

Studi e ricerche 7

---

# Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore  
di Dario Calimani

a cura di  
Fabio Fantuzzi



**Edizioni**  
Ca' Foscari



Tales of Unfulfilled Times

## **Studi e ricerche**

7



**Edizioni**  
Ca' Foscari

# Studi e ricerche

## **Direttore | General Editor**

prof. Eugenio Burgio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## **Comitato scientifico | Advisory Board**

Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Agar Bruglavini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Colavizza (École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Suisse)

Giulio Giorello (Università degli Studi di Milano, Italia)

# **Tales of Unfulfilled Times**

Saggi critici in onore di Dario Calimani  
offerti dai suoi allievi

a cura di  
Fabio Fantuzzi

Venezia  
**Edizioni Ca' Foscari** - Digital Publishing  
2017

Tales of Unfulfilled Times. Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi  
Fabio Fantuzzi (a cura di)

© 2017 Fabio Fantuzzi per il testo

© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 3859/A

30123 Venezia

<http://edizionicafoscari.unive.it/>

[ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

1a edizione maggio 2017

978-88-6969-156-0 [ebook]

978-88-6969-157-7 [print]

Tales of Unfulfilled Times. Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi / A cura di  
Fabio Fantuzzi. — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2017. — 108 p.; 23 cm.  
— (Studi e Ricerche; 7). — ISBN 978-88-6969-157-7.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-157-7/>

DOI 10.14277/978-88-6969-156-0

## **Tales of Unfulfilled Times**

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi  
a cura di Fabio Fantuzzi

## **Sommario**

### **Introduzione**

Fabio Fantuzzi

7

### **La Centaura di Giovan Battista Andreini tra poetica e teatro**

Francesco Marco Aresu

9

### **«A Poetry of Moving Images»**

La costruzione dell'immagine sulla scena beckettiana

Silvia De Min

31

### **Cenni di ermeneutica ebraica nelle teorie di Norman Raeben, figlio di Scholem Aleichem e maestro di Bob Dylan**

Fabio Fantuzzi

53

### **La Philomathia di Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi: cenni di analisi**

Nicolò Groja

79

### **L'Orfeo di Jonathan Coe, tra postmodernismo e impegno**

Elena Sbrojavacca

89



## Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi

a cura di Fabio Fantuzzi

## Introduzione

Fabio Fantuzzi

The Jew is an expert at unfulfilled times.  
(Arthur Cohen)

Questa affermazione di Arthur Cohen ben si presta a descrivere la carriera di Dario Calimani. Una carriera che è anzitutto indagine e interrogazione del testo; testo a sua volta inteso come un processo che per il tramite di un instancabile dialogo interno rifiuta di esaurirsi in risposte semplici, alimentando l'obbligo e il peso dell'interpretazione. Non è tanto, infatti, il desiderio di soluzioni, per natura effimere, a muovere la sua ricerca, quanto il bisogno di scandagliare e riformulare più propriamente i quesiti. Una ricerca che è anzitutto studio di ciò che è 'altro', perseguita assumendo le lenti dell'altro. Basti a questo proposito uno sguardo rapido agli autori di cui si è occupato: T.S. Eliot, James Joyce, William Butler Yeats, John Millington Synge, Oscar Wilde, George Bernard Shaw e Samuel Beckett, tutti scrittori irlandesi o americani che hanno in comune il fatto di rappresentare l' 'altro' e il 'diverso' nel canone della letteratura inglese. Così anche Harold Pinter, nato sì inglese ma anche ebreo, e dunque 'altro' per eccellenza. E così pure William Shakespeare, la cui oscura biografia e complessità tematica ne fanno il paradigma stesso dell'alterità, paradigma la cui comprensione ha permesso a Calimani di rivoluzionarne la lettura tanto delle opere teatrali che dei sonetti. Una ricerca, però, che al contempo rabbinicamente non ammette l'esistenza del fuori-testo e pone rigorosamente al centro dell'indagine la scrittura. Una scrittura, la sua, che si fa elemento stesso della propria indagine attraverso uno stile asiatico misurato in cui tradizione critica e filosofia ed ermeneutica ebraica si incontrano, unendo alla forza evocativa della scrittura la chiarezza e la concretezza dell'investigazione. Il risultato è una critica che, al contrario di quella dei grandi pensatori di cui si nutre e nella cui compagnia a pieno si inserisce, rifiuta di esaurirsi nell'univocità di un metodo, fondendo dialetticamente le metodologie che il testo in quanto 'altro' richiede. Una critica che rispetto a quella di altri grandi accademici, forse, nel far ciò restringe la cerchia dei propri proseliti e seleziona i propri studenti. Allievi che Calimani ha sempre nutrito la convinzione dovessero stabilire tra loro un rapporto di

---

### Studi e Ricerche 7

DOI 10.14277/6969-156-0/SR-7-0 | Submission 2017-03-30  
ISBN [ebook] 978-88-6969-156-0 | ISBN [print] 978-88-6969-157-7 | © 2017

scambio, umano prima ancora che accademico. Uno scambio di cui è sempre naturalmente parte il professore stesso, che mira a fare della critica un ideale di vita: un'idea di letteratura che si riappropria della quotidianità, e che porta la dialettica anche fuori dai dipartimenti, non disdegnando talora i calici di un'osteria o le gioie della tavola di freschi pranzi montani. È questo ideale, questo scambio, a dar vita a una miscellanea che per sua stessa natura non poteva racchiudere nient'altro che articoli di suoi studenti - e che, purtroppo, può contare solo dell'apporto di alcuni dei suoi allievi più recenti. Allievi, i suoi, che con questa miscellanea gli esprimono tutta la gratitudine per aver fatto conoscere loro un'idea di Università che sembra sempre meno esistere, e che forse non è mai esistita, se non in figure come quella di Dario Calimani.

## Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi  
a cura di Fabio Fantuzzi

# **La Centaura di Giovan Battista Andreini tra poetica e teatro**

Francesco Marco Aresu

(Wesleyan University, Middletown, Connecticut, USA)

**Abstract** Giovan Battista Andreini's *La Centaura* (1622) is a mixed play that juxtaposes comedy, pastoral, and tragedy. Through a close reading of the ways in which the play combines different genres, presents manifold metatextual elements, and alludes to the critical debate on literary genres, *La Centaura* reveals itself as a peculiar treatise in dramatic form on literature and theatre. Also, it offers an all-inclusive repertoire and repository of dramatic elements. Moreover, it engages with the relationship between literature and life, describing life as already theatricalized and suggesting that no authentic reality exists.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Soglie testuali e sperimentalismo di genere. – 3 Teoria e pratica del dramma: *inventio*. – 4 *La dispositio* e il dibattito critico. – 5 Conclusioni.

**Keywords** La Centaura. Giovan Battista Andreini. Italian theatre. Baroque.

The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited.

(William Shakespeare, *Hamlet*, 2, 2)

## **1 Introduzione**

Nel trattato sul miglior tipo di oratore Marco Tullio Cicerone sostiene che la commistione di tragico e comico sia inappropriata e indecorosa: «Itaque et in tragoedia comicum vitiosum est et in comoedia turpe tragicum» (I, 1; Ippolito 1998, 5). Per Quinto Orazio Flacco, nell'*Ars poetica*, la commistione tra generi deve essere evitata (anche se talvolta la verosimiglianza è più importante del rigore). In entrambi si può leggere un chiaro richiamo ai principi di coerenza, verosimiglianza, e necessità che informano la *Poetica* di Aristotele e che dettano le norme delle estetiche e poetiche classiciste (cf. Herrick 1946). Il presente studio analizza alcuni aspetti poetologici della *Centaura* (1622), testo teatrale di Giovan Battista Andreini, in relazione ai suoi aspetti metatestuali e alla teoria e alla pratica anticlassicista

---

### **Studi e Ricerche 7**

DOI 10.14277/6969-156-0/SR-7-1 | Submission 2017-03-30

ISBN [ebook] 978-88-6969-156-0 | ISBN [print] 978-88-6969-157-7 | © 2017

di contaminazione dei generi drammatici. Si vuole rilevare come il testo di Andreini, caratterizzato da una peculiare combinazione di generi e da intenso sperimentalismo, lasci trasparire dichiarazioni di poetica non solo nelle sezioni pre-testuali, tradizionalmente deputate alla riflessione teorica, ma anche negli elementi metatestuali, di riflessione del testo su se stesso, che puntellano la struttura e il linguaggio del dramma. La *Centauro* si configura cioè insieme come precetto di poetica e sua esecuzione. Nel reinventarsi come testo drammatico e teoretico, la *Centauro* sembra proporsi come un catalogo delle possibili varianti dell'intreccio drammatico e inserirsi, infine, nel più ampio discorso sulla relazione tra arte drammatica e realtà, rappresentazione e referenza, finzione e autenticità. Nel suo continuo rimandare alla riflessione su se stesso, il testo sembra ammettere per il suo autore e per l'uomo di teatro il ruolo di intellettuale plausibile e credibile nell'ambito del dibattito teorico-critico contemporaneo.

Nella sua monografia su Andreini, Maurizio Rebaudengo sottolinea la dimensione biunivoca nella quale l'autore si muove. La sua produzione, difatti,

offre come primo dato la doppia configurazione delle sponde entro cui si snoda - autore ed attore -, soggetto alle continue modificazioni dell'elemento spaziale da parte dell'attore e rintracciabile grazie a lettere e notizie sparse nelle prefazioni, nelle dediche e all'interno dei testi stessi. (Rebaudengo 1994, 9)

La professione attoriale e registica da un lato e la sua formazione come *poeta doctus* e letterato dall'altro sembrano implicarsi, piuttosto che radicalizzarsi in una relazione oppositiva. Nella produzione di Andreini, cioè, il dato critico-letterario e quello teatrale-rappresentativo dialogano costantemente: le scelte di logica poetica sono funzionali alla messa in scena, e la scrittura del testo drammatico tiene sempre conto della rappresentazione. Qualora poi le esigenze di *amplificatio* o di *ornatus* del testo letterario si discostino dalle concrete possibilità dell'allestimento teatrale, Andreini si spinge fino a segnalare con appositi espedienti grafici le componenti non drammaturgicamente funzionali dell'opera. Se quindi la tradizione manoscritta e a stampa delle *pièces*, nonché il carattere di indeterminanza visiva della parola letteraria legittimano la fruizione dell'opera da parte del lettore (e non solo da parte dello spettatore), è però opportuno ricordare che la scrittura del testo è pensata in termini di resa scenica, quando non sia di fatto affidata alla pubblicazione solo dopo una effettiva rappresentazione.

Nella più raffinata ed elaborata produzione di Andreini, esperienza scenica e competenza teoretica tendono peraltro a collimare in testi dall'elevato carattere metateatrale e metaletterario. Si veda a titolo di esempio il testo delle *Due comedie in comedia*. In esso si mette in scena un agone

drammatico tra due compagnie, con implicazioni metateatrali evidenti e un conseguente effetto vorticoso di *play within the play*. Silvia Carandini (1990) descrive come il testo si articoli

in un doppio vertiginoso teatro dentro il teatro, con effetti multipli di rifrazione fra vicenda narrata e dramma rappresentato, finché le vite dei personaggi, degli attori e delle maschere, prospetticamente ordinate, in un unico punto di fuga si risolvono. (160-1)

L'intenzione del testo sembra quindi quella di una duplice legittimazione: il testo è un copione, ma anche il prodotto di una intensa elaborazione retorica che conferma il suo autore come letterato e critico.

La tradizionale dicotomia autore-attore si risolve nella biografia e bibliografia di Andreini in una ferma volontà di riscattare la professione teatrale, evidenziando la forte componente dotta della rappresentazione, e di rivendicare uno statuto intellettuale al drammaturgo. La *Centaura* è una ulteriore dimostrazione di ciò. Da un lato il testo offre un mirabile esempio di esperienza di uomo di teatro e di volontà di realizzare uno spettacolo che soddisfi un orizzonte di attesa non facile: quello di un pubblico avvezzo a essere divertito da una esibizione sostanziata di virtuosismo spettacolare e forte carica visiva. Dall'altro intende porsi come testo in cui ogni elemento sia funzionale alla sua riuscita come prodotto letterario esteticamente apprezzato in sede critica. Infine, e forse soprattutto, si impone come documento al confine tra testo drammatico e teoretico, quasi a voler realizzare un trattato di poetica in forma drammatica. Se, nei termini proposti da Jurij Lotman, «l'opera d'arte è il modello finito di un mondo infinito» (1970, 253), con la *Centaura* ci troviamo invece di fronte a un'opera che aspira ad essere il più possibile inclusiva e proporre esplicitamente un campionario di temi, motivi, sequenze, caratteri, strategie. La *Centaura*, piuttosto che un testo fabulistico che rappresenta un episodio, si pone come testo mitologico: un testo, cioè, che simula un intero universo nelle sue infinite varianti.

