. Una vita*. Einaudi, Torino, 2001.
- LAWS, Catherine. "Beethoven's Haunting of Beckett's *Ghost Trio*". *Drawing on Beckett: Portraits, Performances, and Cultural Contexts*. A cura di Linda Ben-Zvi. Tel Aviv, Assaph Book, Tel Aviv University, 2003, 197-213.
- PERLOFF, Marjorie. "'An Image from a Past Life': Beckett's Yeatsian Turn". *Fulcrum*, 6 (2007). Disponibile all'indirizzo: <http://marjorieperloff.com/stein-duchamp-picasso/beckett-yeats/> (15/11/2014).
- POSTLEWAIT, Thomas. "Self-Performing Voices: Mind, Memory, and Time in Beckett's Drama". *Twentieth Century Literature*, 24, 4 (1978), 473-491.
- VERNIER, Jean Marc. "L'image-pulsation". *Revue d'Esthétique* 10 (1986). 129-134.
- WORTH, Katharine. "Il rituale dell'ascolto". *Le ceneri della commedia. Il teatro di Samuel Beckett*. A cura di Sergio Colomba. Roma, Bulzoni, 1997. 266-291.