## 2 Soglie testuali e sperimentalismo di genere

Quando Andreini dà alle stampe la *Centaura*,<sup>1</sup> è ben conscio del carattere innovativo del testo e della sua singolare collocazione nell'ambito del sistema letterario e del circuito teatrale contemporaneo. Nella *Centaura*,

1 Si segue l'edizione a cura di Franco Vazzoler (2004), la quale riproduce il testo pubblicato nel 1633 a Venezia per i tipi di Sonzonia. Dell'edizione si mantengono anche i segni diacritici: tra parentesi graffe sono indicati i tagli suggeriti dallo stesso Andreini all'atto III, ma non si riproducono del testo curato da Vazzoler i tagli tra parentesi quadre per l'allestimento dello spettacolo per la regia di Luca Ronconi. I tre punti di sospensione tra parentesi qua-

l'autocoscienza critica è tale da essere tematizzata ed assunta ad argomento strutturale del dramma stesso. L'opera realizza insomma una peculiare convergenza metatestuale tra composizione dei fatti (l'aristotelica *sýsthasis tôn pragmatôn*), opzioni di genere letterario, e impostazioni teoretiche sulle quali esse si fondano.

La congruenza metatestuale tra piano mimetico ed elaborazione critica emerge fin da quelle che, in termini genettiani (Genette 1987), possiamo definire le 'soglie' testuali della *Centaura*: innanzitutto, il titolo. Il titolo del testo è tematico (indicativo di 'ciò di cui' nel testo si parla) e insieme rematico (indicativo delle 'modalità con le quali' se ne dice): la natura ibrida della centaura eponima, insomma, non fa solo riferimento a una delle protagoniste del dramma, ma è anche rappresentativa della commistione di generi di cui il testo si sostanzia. Ai tre atti della *pièce* corrispondono dichiaratamente, infatti, altrettanti generi drammatici (nell'ordine: commedia, pastorale, tragedia). Il dato della commistione di generi emerge con prepotente chiarezza: rivolgendosi a Maria di Francia nella dedica dell'opera nel 1622 (e con poche varianti a Vincenzo Grimani, capitano a Vicenza, nel 1633), Andreini descrive l'ibridismo testuale della *Centaura* nei termini di «stravagante» e «artificioso» (Vazzoler 2004, 40), quasi a sottolineare come la chiave di lettura del testo debba essere ricercata in questa sua peculiarità. Che il dato della polifonia dei generi emerga sin dai suoi elementi paratestuali si spiega con la volontà da parte del testo stesso di rivendicare la propria autocoscienza letteraria e critica.

La scelta del titolo, difatti, inserisce il testo nel dibattito letterario antico e contemporaneo. Il titolo assai verosimilmente dialoga intertestualmente con un celebre passo della *Poetica* di Aristotele dove si tratta delle caratteristiche distintive del poeta:

In modo simile [*scil.* in relazione alla definizione di poeta] anche chi compisse l'imitazione combinando tutti i versi come Cheremone ha composto il *Centauro*, rapsodia mista di tutti i versi, dovrebbe essere chiamato poeta. (Arist., *Poet.*, 1447 b 20-3)<sup>2</sup>

Il testo di Andreini non solo opta per un titolo che doveva apparire come una esplicita allusione alla *Poetica* per quegli addetti ai lavori abituati a compulsare ogni pericope del testo aristotelico, ma (ed è questo il dato più interessante) impiega le stesse considerazioni di Aristotele ai fini di una teoria e prassi poetiche sostanzialmente anti-classiciste (e paradossalmente anti-aristoteliche). La *Centaura* si serve dell'autorità aristotelica

---

dre indicano mie omissioni. I riferimenti al testo della *Centaura* sono dati per atto, scena, e numero di pagina dell'edizione di riferimento.

2 Le citazioni della *Poetica* sono tratte da Lanza 1987.

così come fanno i teorici classicisti, ma per sostenere posizioni in linea con una poetica informata al più consapevole sperimentalismo in riferimento all'unità di azione e alla coerenza di genere.

Se è vero che, nel passo citato *supra*, Aristotele sembra tutto sommato riconoscere dignità poetica alle scelte polimetriche di Cheremone (del cui poema ci sono giunti solo alcuni frammenti per tradizione indiretta), Andreini si sente autorizzato ad applicare il giudizio aristotelico all'elaborazione del proprio testo in funzione di commistione di generi mimetici differenti. In questo senso, con un riferimento evidente per il lettore colto suo contemporaneo, Andreini pone il testo sotto l'egida rassicurante della massima *auctoritas* della poetica tardo-rinascimentale, che ne sanziona la legittimità contro le eventuali accuse di chi avesse voluto usare Aristotele per tacciare la *Centauro* di una contaminazione di generi 'monstruosamente' irrazionale e anticlassicista.

Le considerazioni di poetica sono rese più complesse dalla fitta rete di percorsi teoretici e intertestuali che fin dal sottotitolo si dipanano e si sovrappongono. Il «Soggetto diviso in Commedia, Pastorale, e Tragedia» cui il sottotitolo si riferisce, palesa, dalla posizione privilegiata conferitagli dal frontespizio dell'*editio princeps*, un elemento di aperto conflitto con le poetiche classiciste. Il termine «diviso» contraddice difatti il noto principio proposto da Orazio per cui il testo deve essere «simplex [...] et unum» (*Ars poet.*, 23) e parimenti la nozione aristotelica per cui l'azione nel testo deve essere *haplê*: unica e semplice (ancorché fosse lo stesso Aristotele a introdurre successivamente la nozione di *diplê systasis*, 'doppia composizione', variamente interpretata nella trattatistica manierista e barocca ora come doppia azione ora come compresenza di un finale tragico e di uno comico, con ovvia rilevanza per questo testo). Sulla peculiare struttura del testo si insiste oltretutto nella lettera dedicatoria, in cui la *Centauro* è definita «composito drammatico», e di essa è ancora una volta sottolineata la «stravagante» commistione di generi.

È nella premessa al lettore, tuttavia, che il testo offre la proposizione più organica sulla validità della tecnica di contaminazione dei generi. Nell'apostrofe ai «Lettori cortesissimi», Andreini ripetutamente sottolinea lo stretto legame del titolo con la struttura dell'opera (e quindi non solo con il suo argomento):

Fra tutti non c'è il più stravagante di questo soggetto, intitolato la CENTAURA. Quest'è un'invenzione contrarissima in se stessa, nel prim'atto essendo commedia, nel secondo pastorale e nel terzo tragedia. [...] altro che di Centauro io non poteva imporre il nome a questo soggetto come di più corpi e mostruosissimo in se stesso. (Vazzoler 2004, 41-2)

L'idea che una figura ibrida tra uomo e animale possa metaforicamente rappresentare il carattere fortemente eterogeneo di un testo non è nuova.

Nel celebre esordio della sua *Ars poetica*, Orazio descrive il ridicolo che potrebbe suscitare un pittore che volesse rappresentare un soggetto ibrido di uomo e animale:

Humano capiti cervicem pictor equinam  
iungere si velit et varias inducere plumas  
undique collatis membris, ut turpiter atrum  
desinat in pisces mulier formosa superne,  
spectatum admissi risum teneatis, amici? (Hor., *Ars poet.*, 1-5)

Se a un pittore venisse talento di congiungere a una testa umana un collo equino, e a membra accozzate da cento parti inserir piume variopinte, facendo sì che una donna, bella in viso, terminasse sconciamente in un sozzo pesce, ammessi a contemplare il quadro, sapreste, amici miei, trattener le risa?<sup>3</sup>

Il passo oraziano celebra due principi basilari della poetica classica e delle teorie classiciste che ad essa si ispirano: la coerenza dell'opera e la coesione delle sue parti in una struttura organica. Il passo è peraltro conforme alla trattazione aristotelica della composizione dei caratteri, basata su criteri di naturalezza e verosimiglianza: «Poiché la tragedia è imitazione di persone migliori di noi, si devono imitare i buoni ritrattisti: pur riproducendone la particolare fisionomia, facendoli somiglianti li dipingono migliori» (Arist. *Poet.*, 1454 b 9-10).

Le due citazioni, nella loro coerenza argomentativa e terminologica, rappresentano un significativo ed autorevole monito per i teorici cinquecenteschi e richiamano all'ordine in tema di *conveniens* e proprietà. Allo stesso tempo offrono ai trattatisti di poetiche e retoriche (sia classiciste sia anticlassiciste) di Cinquecento e Seicento un bagaglio di strumenti dialettici da sfruttare *pro domo*.

Sulla scorta del passo oraziano, ad esempio, la metafora dell'ibrido diventa immagine collaudata e ricorrente. Mosso da esigenze analoghe a quelle di Andreini, Giovan Battista Guarini legittima la composizione e l'alto valore poetico di opere strutturalmente basate sulla commistione di generi con un'analogia tra arte e natura che trae fondamento da una citazione dal *De generatione animalium* aristotelico, laddove Aristotele sostiene «che l'Affrica apporti sempre alcuna cosa di nuovo, dicendo esserne la cagione i vari *congiungimenti degli animali di diversa spezie*, che per penuria d'acqua si riducono tutti a un luogo per estinguere la sete» (Guarini 1737-38, 3: 399; enfasi dell'Autore). L'utilizzo da parte di Andreini di una simile analogia, divenuta quasi canonica nella teoria letteraria an-

---

3 Si segue la traduzione di Colamarino, Bo 1967.

tica e moderna, è una testimonianza della sua attenzione all'ambito della riflessione poetologica oltre che drammaturgica; una competenza che indubbiamente segna la sua vicinanza al dibattito letterario contemporaneo.

La rilevanza delle considerazioni di poetica è amplificata dal fatto che esse sono riprese nel prologo (in versi), tradizionale tribuna per la difesa delle proprie scelte letterarie, già a partire dalle commedie terenziane. Il prologo è recitato da Talia (musa della poesia comica), Pan (a rappresentare la pastorale), dall'allegoria della Tragedia, e da Sagittario.

L'intervento di Sagittario è il più pregnante, poiché coordina e organizza i precedenti interventi:

Tutt'è l'opra conforme e diseguale  
 Tutt'è pien di calma e di procelle;  
 È la primera a comparir con arte  
 Commedia, Pastoral, Tragedia in carte. («Prologo», 52)

Sagittario, egli stesso un centauro, evidenzia la dimensione eterogenea e insieme organica delle parti, e dà rilievo alla novità del testo. La sua dichiarazione rivendica difatti il primo «comparir» del dramma che introduce, sottolineandone il carattere di innovazione; tuttavia, ulteriormente specificando la *novitas* con il sintagma «con arte», segna il riconoscimento di una tradizione precedente (il cui esito estetico è implicitamente riconosciuto inferiore al proprio), rispetto alla quale si rivendica un'evoluzione tecnica.

Difatti, la commistione tra generi drammatici diversi è fenomeno già consueto nella produzione della stessa commedia dell'Arte. Uno scenario di Flaminio Scala, parte del suo *Teatro delle favole rappresentative* (la prima raccolta di canovacci, pubblicata a Venezia nel 1611), porta emblematicamente il titolo *Gli avvenimenti comici, pastorali e tragici*, a testimonianza di una relazione osmotica tra commedia dell'arte e teatro culto: una relazione nell'ambito della quale Andreini, per ragioni biografiche e culturali, è abituato a muoversi con autorevolezza e destrezza, razionalizzando la concreta pratica di uomo di spettacolo con le sue competenze letterarie, e servendosi di strategie schiettamente drammaturgiche per rendere i propri testi coesi e coerenti come un concreto esito scenico.

Il termine «arte», in privilegiata posizione di clausola nell'ultimo passo citato, rima peraltro non solo fonologicamente, ma anche semanticamente con «carte», quasi a voler intendere che lo scarto e l'innovazione siano di fatto connessi alla stesura di un testo scritto e alla scrivibilità stessa del teatro.

Sagittario riproduce con effetti di scrittura ricorsiva la struttura composita del testo, e allude metatestualmente al dramma stesso, secondo la transizione Sagittario → centauro → *La Centauro*:

E si come Centauro in Cielo i' sono,  
 Così l'Opra Centauro i' chiamo al Mondo;

E se varie di Membra il don le dono,  
Di Composito vario io reggo il pondo. («Prologo», 52)

Quando Sagittario auspica la concordia come risoluzione delle vicende del dramma, egli sta innanzitutto auspicando la concordia in un singolo testo delle diverse componenti di genere che costituiscono il dramma. Alla rappresentazione figurale di queste componenti egli si rivolge nel prologo:

Tutti uniti dunque in bel legame  
Senza più favellar lievi partite;  
Tra voi tessete un triplicato stame,  
A le mete di gloria alte salite. («Prologo» 52-3)

Ancora una volta il piano narrativo-mimetico e il piano teoretico e poetologico coincidono. La volontà di costituire una *discordia concors* è infine confermata nell'indicazione in didascalia che conclude il prologo con un abbraccio simbolico tra i personaggi allegorici. Il ruolo di Sagittario nel prologo è tanto più significativo qualora si voglia riconoscere in esso, con Ferdinando Taviani (1989, 221), una citazione dal frontespizio della prima edizione della *Mandragola* di Niccolò Machiavelli (Firenze, s.d., ma 1519), in cui il centauro presenta e insieme impersona la commedia e addirittura, secondo Franco Fido (1977, 111), ne reciterebbe il prologo.

Lo stesso prologo, nella sua struttura polifonica (un'innovazione rispetto alla tradizione classica comica e tragica), si configura come una immagine ricorsiva del testo stesso, con un curioso 'effetto Droste' che sembrerebbe avvalorare il forte afflato metaletterario dell'intero apparato paratestuale. Il prologo è un microtesto che, ridotto secondo proporzione, riproduce l'organizzazione composita del testo in commedia, pastorale e tragedia, riprendendone il procedimento costitutivo di giustapposizione delle tre forme drammatiche e realizzando così una macro-struttura superiore e organica. Le soglie del testo non implicano semplicemente il loro ruolo convenzionale di presentazione e non si limitano a riconoscere e ad ammettere la presenza del pubblico, ma anticipano l'articolazione dell'opera e la riflettono con una immagine rifratta, parziale, anamorfica, e paradossale.

### 3 Teoria e pratica del dramma: *inventio*

Si è detto che l'ambizioso progetto di far coincidere testo drammatico e riflessione letteraria non si limita alle sezioni paratestuali della *Centauro* o alle dichiarazioni programmatiche: esso investe l'intera tessitura dell'opera, il suo 'triplicato stame'. Non sarà quindi fuori luogo fornire una breve sinossi (per quanto possibile) del suo stravagante e complicatissimo intreccio: nonostante le celebrate rappresentazioni per la regia di Luca

Ronconi allo Stabile di Genova e al Teatro Metastasio di Prato, la *Centauro* è, difatti, un testo ancora poco noto. Come si è detto, essa è divisa in tre atti: commedia, pastorale, tragedia.

Primo atto (commedia). Sull'isola di Creta, Soliquio e Tritonio hanno affidato i propri figli Lelio (promesso in sposo a Ermellinda e gemello di un altro Lelio disperso in tenera età) e Filenia al medico dei pazzi Stilino. Lidia confida a Bernetta di essere figlia del Re di Rodi. A questi, in precedenza, era nata una figlia centauro dopo che la Regina di Rodi sua consorte, durante la gravidanza, aveva guardato un padiglione affrescato con storie di centauri, regalo del Re di Cipro. La figlia centauro era poi stata esposta. Lidia è chiesta in moglie dal Re di Cipro (che in passato aveva smarrito due figlie gemelle), ma si innamora del principe Fidimarte e scappa con lui a Creta. Fidimarte (col falso nome di Capitan Rinoceron-te) si separa da lei per recarsi a Rodi nel tentativo di riappacificarsi con il Re, ma non torna. Lidia si innamora quindi di Lelio. Lelio e Filenia non sono in realtà pazzi, ma tali si fingono perché sono innamorati. Fidimarte rivela al servo Fedele di non amare più Lidia; le invia una lettera in cui la informa di volerla abbandonare (in realtà solo per testare la sua fedeltà); ascolta le conversazioni di Lelio e Filenia; riceve la risposta di Lidia, ben contenta di essere abbandonata e di potersi dedicare a Lelio; offre a Lelio e Filenia di aiutarli a fuggire purché Lelio si finga innamorato di Lidia, che Lelio incontra e con la quale amoreggia. La fuga dall'ospedale dei pazzi riesce. Soliquio e Tritonio seguono i fuggitivi.

Secondo atto (pastorale). Durante un litigio con la sua sposa centauro Rosibea (sorella centauro di Lidia) il centauro Plageone rivela che Rosibea era stata trovata su una spiaggia ed era cresciuta con Plageone che l'aveva quindi sposata (e tradita con una ninfa). Rosibea rivela di avere avuto ripugnanza della sua natura semi-equina e avere pregato gli dei di concederle un figlio umano. Avutolo, se lo vide ripudiare da Plageone che lo costrinse alla fuga, per paura di una profezia che indicava che il figlio uomo avrebbe ucciso i genitori centauri e sarebbe stato da loro ucciso. Il mago Astianante, giunto per far rappacificare i coniugi, li invita alla preghiera. Una corona d'oro scende dal cielo sul capo di Rosibea. Astianante rivela la storia della figlia del Re di Rodi nata centauro e abbandonata. Tritonio confessa di avere in passato rapito le piccole figlie gemelle del Re di Rodi (entrambe chiamate Florinda), di averne affidato una a un pastore durante una fuga dai pirati turchi, di avere chiamato Filenia quella rimastagli. Lelio, Filenia, Lidia, e Fedele (naufragati) entrano in scena e si travestono da pastori per sfuggire alle ricerche di Tritonio e Soliquio. Tirsi (il Lelio disperso) e Filli (la Florinda rapita e poi affidata a un pastore) si credono fratello e sorella, ma si amano e sono tormentati dalla passione dalla quale aborriscono perché credono incestuosa. Tirsi incontra Filenia (che crede Filli) e Filli incontra Lelio (che crede Tirsi). I quattro non resistono alla passione (benché Tirsi e Filli credano sia incestuosa). Fidimarte ferisce

Lidia a morte; Rosibea trova Lidia morente; Lidia e Rosibea si riconoscono sorelle; Rosibea la guarisce con l'aiuto di erbe medicinali. Lelio e Filenia, creduti Tirsi e Filli, sono stati condannati al rogo perché creduti amanti incestuosi. Durante il corteo che li conduce al rogo avviene una serie di riconoscimenti. Clonico, padre adottivo di Tirsi e Filli, racconta la loro origine. Le coppie vengono ricomposte: Lelio e Filenia (Florinda), Tirsi e Filli (Lelio e Florinda abbandonati da piccoli), Lidia e Rinoceronte (Fidimarte).

Terzo atto (tragedia). Artalone, Viceré di Rodi, si compiace col servitore Bibenio della propria trama per succedere al moribondo Re di Rodi (apparentemente senza eredi, ma in realtà padre di Rosibea e Lidia): ha infatti persuaso quest'ultimo a lasciare Rodi per Creta per curarsi, convinto che il viaggio lo avrebbe ulteriormente indebolito. Intende inoltre usurpare il trono del Re di Creta, anch'egli apparentemente senza eredi (in realtà padre delle due Florinde, ovvero Filenia e Filli). Il Re di Rodi, moribondo, appare in scena e consegna una lettera ad Artalone, nella quale lo fa suo erede con la clausola che se una delle due scomparse Florinde dovesse riapparire dovrà consegnarle la corona di Cipro; se invece la figlia centaura dovesse ripresentarsi, suo dovrà essere il trono di Rodi. Quando giunge la notizia dell'effettivo ritrovamento delle Florinde e della centaura, Artalone finge di compiacersi e decide di sposare una delle due Florinde. Durante il corteo funebre per l'ormai defunto Re di Rodi, Bibenio (complice di Artalone) distribuisce coppe di libagioni avvelenate. Scoperto, rivela il piano di Artalone, che, nonostante un tentativo di fuga, è raggiunto e infine ferito a morte da Plageone e Rosibea e da Crinea ed Efinoo (loro figli centaurini). Artalone svela di essere figlio di centauri e il segno che ha sul petto (come Rosibea) lo rivela come il figlio umano di Rosibea fuggito anni addietro. Come annunciato dall'oracolo, i genitori uccidono il figlio e da quest'ultimo sono uccisi: Rosibea e Plageone si uccidono per espriare il proprio filicididio. A regnare su Cipro restano le due coppie di gemelli; su Rodi i centaurini Crinea ed Efinoo.

La scelta del soggetto, l'*inventio*, implica e si adibisce ad un atteggiamento segnatamente inclusivo, sia dal punto di vista tematico che da quello poetologico. Il centauro è, difatti, figura archetipica di congiunzione di opposte nature: umana e ferina, mortale e divina, flemmatica e furiosa, razionale e impulsiva, *homo* e *belua*, Chirone e Nesso (Dumézil 1929, 155-93 e ss.). Ezio Raimondi riporta la nota di Cristoforo Landino a proposito del centauro Chirone, quando l'umanista commenta l'apparizione del centauro nella *Commedia* dantesca: il centauro rappresenterebbe un'allegoria intermedia di «quell'animo el quale benché sia efferato nell'ambizione e nella cupidità del signoreggiare, nientedimeno non è senza alcuna dottrina e ragione e qualche giustizia» (cit. in Raimondi 1998, 136). La dimensione dialettica dell'ermeneutica neoplatonica e cristiana di Landino non è lontana da quanto affiora nella caratterizzazione dei centauri nel testo di Andreini: si pensi alla prepotenza tutta bestiale di Plageone (anche

in considerazione dell'unione ipostatica tra satiri e centauri già vulgata nella tradizione classica) e, per contrasto, alla situazione tutta umana del litigio familiare in cui egli è coinvolto con Rosibea (II, i, 88-95); o ancora alla *rhésis* di Rosibea, intensa auto-apologia contro le accuse di ferinità mosse da Artalone (III, xi, 163): «Siam fere: ma humane; siam fere: ma Reali; siam fere: ma fere tali non solo temute furno tra boschi, inchinate tra Regie: ma stellificate in cielo», battuta in cui la natura ambigua e duplice del centauro è retoricamente sottolineata dal parallelismo, dall'antitesi, e dall'anafora, oltre che amplificata nella *klímax* concettuale e sillabica ascendente.

Si è detto che il soggetto dell'opera è funzionale ad una struttura fortemente inclusiva. Sul piano delle scelte di poetica e conformemente alla *fabula*, questa inclusione implica sia una commistione ibrida di generi sia la possibilità di sfruttare al massimo ogni eventuale soluzione drammatica, in funzione dell'esito spettacolare della messa in scena, secondo le modalità di interazione tra considerazioni letterarie ed esigenze di mercato teatrale cui si è più volte accennato. Il testo, inoltre, sembra configurarsi come un catalogo e repertorio di possibili espedienti drammatici a uso di futuri drammaturghi. Il testo teatrale diventa di fatto teatro della memoria, in quanto lo svolgimento della *Centaura* sembra diretto a inventariare, registrare, e replicare le strategie sceniche e testuali del dramma barocco con scene incastonate nella scena, maschere, cerimonie, cambi di ruolo, travestimenti, e accenni ai più svariati arredi di scena. Nulla sembra mancare sulla scena comico-pastorale-tragica e palesi sembrano essere persino i suggerimenti sull'esecuzione della voce e delle musiche. La natura di catalogo del testo è sottolineata peraltro dal ripetersi di pause nell'azione per dare spazio a resoconti e riepiloghi che 'facciano il punto' su una vicenda massimamente intricata per il sovrapporsi e accumularsi di temi e motivi.

Si è detto che la possibilità di leggere l'impianto teoretico della *Centaura* come trattato di poetica in forma di dramma sembra essere autorizzata in primo luogo dalla presenza di numerosi spunti di riflessione metatestuale e metadrammatica dell'opera, che sottolinea continuamente la relazione tra realtà e letteratura e la propria natura di testo.

È in effetti difficile sfuggire alla tentazione di leggere in chiave metatestuale simili speculazioni sulla natura degli avvenimenti umani: «Ecco o d'Athene Filosofi maggiori, falso e bugiardo il vostro detto, che duo contrarii in un soggetto solo, in un sol tempo non possano insieme stare; e pur hoggi alberga in noi doglia e contento» (III, viii, 149). La presenza radicata di riferimenti metatestuali intensifica la pregnanza teoretica del testo e invita il lettore alla decodifica di esso in senso critico-letterario. Il fatto che, d'altra parte, tra realtà rappresentata, poesia, e poetica vi sia un alto grado di consustanzialità emerge ripetute volte nel corso del dramma. Basti citare, dal primo atto (la commedia), la motivazione offerta per la nascita di una centaura da una coppia di umani:

il tutto era successo per opera di un Padiglione tutto a Centauri così bene al vivo espressi, che il moto solo a questi mancava. [...] e questo caso co' più savi Telchini strettamente considerato trovarono ch'una fissa immaginazione, una virtù operativa (uno sforzo di Natura interno) questo far poteva; e qui portarono in campo l'esempio e di huomini e d'animali, e di Clorinda e di cent'altri, che farà lungo il raccontarli. (I, iv, 62)

Il lettore (lo spettatore) è intento nella lettura (nella visione) del testo (della sua rappresentazione scenica); parallelamente il testo racconta di un personaggio che fissa un dipinto che rappresenta, con effetti dirompenti sul fruitore, lo stesso soggetto del dramma (i centauri). Secondo il celebre paradosso wildiano, non è l'arte a imitare la vita, quanto piuttosto la vita a imitare l'arte. L'effetto telescopico indurrebbe quasi nella tentazione di pensare che il dipinto del padiglione altro non sia che quello ipotizzato da Orazio nel citato esordio della sua *Ars poetica*, ma invertito di segno: non una testa di cavallo su un collo umano, bensì viceversa una testa umana su un corpo equino, poiché, in linea con le considerazioni neoplatoniche della dedica, «la parte umana si prende per le più alte e sovrane speculazioni, e la ferina per le cose basse e vili» (Vazzoler 2004, 40). Ad essere invertito di segno è anche l'effetto sul fruitore: non una risata (si pensi alla interrogativa retorica «risum teneatis» nel citato passo di Orazio), ma la premessa di uno sviluppo tragico degli eventi.

In un classico studio sull'argomento, Richard Hornby articola le strategie metadrammatiche in cinque categorie che spesso si sovrappongono l'una all'altra o interagiscono reciprocamente: il *play within the play* e il *role playing within the role* (l'interpretazione da parte di un personaggio di un ruolo diverso dal suo), i riferimenti letterari, gli elementi autoreferenziali, e gli episodi cerimoniali o rituali (cf. Hornby 1986). Lo studio di Hornby pecca talvolta di *esprit de système* ed eccessivo rigore classificatorio, ma un uso flessibile di queste categorie può essere utile a delineare alcune tipologie costanti di occorrenze metatestuali della *Centaura*.

Nella *Centaura* un lungo episodio di *play within the play* è legato alla citata simulazione della follia da parte di Filenia e Lelio. La finzione da parte dei due caratteri costituisce di fatto la messa in scena di una rappresentazione di secondo grado all'interno del dramma: una rappresentazione che è peraltro, con ulteriore stratificazione di livelli testuali, un esempio paradigmatico dei lazzi di pazzia della commedia dell'arte. L'episodio riproduce gli elementi del *play within the play* piuttosto che proporsi come mero *role playing within the role* per una serie di elementi che ne sottolineano la natura teatro nel teatro: la presenza di uno spazio-soglia (l'ospedale dei pazzi) e di un pubblico di spettatori interno al testo, che riproduce le condizioni degli spettatori esterni. La nozione di simulazione è peraltro affermata esplicitamente ed evidenziata dal poliplotto del verbo 'fingere', che puntella le scene di pazzia:

LELIO Eh, eh, eh, tuf, tuf, tuf; tappa, tappa, tà.

FEDELE E V.S. dice che non son pazzi; son tali, che ne faran divenir pazziancor noi, se non ci veliam di qua prestamente.

FIDIMARTE *Fingono* ti dico, fermati. O Lelio, o Lelio; ho già per dirla udito il tutto; so che pazzo non siete: ma per Filenia il *fingete*. (I, x, 75; enfasi dell'Autore)

Lo stesso verbo 'fingere' è assunto a termine emblematico del fenomeno artistico e delle sue implicazioni in termini di teoria del verosimile e del meraviglioso nella premessa al lettore, in cui la forza della poesia è definita «*facere, aut fingere verisimilia*» (Vazzoler 2004, 44). L'effetto di inserimento di un episodio scenico in un altro offre peraltro piena legittimità artistica e letteraria ai citati lazzi di pazzia della commedia dell'arte, e palesa un ulteriore esempio della tecnica combinatoria e inclusiva di Andreini. Nella *Centaura* la finzione di secondo grado produce una dislocazione della percezione; costringe lo spettatore e il lettore a una visione bifocale (il «*seeing double*» descritto da Hornby); mette in discussione, in definitiva, il valore di verità dei diversi livelli drammatici, insinuando il sospetto che ve ne siano altri di cui lo spettatore sia parte senza esserne partecipe: come scrive Hornby, «*the play within the play is projected onto life itself, and becomes a mean for gauging it*» (1986, 45). La finzione di secondo grado crea inoltre una interferenza in quella di primo grado e influisce radicalmente sugli sviluppi di questa. Si ritornerà brevemente su questi elementi nelle conclusioni.

Si è detto che i passi autoreferenziali palesano il testo drammatico in quanto testo, ne rivelano la natura di finzione letteraria, e ne intensificano la pregnanza teoretica di trattato *sui generis* sull'arte drammatica. Gli esempi sono numerosi. Quello che segue non vuole esserne un inventario sistematico, ma piuttosto dare un'idea della loro varietà.

Un esempio di manifesta metateatralità è nell'annuncio della morte del re Cercàsò nel terzo atto (la tragedia), che avviene secondo la classica strategia del *Botenbericht* (il racconto del messaggero), come non manca di rilevare, con forte coscienza della propria teatralità, una battuta di Perlino («paggio favorito del Re, e molto letterato», come ci informa la sezione sulle *dramatis personae*): «ma s'io taccio, ben la Fama sollecita e infaticabile è già comparsa nella Scena del Mondo, quasi tragico messaggero dicendo, che Cercàsò è morto» (III, viii, 146). La realtà dei fatti è assimilata allo spazio scenico, le vicende umane narrate vengono palesate nella loro natura fittizia, e le dinamiche della storia vengono lette nei modi (e nei termini tecnici) della prassi drammaturgica.

Un simile approccio alla vicenda rappresentata, percepita in termini di evento scenico, è nella lunga battuta di Perlino che, per la sua pregnanza metatestuale, vale la pena riportare nella sua interezza:

PERLINO È morto; e con la sua morte questa corte che fu Idea delle maniere gravi, Specchio delle Azzioni Cavalleresche, e Theatro delle heroiche imprese, hoggi di se stessa dimenticata, co'l capo chino, si rappresenta ne gli occhi del mondo Idea: ma di dolore Specchio: ma di horrore Theatro: e di tormento {Gemono i Cigni, che sì dolcemente nel Carpathio Mare sollevano musici canori diportarsi; imprimono piaghe le penne, che formavano caratteri, stridono le tombe che armoniose facevano risuonar l'aria, sordi e flebili s'odono i tamburi, che guerrieramente strepitosi, e allegri risvegliavano i cuori: sono imbrunite l'armi, che lampeggiavano fiamme, e corre per ultimo d'inchiostro il Fiume Gandura che già dalle fauci sgorgava puro argento} (III, viii, 146)

La scena del mondo è tragica, la materia è grave, con richiami agli argomenti della tradizione cavalleresca, e gli stessi fiumi si riempiono dell'inchiostro della eloquenza tragica di Andreini. A questa battuta fa eco quella di Artalone, che definisce «accidente Tragico e Reale» il dover compiangere il re morto e che non si spiega come da un testo tragico si possa raggiungere un finale comico, «da un infausto principio un lieto fine», quasi ponendo all'interno del testo la questione della legittimità della natura composita dell'opera. Artalone prosegue quindi definendo il suo dubbio degno di «mostruosa Sfinge» e Perlino (chiamato a risolverla) un «novello Edippo» (III, viii, 146-7). Non sarà tuttavia una Sfinge a risolvere questa aporia stilistica e retorica, ma piuttosto una centaura. Perlino sembra alludere, ambigualmente e anfibologicamente, sia al personaggio di Florinda (la centaura che Artalone dovrebbe sposare per essere legittimamente coronato sovrano) sia al testo (la *Centaura*, in cui è egli stesso un personaggio e che coniuga materia comica e tragica). Il riferimento al protagonista della più nota tragedia classica (e quella celebrata come esemplare da Aristotele) è un'ulteriore indicazione che i personaggi del testo interpretano la loro realtà tutta letteraria attraverso il filtro della letteratura e che per loro, come per noi, sia difficile sfuggire alla propria natura testuale.

La relazione con Aristotele non è mai facile. È il consigliere Tirenio a lamentare la insensatezza della norma logica (e si potrebbe aggiungere: poetologica) del principio di non contraddizione, che vieta «che duo contrari in un soggetto solo, in un sol tempo non possano stare insieme» (III, viii, 149). Sulla definizione degli eventi come misti di commedia e tragedia ritorna il mago Astianante in conclusione del dramma: «casi di lagrime, e di contento misti» che inducono a «e lagrimare, e giubilare» (III, xi, 175). Anche Plageone, in punto di morte, riconosce il carattere fondamentalmente tragico della vicenda dei suoi figli come un «tragico accidente» (III, xi, 170).

I riferimenti ai testi letterari e l'accostamento di questi alla vicenda del dramma presentano una casistica altrettanto varia e contribuiscono al di-

svelamento della natura letteraria e teatrale del testo. Si è detto dell'associazione tra la materia del dramma e la tragedia di Edipo. Riferimenti simili popolano numerose battute del dramma. Le «novelle» (notizie) che giungono a Bernetta sono l'occasione per quest'ultima di sfruttare le strategie dell'*aequivocatio* e di associarle scherzosamente al genere della novella, quasi a voler sottolineare il carattere testuale di entrambe: «E che sono le novelle del Boccaccio, o dello Straparola?» (I, vii; 68). Il riferimento letterario è tanto più pertinente se si considera che la produzione dei due autori costituisce un vero e proprio serbatoio di temi, miti, e motivi per il teatro rinascimentale. Ed è ancora Bernetta a fornire un apprezzamento sull'esito positivo dell'intreccio della commedia che è anche una valutazione estetica e critica del testo in cui è ella stessa personaggio: «O che bel caso d'amore è questo; si potrebbe farne al certo una Commedia bellissima» (I, xiii, 82). Se è vero che a teatro, come scrive Cesare Segre, «il pubblico è consapevole del carattere non spontaneo delle enunciazioni che ascolta e della loro natura di enunciato di un autore assente» (1984, 20), nella *Centauro* la stessa consapevolezza sembra caratterizzare anche i personaggi: in particolare quelli secondari, i quali, meno coinvolti nello sviluppo della vicenda, assumono il ruolo di pubblico privilegiato e di osservatori (e commentatori) interni alla cornice del testo.

È questo anche il caso di Orintio («sacerdote Rhodiotto del Re»), il quale, nel constatare la morte del Re Cercàso, produce un elenco di oggetti scenici ed elementi drammatici che assumono caratteristiche funebri e, di fatto, tragiche: «l'apparato è tetro, la pompa oscura, la vista horrenda, lo spettacolo horrendo, le facelle nere, il rogo infausto, gli stendardi funesti, le tombe rauche, i tamburi discordi, i sembianti pallidi, il canto flebile, la voce roca, e 'l mio cuore trafitto» (III, x, 152). Il passo è peraltro sintomatico di quella tendenza catalogica della *Centauro*, che si pone come inventario non solo di soluzioni testuali, ma anche di arredi di scena. Che Orintio sia particolarmente consapevole della natura teatrale della vicenda alla quale partecipa e al contempo intuisca quanto la realtà si muova sulle linee guida di una 'topica' drammatica emerge chiaramente dal suo continuo interpretare la storia secondo categorie teatrali: «O così grandi spettacoli, e nuovi di dolore» (III, xi, 168). Una simile transizione da semplice personaggio che agisce sulla scena ad individuo che ha consapevolezza testuale (e anzi autoriale) degli eventi del dramma è quella di Bibenio, che spesso coordina la rappresentazione e l'azione scenica degli altri personaggi. Egli ordisce e gestisce la trama della vicenda chiamando in scena gli attori al momento opportuno e dando loro indicazioni quasi registiche (III, ii, 131).

Tra le categorie impiegate da Hornby per descrivere i fenomeni meta-teatrali (e metatestuali), il *role playing within the role* assume particolare rilievo nella *Centauro*, in virtù del fatto che i personaggi si fingono altri, spesso si travestono, e talvolta interpretano un ruolo che credono auten-

tico, ma che in realtà è stato scritto *ad hoc* per loro da altri. I personaggi che passano dalla commedia alla pastorale (tramite l'evento liminale del naufragio) sentono la necessità del travestimento: «sarà bene che 'n habiti di pastori, ci vestiamo» (II, iii, 99). I personaggi sono guidati da un duplice istinto: da un lato il bisogno di perseguire la strategia dell'inganno elaborata nel primo atto, dall'altro l'urgenza metatestuale di conformare stile e carattere al contenuto secondo il principio retorico del *conueniens* (adeguamento della forma al contenuto). L'insistenza, anche terminologica, sull'idea di travestimento e costume conferma quanto detto in una battuta di Lelio, in cui si noti il poliptoto del verbo 'vestire' e la serie sinonimica «arnesi»/«habiti»: «Rimangasi intanto, ch'io vesto questi pastorali arnesi Lidia alla Capanna di Solimbrio, ch'io con iscusca di cercar per lei habiti ninfali, mi sono allungato della sua importunità, e lasciando Filenia che da Ninfa si vesta» (II, vi, 103). E lo conferma ancora la battuta di Fedele: «Egli è tutto intento a cercare spoglie pastorali, perché tutti a genitori ci occultiamo» (II, viii, 106). La stessa isola di Rodi è chiamata ad un gesto di personificazione e ad adeguarsi, teatralmente, a un nuovo costume. La realtà fisica e naturale deve informarsi a principi di azione drammatica: «Ah, Rhodi, Rhodi, se ti vanti d'haver ogni giorno rimirato il Sole, mal grado d'ogni membroso horrore, *cangia, cangia costume*, e ti contenta che per sempre la sua faccia nasconda, se per sempre Cercàso in cieca tomba asconde la sua (III, iv, 135-6; enfasi dell'Autore).

Conforme alla nozione di *play within the play* sono anche gli episodi in cui il pubblico interno al testo è chiamato ad assistere a rituali o cerimonie caratterizzati da una forte connotazione drammatica e da una chiara impostazione scenica e ostensiva. Il patibolo dove Tirsi e Filli dovrebbero essere giustiziati alla fine del secondo atto assume i connotati di un piano rialzato che replica *within the play* il palcoscenico e mette in scena un rito di purificazione che sembra richiamare le origini rituali del dramma; un rito che gode appunto di un duplice pubblico, interno ed esterno al testo, la cui presenza è richiamata e sottolineata dalla pulsione scopica dei ricorrenti *verba videndi*. Un effetto simile produce il «letto superbo» (e rialzato) sul quale si trova il Re di Rodi moribondo e il cui movimento sulla scena è indicato dal riferimento ad «aurati rotondi ordigni» nel dialogato e nelle didascalie (III, iv, 132-3). L'effetto di ostensione e la natura di rappresentazione della scena del re morente sono di nuovo sottolineate dalla presenza di verbi di percezione visiva: «Hor ti veggio, misero me, morire»; nonché dall'esplicita descrizione dell'evento in termini di spettacolo: «rimirare spettacolo così lagrimoso, e mesto» (III, iv, 134). Anche il consigliere Dalmazio è ben conscio della natura drammatica degli eventi cui assiste, del suo ruolo di spettatore, e della sua posizione mediana tra la scena interna al testo (cui partecipa e che osserva) e chi assiste al dramma al di là di quella quarta parete che sembra sempre più un confine permeabile e poroso: «veniamo ad essere spettatori di così eccelse meraviglie» (III, viii, 149).

All'insistenza sull'immagine dell'altare, che sottolinea il carattere rituale dell'azione e insieme le modalità visuali e teatrali di essa, si ricollega quindi l'ostinato riferimento al carattere scenico e metatestuale del re Cercàso morente sul letto: «spettacolo tanto lagrimoso» (III, xi, 172). Nel testo il rito e la cerimonia, anche quando siano solo anticipati e si svolgano in realtà oltre i confini testuali, hanno carattere metaletterario per il lettore e lo spettatore informati, in quanto si ricollegano culturalmente alle origini del teatro: tanto più per un fruitore secentesco subissato da continui riferimenti alla *Poetica* aristotelica, dove questo collegamento è teorizzato per la prima volta. Il rito ha inoltre funzione metateatrale in quanto con esso si presenta un fenomeno culturale che ha i caratteri della performance e che per estensione, per dirla con Hornby, «stimulates an interest in the nature of human 'performing' generally» (1986, 55).

#### 4 La *dispositio* e il dibattito critico

Se a livello di *inventio* la scelta della materia palesa la volontà di coniugare teoria e prassi drammatiche, erudizione letteraria, e dimensione professionale autoriale e attoriale, è nella *dispositio* (l'ordine di presentazione della materia) che forse più compiutamente si prospetta una teoria del genere drammatico e si inferisce una implicita considerazione sulla storia della sua evoluzione. La *dispositio* procede da commedia a tragedia attraverso il genere pastorale intermedio. Il testo punta innanzitutto a una classificazione di valore dei generi, con la progressione da testo comico a testo tragico; offre inoltre un implicito approccio teorico e storico alla loro genealogia e ai loro rispettivi rapporti; dialoga, infine, con i contributi critici della precettistica poetica contemporanea. La struttura della *Centauro* sembra difatti considerare con particolare attenzione le valutazioni critiche sulle forme drammatiche espresse da Giovan Battista Guarini e Giovan Battista Giraldi Cinthio.

Le posizioni teoriche di Giovan Battista Guarini sono per molti versi affini alla prassi combinatoria e inclusiva che emerge dalla *Centauro*, ma se ne distanziano in un punto specifico: il *Pastor fido*, tragicommedia pastorale secondo il frontespizio della sua *editio princeps* (Venezia, 1590), non si pone come testo molteplice, che produca una doppia struttura e che offra due diversi esiti. L'opera di Guarini è «non doppia ma mista», «non semplice ma composta», ovvero coniuga elementi comici e tragici in una coesiva ambientazione pastorale con una singola conclusione di carattere comico, sulla scorta dell'*Amphitruo* di Plauto,<sup>4</sup> ovvero della commedia

4 Tito Maccio Plauto stesso, si dica *per incidens*, nel prologo dell'*Amphitruo* definisce il suo dramma *tragicocomedia* (secondo altre lezioni *tragicomoedia*), sancendo per Guarini la

terenziana, di cui intende riprodurre lo sviluppo secondo la tripartizione strutturale in *prótesis*, *epítasis* e *catastrophé*.

La posizione di Giraldo Cinthio è invece più coerente con il dettato aristotelico che ammetteva in alcuni casi la possibilità di una tragedia *díplê* (duplice), sulla scorta delle microstrutture del poema odissiacco (che presentavano il lieto fine per i giusti e un esito disastroso per i riprovevoli). Sulla base di questa tipologia tragica, Cinthio rivendica la plausibilità di una tragedia di lieto fine, categoria nella quale peraltro includeva anche l'*Amphitruo* plautino e molta della produzione euripidea.

La *Centauro* da un lato dialoga con la soluzione prospettata da Guarini: riproduce cioè nella sua macrostruttura lo sviluppo tricolore di *prótesis-epítasis-catastrophé* nella sequenza commedia-pastorale-tragedia, in cui ognuno degli atti si sviluppa a propria volta in microstrutture trimembri, secondo la ormai consueta tecnica della contaminazione dei modelli e della massima inclusione di elementi topici. Inserisce inoltre elementi tragici nella commedia (l'orrore e la violenza dell'ospedale dei pazzi di Stillino) e nella pastorale (la minaccia di morte che incombe sui presunti fratelli accusati di incesto).

Dall'altro lato non rifiuta l'idea di una più rigorosa struttura binaria sull'esempio cinthiano e accoglie l'istanza di un finale duplice: morte (e dannazione) per Artalone, Plageone e Rosibea, ma anche rigenerazione nel matrimonio dei due centaurini e nell'incoronazione della centaurina.

In maniera non inopportuna nell'ambito di un discorso e di una pratica di forme drammatiche eterogenee, Andreini inserisce inoltre un interludio pastorale, sulla scorta dell'esempio offerto dal *Ciclope* di Euripide, unico dramma satiresco superstite, e soprattutto dell'autorità oraziana in materia. Il carattere più rilevante dell'ambiguo accenno che Orazio fa al dramma satiresco nell'*Ars poetica* è indicativo della stretta connessione di esso con la tragedia, nonostante la presenza dell'elemento comico:

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum  
mox etiam agrestis Satyros nudavit et asper  
incolumi gravitate iocum temptavit eo quod  
inlecebris erat et grata novitate morandus  
spectator functusque sacris et potus et exlex. (Hor., *Ars poet.*, 220-4)

Quei, che per un misero capro affrontò le gare della tragedia, portò nudi sulla scena anche i satiri campagnoli e, sempre conservando il decoro, tentò alla rustica un componimento scherzoso, perché doveva trattenersi con facezie e nuovo diletto lo spettatore, che dato fine al sacrificio, era brillo e senza freno.

legittimità del concetto e del termine, che non sarà invece mai utilizzato da Giraldo Cinthio. Cf. Plaut., *Amph.*, 59.

La *dispositio* delle sezioni della *Centaura* sembra conferire un ruolo centrale alla pastorale, cui la precettistica cinquecentesca e l'autorità oraziana avevano fermamente legato il dramma satiresco. Dal testo sembra emergere il suggerimento che al centro dello sviluppo delle forme drammatiche più nobili vi siano le prime forme comiche di improvvisazioni satiresche e falliche, e che la tragedia si realizzi per un graduale processo di differenziazione del serio dal comico o comunque per una differenziazione reciproca a partire da una comune origine. Come scrive Ferdinando Vazzoler negli appunti di lettura premessi alla sua edizione della *Centaura*, «la chiave per capire la struttura della *Centaura*, allora, è quella non della fusione dei generi, del loro mescolamento, ma piuttosto quello della loro metamorfosi» (2004, 26). Una tipologia genealogica comune giustificherebbe l'accostamento e l'interazione delle tre forme testuali in una struttura organica superiore, ancor più alla luce della accennata affinità tipologica tra satiri e centauri e sulla scorta di due noti (benché criptici) passaggi della *Poetica* di Aristotele, secondo il quale la tragedia:

da racconti piccoli e un linguaggio scherzoso, poiché il suo processo di trasformazione muoveva dal satiresco, assunse tardi toni solenni, e il verso di tetrametro si fece giambo. All'inizio si adoperava il tetrametro perché la poesia era satiresca e piuttosto ballabile. (Arist., *Poet.*, 1449 a 19-23)

Sorta dunque [*scil.* la tragedia] da un principio di improvvisazione – sia essa sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città –, a poco a poco crebbe perché i poeti sviluppavano quanto in essa veniva manifestandosi, ed essendo passati per molti mutamenti, la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura. (Arist., *Poet.*, 1449 a 9-15)

Ancora una volta il testo di Andreini sembra tener ben presente il dibattito critico contemporaneo e costituirsi a propria volta come riflessione teorica su forme drammatiche, pratica di scrittura, e tecnica di rappresentazione.

Un ulteriore indizio a conferma della plausibilità di una simile lettura è peraltro offerto dalla distribuzione dei personaggi nel testo: benché le *dramatis personae* siano infatti catalogate sulla base della loro occorrenza nei tre atti, e quindi siano in principio classificate come comiche, pastorali o drammatiche, «la dinamica dei personaggi, nella *Centaura* è diversa. Essi non si distinguono in tre diversi generi, ma viaggiano da un genere all'altro» (Taviani 1989, 227). Questo aspetto assume una rilevanza ancora maggiore se consideriamo che i personaggi che sono effettivamente in grado di attraversare il testo sono individui nati in coppie gemellari, ovvero

personaggi identici che subiscono indifferentemente un trattamento comico o tragico; e il fatto che le coppie gemellari abbiano anche gli stessi nomi sembra enunciare teoricamente l'ambivalente natura, comica e tragica, del personaggio drammatico, e quindi la legittimità della commistione dei generi. Come sempre alla dimensione poetica si affianca la possibilità di massimizzare, con l'utilizzo delle coppie di gemelli, le dinamiche dell'intriccio, secondo la più classica tipologia della commedia degli equivoci.

## 5 Conclusioni

Nel testo di Andreini, in sintesi, si teorizza, si descrive, e si realizza una tensione inclusiva che tende a sfruttare in maniera funzionale le più difformi strategie che possano giovare al copione, al suo esito scenico, e al testo letterario pubblicato (a prescindere dall'ordine reale in cui queste fasi si presentino). La *Centaura* si configura inoltre, in virtù del suo continuo riflettere su se stessa, come trattato di teoria della letteratura drammatica in forma di testo teatrale. Si presenta, infine, come *summa* del teatro rinascimentale e insieme catalogo di tutti gli elementi caratterizzanti della spettacolarità barocca: colpi di scena, apparizioni di mostri e diavoli, ostentazione di crudeltà, miracoli, allegorie, giochi militari, intermezzi. Le implicazioni non sono esclusivamente letterarie: «al centro della *Centaura* [...] c'è il rifiuto delle scelte unilaterali. L'esigenza di preservare la vita dei contrasti. Un'idea di ordine basata sull'armonia degli opposti e non sull'eliminazione del polo 'negativo'» (Taviani 1989, 239).

Da quanto detto deriva anche il minore valore pragmatico e performativo della parola nel testo di Andreini che assume spesso tendenze diegetiche più consone ai testi narrativi. Come scrive Ferdinando Taviani, «la scrittura dell'Andreini non è fatta per lasciar trasparire l'azione dietro le battute dei personaggi» (1989, 223). È normale riscontrare, insomma, battute analettiche che riproducono, spiegano, o valutano segmenti testuali precedenti; ovvero battute prolettiche, che presentano diegeticamente temi da animare poi mimeticamente. Da ciò deriva anche, come nota Siro Ferrone, l'innovazione tipografica di inserire didascalie a commento delle parti dialogate, nonché l'amplificazione descrittiva di alcune battute che sembrano innestare sul dialogo annotazioni implicite atte a fornire ulteriori indicazioni di scenotecnica, regia, e recitazione (Ferrone 1993, 224). Per dirla ancora con Siro Ferrone: «Andreini ama esibire le tracce di spettacolo che costituiscono la sedimentazione drammaturgica della sua tessitura letteraria» (223).

Ma non basta. Nella *Centaura*, la nozione di teatro del mondo non è limitata a quella che Silvia Carandini descrive come mera dimensione metaforica di «miraggio di un complesso universo delineato nelle proiezioni illusionistiche di uno spazio architettonico, nelle visioni oniriche

di una scena teatrale in cui si rispecchia la 'macchina terrena' della vita dell'uomo» (1999, 6). Nella *Centauro* si realizza invece una confusione progressiva tra testo e realtà al di fuori di esso, tra finzione e verità. La vita è percepita e, soprattutto, rappresentata come già teatralizzata, «seen as already theatricalized» (Abel 2003, 134-5), e non vi è traccia di una fase in cui sia stata precedentemente autentica, non testuale. Il vestire costumi diversi e l'assunzione di ruoli alternativi sono strategie interpersonali fondamentali a teatro come nella vita: qualsiasi cosa facciamo, recitiamo. Per citare ancora Hornby: «We have come to see life not only as a play, but as a play with no framing reality. All the world's a stage for us—but nobody is watching it» (1986, 47).

## Bibliografia

- Abel, Lionel (2003). *Tragedy and Metatheatre: Essays on Dramatic Form*. New York; London: Holmes & Meier.
- Benedetti, Laura; Monorchio, Giuseppe; Musacchio, Enrico (a cura di) (1999). *Giovambattista Giral di Cinthio: Discorso dei romanzi*. Bologna: Millennium.
- Carandini, Silvia (1990). *Teatro e spettacolo nel Seicento*. Roma; Bari: Laterza.
- Carandini, Silvia (2003). «*La Ferinda* di Giovan Battista Andreini: strategie musicali di un comico dell'Arte». Lattanzi, Alessandro; Maione, Paologiovanni (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*. Napoli: Editoriale Scientifica, 113-32.
- Colamarino, Tito; Bo, Domenico (a cura di) (1967). *Quinto Orazio Flacco: Le opere*. Testo latino, trad. e note a cura di T. Colamarino e D. Bo. Torino: UTET.
- Dumézil, Georges (1929). *Le problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indo-européenne*. Paris: Geuthner.
- Ferrone, Siro (1993). *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Torino: Einaudi.
- Fido, Franco (1977). *Le metamorfosi del centauro. Studi e letture da Boccaccio a Pirandello*. Roma: Bulzoni.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Giavarini, Laurence (a cura di) (2008). *Giovan Battista Guarini: Compendio della poesia tragicomica*. Edizione del testo, trad. francese e note a cura di L. Giavarini. Paris: Honoré Champion.
- Guarini, Giovan Battista (1737-38). *Opere*, vol. 3, *Il Verato secondo*. Verona: Tumermani.
- Henke, Robert (1997). *Pastoral Transformations. Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*. Newark: University of Delaware Press.

- Herrick, Marvin T. (1946). *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*. Urbana: The University of Illinois Press.
- Herrick, Marvin T. (1955). *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*. Urbana: The University of Illinois Press. Illinois Studies in Language and Literature 39.
- Hirst, David L. (1984). *Tragicomedy*. London: Methuen.
- Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Ippolito, Antonella (a cura di) (1998). *Marco Tullio Cicerone: De optimo genere oratorum*. Commento a cura di A. Ippolito. Palermo: L'Epos.
- Lanza, Diego (1987). *Aristotele: Poetica*. Introduzione, trad. e note di D. Lanza. Milano: Rizzoli.
- Lombardi, Marco (1995). *Processo al teatro. La tragicommedia barocca e i suoi mostri*. Ospedaletto (Pisa): Pacini.
- Lotman, Jurij M. (1970). *La struttura del testo poetico*. Milano: Mursia.
- MacNeil, Anne (2004). «Dynastic Iconography and Musical Allusion in Giovan Battista Andreini's *La Centaure*». Reardon, Colleen; Parisi, Susan H. (eds.), *Music Observed. Studies in Memory of William C. Holmes*. Warren: Harmonie Park Press, 261-79.
- Raimondi, Ezio (1998). *Politica e commedia. Il centauro disarmato*. Bologna: il Mulino.
- Rebaudengo, Maurizio (1994). *Giovan Battista Andreini tra poetica e drammaturgia*. Torino: Rosenberg & Selliers.
- Sarnelli, Mauro (1999). *Col discreto pennel d'alta eloquenza. 'Meraviglioso' e Classico nella tragedia (e tragicommedia) italiana del Cinque-Seicento*. Roma: Aracne.
- Segre, Cesare (1984). *Teatro e romanzo*. Torino: Einaudi.
- Smith, Winifred (1922). «Giovan Battista Andreini as a Theatrical Innovator». *The Modern Language Review*, 17(1), 31-41.
- Taviani, Ferdinando (1989). «*Centaura*». Alonge, Roberto (a cura di), *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento = Atti del convegno internazionale* (Torino, 6-8 aprile 1987). Genova: Costa & Nolan, 200-33.
- Vazzoler, Franco (a cura di) (2004). *Giovan Battista Andreini: La Centaura*. Genova: il melangolo.

## Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi  
a cura di Fabio Fantuzzi

# «A Poetry of Moving Images» La costruzione dell'immagine sulla scena beckettiana

Silvia De Min  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** This paper investigates the principles of the construction of the dramatic image in Beckett's works. The starting point is the analysis of the short prose *L'image*. Following the suggestions of an ecfrastic theory, it is possible to identify the performative elements involved in the construction of the vision with the writing process. The same elements are then studied in the theatrical practice particularly focusing upon: the fragmentation of the textual image; the fragmentation of the body and of the subject on stage; the dynamic process between movement and frozen image.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 La visione spezzata ne *L'image*. – 3 Il dubbio pronominale e la resa teatrale del corpo spezzato. – 4 Esiti di immobilità. – 5 Conclusione.

**Keywords** Samuel Beckett. *L'image*. Irish theatre. Modernism. *Ékphrasis*.

## 1 Introduzione

La mia prima lettura dell'opera di Samuel Beckett risale agli anni dell'università, durante uno dei corsi di Letteratura inglese del prof. Dario Calimani. Per me fu un incontro determinante con un autore complesso; fu un'immersione testuale, un'esperienza di studio faticosa e motivante. Andrebbero spese molte parole, ma tutto si riassume nella profonda gratitudine per la generosità di un professore che ha dato ai suoi studenti un metodo per lo studio della letteratura, tenendo sempre alta l'asticella del sapere; un professore che ha preteso fatica da chi lo seguiva, come presa di posizione forte contro la semplificazione del pensiero a tutti i costi.

Anni dopo, per una parte della tesi di dottorato, sono tornata a Beckett, conservando il ricordo delle lezioni di triennale e magistrale, ma con l'intento questa volta di assumere un approccio derivante da una teoria dell'*ékphrasis* performata.

Beckett è un autore che nel corso dell'intera vita riflette sullo statuto dell'immagine, con ricadute evidenti sul teatro. L'analisi proposta nella tesi muove da una serie di esperienze visive di Beckett, osservatore at-

---

### Studi e Ricerche 7

DOI 10.14277/6969-156-0/SR-7-2 | Submission 2017-03-30  
ISBN [ebook] 978-88-6969-156-0 | ISBN [print] 978-88-6969-157-7 | © 2017

tento di tanta arte antica e contemporanea che, in forma allusa, si ritrovano nei romanzi, nelle prose e nelle drammaturgie: frammenti di visione e cristalli di memoria visiva percorrono l'intera opera beckettiana. Ho studiato la cultura visuale dell'autore, che scaturisce da un'innata passione per l'arte, a partire dai saggi critici giovanili, nei quali emergono principi della visione che ritroviamo nei *dramaticules* degli anni Settanta. Ho analizzato le scritture ecfastiche che chiedono di essere performate, prose brevi il cui movimento testuale è dato dalla costruzione di immagini che hanno le stesse caratteristiche delle immagini 'quasi-immobili' che ritroviamo sulla scena: frammenti visivi sospesi, gesti in arresto, istanti congelati. Ho parlato di *ékphrasis* performata, in Beckett, come esposizione del dettaglio sulla scena, sia esso un oggetto, una parte del corpo umano o un micro-atteggiamento reiterato. Perno del discorso è una riflessione sul rapporto tra visuale e narrativo: proprio attraverso l'analisi del dettaglio, progressivamente spogliato del contesto che lo ha prodotto, ho cercato di comprendere quali aspetti della narrazione sopravvivano al dominio (se di dominio si tratta) del visuale. In secondo luogo, nelle prose brevi 'ad alto grado performativo' e nelle drammaturgie, ho trattato l'*ékphrasis* come esplicitazione dei processi di costruzione dell'immagine. La scrittura e la visione del dettaglio poggiano su una forte adesione al reale, indagato nell'intimo dallo sguardo di un autore che non concede la minima distrazione e che finisce per fissare la penetrazione visiva in una risultante figurativa di semi-immobilità. Ma più gli elementi della realtà vengono penetrati, più si scopre quanto essi si astraggano dal reale, mostrandone di fatto l'incomprensibilità.

L'intervento che verrà qui proposto è una riflessione che, pur non trovandosi nelle pagine beckettiane della mia tesi di dottorato, muove dai presupposti lì elaborati.

Per parlare della costruzione dell'immagine nel teatro di Samuel Beckett, verrà anzitutto proposto lo studio di un testo che non è pensato per la scena, *L'image*, una prosa breve in cui domina appunto la componente visiva.<sup>1</sup> Il testo, scritto tra il 1958 e il 1960, finì per essere parte del più ampio *Comment c'est*, ma di fatto ebbe una fortuna editoriale a sé stante.

L'analisi poggerà sul seguente presupposto teorico: si ritiene che le scritture ecfastiche, quelle scritture pensate cioè per porre dinnanzi agli occhi di un lettore - in maniera vivida - l'immagine descritta, si sostanzino

---

1 Si è scelto di analizzare questo testo, ma gli stessi meccanismi di scrittura si potrebbero trovare, per esempio, nelle prose brevi scritte tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, originariamente intitolate *Foirades*. Nel 1974 Beckett traduce i testi e aggiunge *Still e For to End Yet Again*. *Still* in particolare è un testo a dominante visiva che, già dal titolo, suggerisce l'idea che l'immagine prodotta dalla scrittura sia un'immagine immobile, ma la visione che il testo produce non è certo immobile perché, come vedremo anche per *L'image*, il linguaggio impone sempre alla visione un certo movimento, dispiegandosi nel tempo.

di principi performativi. Il lettore si fa spettatore di una performance visiva che si compie dinnanzi agli occhi della mente. L'immagine costruita attraverso la parola, necessariamente, prende forma nel tempo dello spettacolo testuale: alla dimensione spaziale propria del visivo, si affianca quindi la dimensione temporale, propria di ogni espressione linguistica.

Quello operato su *L'image* è dunque un esercizio di analisi testuale da cui far emergere alcuni principi della costruzione dell'immagine drammatica, principi poi ripresi e rielaborati negli altri paragrafi. Avremmo potuto analizzare un qualsiasi testo teatrale beckettiano, ma si è voluto accedere al teatro – e in particolare a quei piccoli drammi che Beckett scrive tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta a cui lui stesso dà il nome di *dramaticules* – attraverso una forma del discorso, l'*ékphrasis* appunto, che presuppone una pratica d'uso del linguaggio di matrice visiva e performativa.

## 2 La visione spezzata ne *L'image*

Renato Oliva, nel commento all'edizione italiana, contestualizza come segue *L'image*:

Nel contesto di *Comment c'est*, dove compare con scansione diversa e numerose varianti, *L'immagine* è, appunto, una delle immagini che Bom, il narratore («Belacqua su un fianco»), vede per brevi istanti illuminarsi lassù in alto, sopra il buio girone di fango (ma è anche un fango umido, dissestante e forse nutriente, un tiepido «fango originale», una *prima materia* indifferenziata che mentre minaccia di inghiottire l'identità del narratore continua tuttavia ad alimentarlo) in cui vive e striscia. Queste immagini rimandano alla vita precedente di Bom, la vita in cui andava rasente i muri tra i suoi simili, e la ripercorrono a tappe. (cit. in Beckett 1989, 104)<sup>2</sup>

La prosa breve, quattro paginette scritte senza segni di interpunzione che qui dunque considereremo estrapolate da *Comment c'est*, si apre mostrando i movimenti di un uomo prono, con il volto nel fango. La prima immagine è un'immagine di caduta, una postura che ritroviamo spesso in Beckett per rendere la derealizzazione dell'uomo che, probabilmente dopo la guerra, non conosce più vie per l'ascesa e la realizzazione dell'io. La lingua esce dalla bocca e si carica di fango («La langue se charge de boue»), aprendo al primo dilemma senza soluzione: inghiottire o sputare? L'io, che fa capolino nel testo, si chiede se il fango lo possa nutrire. Alla domanda non si trova risposta e, repentinamente, si passa ad altro.

2 L'edizione italiana de *L'image* (Beckett 1989) riporta, a fronte, il testo in lingua originale. A questa edizione faranno quindi riferimento le citazioni che seguono.

Il linguaggio, che mima i movimenti dello sguardo, scivola allora su quel corpo schiacciato a terra, lo percorre e sosta sulle mani. Prima la mano sinistra, poi la destra: la sinistra stringe una borsa («un sac»), «nous l'avons vu» dice il testo, stabilendo una sorta di complicità con il lettore sulla base di una comune pre-conoscenza visiva; la destra invece si apre e si chiude nel fango. Ma sulla destra l'io narrante si sofferma: essa si trova in fondo al 'suo' braccio («au bout de son bras»), con un uso del possessivo che suggerisce un distacco quasi completo degli elementi che formano il corpo dal corpo stesso. Con una certa dose di ironia, l'io immagina l'autonomia della propria mano che, ad un certo punto, pare essere dotata di vita propria:

elle ne doit pas être bien loin un mètre à peine mais je la sens loin un jour elle s'en ira toute seule sur ses quatre doigts en comptant la pouce car il en manque un pas le pouce et me quittera je la vois qui jette ses quatre doigts en avant comme des grappins les bouts s'enfoncent tirent et ainsi elle s'éloigne par petits rétablissements horizontaux c'est que j'aime m'en aller comme ça par petit bouts. (Beckett 1989, 2-4)

Linguisticamente assistiamo all'atto di mutilazione di un membro, la mano appunto, che è a sua volta mutilo. Di mutilazione in mutilazione, il testo mostra uno dei principi del suo procedere: il precipitare nella spezzatura della visione che precipita nel dettaglio. Dalla mano si passa alle gambe, dalle gambe agli occhi e, quando crediamo di aver compreso il movimento frenetico del testo da un membro all'altro, ci rendiamo conto che in realtà di gambe e di occhi non ci viene detto nulla. Non tutti i dettagli sono degni di attenzione, ma il principio che regola il soffermarsi su certi dettagli a scapito di altri non è esplicitato. In un quadro il dettaglio è «un moment qui fait événement [...], qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours» (Arasse 1996, 12). Daniel Arasse, a cui dobbiamo questa definizione, individua una differenza interessante tra i particolari e i dettagli in un quadro: mentre il particolare è parte di una narrazione a cui contribuisce, il dettaglio sembra staccarsi dalla narrazione in cui è prodotto, rendendosi autonomo, isolandosi, sottraendosi ai processi narrativi dominanti per aprirne di nuovi. La scrittura beckettiana è una scrittura di costruzione e decostruzione per emersione di dettagli. Nonostante non tutti i dettagli producano micro-narrazioni, tutti potrebbero potenzialmente produrle. In ogni caso, su gambe e occhi lo sguardo del testo non si sofferma, trattandoli alla stregua di particolari poco utili.

Il testo scompone il corpo ma l'io, pur smembrato, non scompare del tutto: quelle che sono delle piccole trazioni della mano diventano movimenti dell'io, in un'ipotetica ritrovata unità. Ma ecco che, non appena ritroviamo l'io, anche questa certezza viene meno:

je me vois je dis me comme je dis je comme je dirais il parce que ça m'amuse je me donne dans le seize ans. (Beckett 1989, 4)

La questione si complica non poco. Siamo dinnanzi a un testo che si dà per incompletezza di informazioni, raccontato da una voce che dice io, ma che si diverte a dichiarare, tra le righe, il suo essere menzognero: la confusione pronominale rimette in questione ogni cosa. Questo io che dice io, ma che può parlare di sé anche in terza persona e che può scorporare da sé parti del proprio corpo, è un io che non può essere trattato come *unicum*, come essere intero. È un io che tenta di guardarsi dall'esterno, oggettivamente, ma che per farlo deve accettare il suo essere corpo spezzato, oggetto franto. La confusione pronominale, quindi, è indice dell'incapacità di trattare l'io integro: si tratta di un tema ricorrente della scrittura beckettiana che, come vedremo, ha importanti ricadute visive sulla messa in scena.

L'io, menzognero e divertito, a questo punto, rivela una seconda presenza: egli tiene per mano una ragazza. Quel *sac* che ci aveva detto tenere con la mano destra, potrebbe essere riferito al corpo di questa donna, reso oggetto dall'uso familiare della lingua.<sup>3</sup> La presenza della ragazza è tutt'altro che determinante; è un particolare come un altro, una piccola storia potenziale come un'altra.

L'incertezza regge un testo insofferente, incapace di soffermarsi troppo a lungo su un dettaglio, desideroso di passare repentinamente ad altro, restituendo, anche linguisticamente, la visione spezzata. Si aggiunga che l'assenza di punteggiatura rende fluida la scrittura e lascia aperte le varie possibilità di spezzatura delle stesse frasi. Leggiamo l'esempio che segue:

nous sommes au mois d'avril ou de mai j'ignore et avec quelle joie d'où je tiens ces histoires de fleurs et de saisons je les tiens un point. (4)

Se leghiamo la «joie» che troviamo al centro della frase all'ignoranza temporale, penseremo a un io che gode del non potersi collocare secondo coordinate precise: alla precisione con cui l'io descrive sé stesso e i propri movimenti, farebbe da contraltare l'assoluta vaghezza, l'impossibilità di collocarsi in un contesto spazio-temporale definito. Se leghiamo quella gioia all'ignoranza di non sapere da dove vengano le storie di cui l'io si

3 Leggiamo dal Centre National de Ressources Textuelles et Lexical (CNRTL), all'altezza della terza variante d'uso del termine *sac*: «C. – [À propos d'une pers., plus rarement d'un animal] 1. *Fam.* Corps d'une personne. *Le bonhomme décline, il y a quelque chose dans son sac qui sonne mal, l'œil est triste, le mouvement de son bras s'affaiblit* (Balzac, *Cous. Pons*, 1847, 57). *Dans ce vieux sac tanné, avons-nous fait entrer des plaisirs et des peines, des malices, facéties, expériences et folies* (Rolland, *C. Breugnon*, 1919, 17)» (<http://www.cnrtl.fr/definition/sac>, 2017-04-19).

riempie la bocca, potremmo invece parlare di un io che gode delle proprie risorse immaginative, a garanzia di una costante compagnia.

Ma procediamo perché un movimento è avvenuto (o immaginato). Il soggetto e la ragazza non sono più proni ma guardano il cielo:

la tête rejetée en arrière nous regardons j'imagine droit devant nous  
immobilité de statue à part les bras aux mains entrelacées qui se  
balancent dans ma main libre ou gauche un objet indéfinissable et par  
conséquent dans sa droite à elle l'extrémité d'une courte laisse conduisant  
à un chien terrier couleur de cendre de bonne taille assis de guingois  
tête basse immobilité de ces mains-ci et des bras correspondants. (4)

L'immagine che l'io propone ha l'immobilità di una statua: egli stesso si è fatto per buona parte statua ed è solo quell'impercettibile movimento delle braccia, più o meno ampio, che sembra tenerlo legato alla vita. Il linguaggio prevale sulla situazione, ha vita propria, si distrae e si autoalimenta seguendo imprevisi percorsi dello sguardo o dell'immaginazione: è così che, rivolgendosi per la prima volta al paesaggio, scorgeremo macchie grigie e bianche che possono diventare storie di agnelli, poi di animali, quindi di cani; e poi ancora una montagna da guardare, il movimento necessario del capo per poterlo fare. Il procedere spezzato del testo si sofferma a questo punto sulla minuziosa descrizione dei micro-movimenti della coppia, una descrizione che tanto ricorda la scrittura didascalica beckettiana:

comme mus d'un seul et même ressort ou si l'on veut de deux synchronisés  
nous nous lâchons la main et faisons demi-tour moi dextrorsum elle  
senestro elle transfère la laisse à sa main gauche et mi au même instant  
à ma droite l'objet maintenant un petit paquet blanchâtre en forme  
de brique des sandwiches peut-être bien histoire sans dout de pouvoir  
mêler nos mains de nouveau ce que nous faisons les bras se balancent  
le chien n'a pas bougé j'ai l'absurde impression que nous me regardons  
je rentre la langue ferme la bouche et souris. (6)

Ogni movimento è descritto con un alto livello di dettaglio didascalico perché l'immagine si componga precisa sullo schermo della mente. Per quanto riguarda le drammaturgie, è risaputo che Beckett provava meticolosamente le azioni dei suoi drammi, definiva immagini e movimenti con precisione estrema, maniacale, facendo confluire questa sua precisione in quell'apparato didascalico che diventa parte essenziale – in certi casi persino unica – del suo teatro: il tempo è misurato in secondi, lo spazio in piedi, la luce e la musica secondo una scala di gradi di emissione molto dettagliata. Una chiave di lettura de *L'Image* potrebbe essere proprio questa attitudine didascalica.

Nella parte finale del frammento ora riportato, l'io ha l'impressione di sentire su di sé lo sguardo di un 'noi', includendo in quel pronome la

ragazza, forse il lettore, sicuramente sé stesso: l'io sta producendo una scrittura che lo fonda testualmente e visivamente, dal momento che ciò che esiste è un fatto di puro linguaggio.

Finalmente l'io descrive con rapide pennellate la ragazza, nonostante dichiararsi di non essere interessato a lei; poi passa ai movimenti che li vedono coinvolti entrambi, indicando i gradi di rotazione dei corpi negli spostamenti che intraprendono: mezzo giro, rotazione di novanta gradi e partenza. I due partono e con loro c'è un cane:

le chien suit tête basse queue sur le cuilles rien à voir avec nous il a eu la même idée au même instant du Malebranche en moins rose les lettres que j'avais alors s'il pisse il le fera sans s'arrêter j'ai envie de crier plaque-là et cours r'ouvrir les veines trois heures de pas cadencé et nous voilà au sommet. (8)

Tre ore di passo cadenzato in cui il pensiero del lettore potrebbe perdersi e seguire interminabili piste per interpretare un testo che, scivolando da un frammento all'altro, scivolando da un registro all'altro, da una potenziale riflessione filosofica alla pisciata in corsa di un cane, sembra chiedere di non fermarsi su nulla. Eppure quel riferimento a Malebranche non può passare inosservato. Nicolas Malebranche era un filosofo francese, esponente dell'occasionalismo, che interessò molto Beckett in età giovanile perché trovava nei suoi scritti una convincente trattazione del problema dell'assoluta separazione di mente e corpo. Secondo l'occasionalismo, anima e corpo, vengono messi in relazione soltanto da Dio, che solo può creare unità tra sostanza materiale e sostanza spirituale. Scrive Oliva:

Nella meno ottimistica versione beckettiana dell'occasionalismo («du Malebranche en moins rose», secondo l'ironica formula de *Limage*), scomparsa la fede in quel Dio, disgregato l'io, spenta o ridotta ai minimi termini la vita psichica, non resta che il meccanismo senza causa apparente dei movimenti sincronizzati, non resta che lo spettacolo complesso ed esattissimo di un orologio universale senza Orologiaio né orologiaio. (cit. in Beckett 1989, 107)

La tentazione è di cercare in quel nome, Malebranche, una chiave di lettura del testo, ma la rapidità con cui si passa ad altro suggerisce di avanzare.

La gita dell'io e della ragazza, questo percorso performativo tra i dettagli di due corpi appena in movimento, si conclude sulla cima di un luogo che forse era l'altura scorta dalla posizione distesa nel fango. C'è il tempo di un panino e di qualche tenerezza; poi i due prendono la via del ritorno:

et nous revoilà qui nous éloignons de nouveau à travers champs la main dans la main les bras se balançant la tête haute vers les sommets de

plus en plus petits je ne vois plus le chien je ne nuos vois plus scène est débarassée quelques bêtes les moutons qu'on dirait du granit qui affleure un cheval que je n'avais pas vu debout immobile. (Beckett 1989, 8).

Davanti agli occhi dell'io, le cose si allontanano fino a sparire, come lui stesso fosse parte della scena da cui una telecamera lentamente si allontana, lasciando che i soggetti sfumino all'orizzonte. Una nuova immagine tenta di far capolino, un cavallo immobile, ma ormai la scena si spegne («c'est fini c'est fait ça s'éteint la scène reste vide»). Il testo giunge alla conclusione:

à présent c'est fait j'ai fait l'image. (10)

L'io disteso nel fango, riguadagnata la propria posizione di caduta, dichiara raggiunto il proprio obiettivo: si è trattato di costruire un'immagine. Ma che tipo di immagine ha costruito il testo?

La visione, lo abbiamo detto, si è costruita per spezzatura del discorso, per caduta nel dettaglio e, soprattutto, per impossibilità di ricomposizione della visione unitaria. L'io che si descrive si spezza, il suo corpo è un oggetto scomposto: l'immagine si dà per frammenti e il corpo è frammentato.

C'è poi un'oscillazione del testo, tra la stasi e il movimento, che è propriamente beckettiana: si coglie cioè un'esitazione profonda tra il movimento che è della parola e la stasi, la fissità, che è dell'immagine. Di questa stessa esitazione, lo vedremo, sembrano essere impregnati i *dramaticules*. Del resto, se testualmente *L'image* si produce secondo il passaggio repentino di frammento in frammento, la frase finale, esito del testo, riconduce proprio alla fissità dell'immagine. Ma, a ben vedere, si tratta di una fissità precaria: quell'immagine a cui l'io fa riferimento, scopo delle sue peregrinazioni forse solo mentali, sembra pronta a muoversi nuovamente, non appena qualcuno le dia voce, immettendola nel flusso del linguaggio.

### 3 Il dubbio pronominale e la resa teatrale del corpo spezzato

Come già si può intuire da questa prosa breve, nell'opera beckettiana lo statuto dell'io è quanto mai complesso. Nelle drammaturgie, l'io, a cui si dovrebbe poter ricondurre l'istanza monologante, può finire per dire paradossalmente 'non io' (si pensi a *Not I*) o può presentarsi come presenza che percepisce una voce che, sebbene gli appartenga, risulta comunque a lui esterna (si pensi a *Krapp's Last Tape*, a *That Time* o a *Eh Joe*). L'io, difficilmente afferrabile, si perde sulla scena e la sua frantumazione coincide con la scena stessa: si tratta, come vedremo, di una prima risultante visiva.

Ad essere interessata è, in primo luogo, la relazione tra l'io e la 'voce'. In *That Time* (1976) ci si imbatte immediatamente in una separazione tra i

due poli. In scena, il personaggio che dice io è Ascoltatore di sé stesso: egli sente la propria voce, divisa in tre gradi (A, B, C), provenire da tre parti distinte della scena. L'io è motore di una situazione comunicativa paradossale: è colui che produce il linguaggio, che pure non gli appartiene più perché è fuori da sé, ma è anche colui che riceve il messaggio, senza avere però voce diretta in grado di intervenire sulla voce registrata. Ognuna delle tre voci si fa carico in modo segmentato di una porzione memoriale; le tre voci si intervallano spezzando vicendevolmente gli interventi e anche la forma non è di facile comprensione. Come ne *L'Image* non c'è punteggiatura, in *That Time* la sintassi si costruisce su anacoluti dell'oralità: i frammenti di vocalità sembrano sorgere dal nulla, senza premesse narrative da un lato o allusioni a possibili esiti narrativi dall'altro.

Il principio di *That Time* è lo stesso di *Krapp's Last Tape* con la differenza che, a distanza di più di un decennio (*Krapp* è del 1958, mentre *That Time* è del 1974), Beckett priva il personaggio in carne ed ossa di qualsiasi controllo sulla propria voce e sulla propria memoria: se in *Krapp's Last Tape* Krapp gestisce i propri frammenti vocali azionando o bloccando un mangiacassette, in *That Time* il personaggio in scena si limita infatti ad un ascolto immobile delle sue voci memoriali. Di fatto però, benché Krapp possa fermare o mandare avanti i suoi nastri, anch'essi varianti di un archivio memoriale, non è comunque in grado di dare uno sviluppo narrativo coeso alle proprie vicende: le porzioni di passato affidate a un io che proviene da altre fonti sonore, il nastro nel caso di Krapp e il fuori scena della memoria nel caso di *That Time*, non fanno che contribuire all'ulteriore scissione dell'io.

Dove conduce il ricordo delle tre voci di *That Time*? Benché si muovano ad incastro e non producano fili di racconto, si riconosce un'identità vocale in ciascuna di loro. Scrive a questo proposito Hart:

*That Time* is a variant of the classic three-acter, the three parts echoing the three main phases of life: childhood, young heterosexual manhood, and old age. (Hart 1986, 8)

C è la voce dell'io da vecchio' che rievoca una sorta di perdita del sé all'interno di una Galleria di Ritratti; B è la voce della gioventù legata all'incontro con una donna su una pietra; A è la voce anziana che ricorda momenti infantili. Il tu a cui si rivolge la voce è evidentemente l'Ascoltatore e poiché una didascalia iniziale ci ha informati del fatto che le voci gli appartengono, siamo dinnanzi a una voce che si sta rendendo autonoma rispetto all'io, mentre l'io, di fatto, si trova definitivamente scisso in corpo e voce/voci.

*Not I* (1973) è un ulteriore esempio della frantumazione fisica e pronomiale: una Bocca - con la B maiuscola perché protagonista del dramma - vomita un flusso di parole in scena per una decina di minuti. La sintassi del discorso è inesistente, il flusso irregolare dell'oralità e della mente narrante confusa e disgregata sono resi in modo mimetico. Eppure c'è un percorso

che si può cogliere nelle parole di Bocca, che parla di una lei, alla terza persona singolare. Di questa lei, Bocca non fa un vero e proprio racconto, ma vengono a galla cellule narrative che lascia comunque inesplorate. Cercando di seguire, bene o male, le fila del discorso, cogliamo cenni narrativi: una bambina orfana di entrambi i genitori, cresciuta in un istituto religioso, si trova a settant'anni bloccata, insensibilizzata, con la percezione di un solo ronzio. Accade però un evento destabilizzante: il soggetto di cui si narra sente, come fatto raro e straordinario, una voce, la sua:

realized... words were coming... imagine!.. words were coming... a voice she did not recognize...at first... so long since it had sounded... than finally had to admit... could be none other... than her own... certain vowels sounds... she had never heard... elsewhere... so that people would stare... the rare occasion... once or twice a year... always winter some strange reason... stare at her uncomprehending... and now this stream... steady stream... she who had never... on the contrary... practically speechless... all her days... how she survived! (Beckett 1986, 379)

Quella voce e quel fiume di parole sono il residuo del personaggio, ormai soltanto Bocca, che dà voce a sé stessa e parla di sé in terza persona. Ne abbiamo una conferma quando Bocca descrive le sensazioni improvvise di una quasi rinnovata sensibilità, tutta concentrata sulle proprie labbra:

whole body like gone... just the mouth... lips... cheeks... jaws... never... what?... tongue?... yes... yes... lips...cheeks... jaws... tongue... never still a second... mouth on fire... stream of words... in her ear... practically in her ear... not catching the half... not the quarter... no idea what she's saying... imagine!... no idea what she's saying... and can't stop... no stopping it... (Beckett 1986, 380)

Il flusso di parole è ormai inarrestabile, così come già per i protagonisti dei romanzi beckettiani. La fisicità è ridotta all'osso: in scena c'è solo una bocca che si muove.

Originariamente Beckett immagina che in scena, defilato, vi sia anche un personaggio Acollatore, che non parla mai, ma che scandisce il monologo di Bocca con quattro movimenti che impongono una pausa al fluire delle parole. Il monologo risulterebbe così misurato in cinque parti, una suddivisione sulla base della quale Hart parla di «a frozen Beckettian version of Senecan five-act tragedy» (1986, 10). I punti in cui l'Ascoltatore agisce bloccando Bocca corrispondono sempre alla seguente battuta, massima espressione del dubbio pronominale: «what?...who?...no!...she...». Questo dubbio pronominale consente di accennare al processo compositivo per sottrazione proprio della pratica beckettiana. Dirk Van Hulle (2010, 146) ricorda che «dans le cas de *Pas moi* il avait d'abord besoin d'un *moi* pour

pouvoir l'abstraire ou l'effacer ensuite». Lo studioso ripercorre le fasi della scrittura del monologo, mettendo appunto in evidenza le auto-correzioni, o meglio sarebbe parlare di esitazioni, nell'uso che Beckett faceva dei pronomi:

Dans la version publiée, il n'y a pas de première personne du singulier, contrairement à la première version. Dans la première couche du premier brouillon, Beckett emploie la troisième personne du singulier: «*she found herself in the dark*» (RUL MS 1227/7/12/1, F.1r). Mais ensuite Beckett biffe cette troisième personne du singulier et la remplace par la première personne: «she 'I' found her 'my' self in the dark» [...]. Ce remplacement est littéralement thématiqué dans la deuxième version, où la personne est remplacée à nouveau par la troisième: «she found herself in the... what?... I?... no... no!... she found herself in the dark» [...]. Dans la troisième version, la première personne est vraiment biffée: «she found herself in the - ... what?... I? 'who?... what?'... no... no! She...» [...]. Finalement, dans le texte publié, le passage devient: «she found herself in the - ... what?... who?... no!... she.» (Van Hulle 2010, 146)

Un'esitazione fonda il testo e l'io deflagra. Scrive Hart:

Monologue is not quite the right word, since, although we hear only one voice, the speaking mind hears another, prompting her from time to time, reminding her of points about her past which she repeatedly overlooks, and urging her, at the end of each act, to admit that the "she" of the story is herself. (Hart 1986, 10)

Il monologo della bocca narrante è il risultato della relazione tra Bocca e la mente narrante, a cui la prima sembra rivolgersi con domande sparse per tutta la *pièce*. Il contatto tra mente e bocca è però solo parziale: la scissione è avvenuta anche in tal senso. La voce risulta qualcosa di esterno ed estraneo alla donna che la produce, muta dalla nascita:

The speaking person is perceived with astonishment by the woman who had been virtually mute since birth. The act of speech is something perceived from outside, distinct from the self, a self which is merely, and to some degree comfortably, a functioning body. Once established, the duality refuses to collapse back into unity. This is a dramatic account of the origin of the mind-body split that so tortures the Unnamable, an extended metaphor of the distress of the insomniac plagued by irrepensible cogitation. (Hart 1986, 11)

L'esplosione dell'io narrante in una coscienza molteplice che finisce per non riconoscersi più nella prima persona si trovava dunque, come sugge-

risce Hart, già nella *Trilogia*. L'opera postbellica di Beckett, in effetti, si muove tutta su questo sentiero. Scrive Frasca:

L'«io» beckettiano non incontrerà più, e già dalla seconda metà degli anni Trenta in poi, la «joycity» (la «gioia gioiosa» della parola-cosa joyciana) nascosta nel «paesaggio interiore» ma si abituerà a fermentare in quello spazio intermedio fra interno ed esterno, ad allogarsi insomma nell'interstizio in cui il flusso della monotona «frasetta interiore» incontra quello dell'assordante cicaleccio esteriore, che è la terra di nessuno dove effettivamente ciascuno di noi (disperso e confuso nelle proprie lingue) vive. Conseguenzialmente, alla onniscienza di stampo realista (e del suo contraltare simbolista), così come all'onnipotenza joyciana (e modernista) Beckett opporrà, a partire dalla sua produzione postbellica, la consapevolezza dell'istupidimento percettivo in cui frantuma il soggetto dell'uomo nato nella guerra, sovraeccitato *sur place*. (cit. in Beckett 1999, XXVII-XXVIII)

La confusione pronominale, la spezzatura dell'io che abbiamo incontrato ne *Limage* hanno dunque una ricaduta scenica nella costruzione di un teatro che separa corpo e voce, ma anche nella deflagrazione di una corporeità che fatica a riconoscere i brandelli per ricondurli all'unità.

Ad essere centrale è la relazione soggetto-oggetto, tema filosofico dominante nella produzione beckettiana, la cui rottura Beckett aveva già messo chiaramente in luce nel saggio del 1934 dal titolo «Recent Irish Poetry»:

I propose, as rough principle of individuation in this essay, the degree in which the younger Irish poets evince awareness of the new thing that has happened, or the old thing that has happened again, namely the breakdown of the object, whether current, historical, mythical or spook. The thermometers - and they pullulate in Ireland - adoring the stuff of song as incorruptible, uninjurable and unchangeable, never at a loss to know when they are in the Presence, would no doubt like this amended to breakdown of the subject. It comes to the same thing - rupture of the lines of communication.

The artist who is aware of this may state the space that intervenes between him and the world of objects; he may state it as no-man's-land, Hellsport or vacuum, according as he happens to be feeling resentful, nostalgic or merely depressed. A picture by Mr Jack Yeats, Mer Eliot's 'Waste Land' are notable statements of this kind. (Beckett 1984, 70)

La recente poesia irlandese avrebbe dunque preso coscienza dell'avvenuto crollo dell'oggetto («breakdown of the object») in tutte le sue sfaccettature: l'oggetto quotidiano, storico, mitico o fantasmatico non è più dicibile semplicemente; esso si è fatto complesso, sottraendosi alla logica

razionalizzante e ordinatrice che da sempre lo rendeva comprensibile. Nel periodo tra le due guerre, Beckett sta denunciando la perdita della corrispondenza tra uomo e mondo. L'intera sua opera teatrale potrebbe essere letta come una messa in evidenza di questa frattura delle linee di comunicazione («rupture of the lines of the communication») che finisce per esprimere, allo stesso tempo, il mistero dell'oggetto e quello del soggetto: frammenti di umanità, di ricordi, di immagini vengono posti direttamente davanti allo sguardo, senza che venga fornita prima una spiegazione per poter comprendere che cosa li abbia portati a quello stato; a questo si aggiunga che il soggetto - e *l'Innomable* è il caso estremo - non trova più modo di definire sé stesso, nemmeno nominalmente. E così due uomini in perenne attesa sotto un albero, una bocca sospesa nel vuoto o una donna in parte interrata diventano, tra le altre, immagini dal potere ipnotico, travolgente ed enigmatico che esprimono tutta l'afflizione di un uomo scisso. In un profondo abisso sono piombati sia l'oggetto che il soggetto, al punto che sarà pressoché impossibile definire i confini dell'uno e dell'altro per avere accesso a una qualche forma di conoscenza della realtà.

#### 4 Esiti di immobilità

In una delle critiche d'arte scritte da un Beckett molto giovane,<sup>4</sup> si trova forse la più complessa e organica riflessione sull'immagine. Riportiamo dunque un passaggio del saggio dedicato ai due fratelli van Velde, «Le monde et le pantalon», che riassume, con estrema lucidità, i principi ecfrastici a cui giunge la scrittura beckettiana, teatrale e non solo. Le opere di Bram van Velde, forse il preferito tra i due fratelli, si inseriscono nella tradizione fauvista e post-cubista e, confrontando queste forme di pittura astratta del XX secolo con i principi del realismo, Beckett scrive:

A quoi les arts représentatifs se sont-ils acharnés, depuis toujours? A vouloir arrêter le temps, en le représentant.

Que de vols, de courses, de fleuves, de flèches. Que de chutes et d'ascensions. Que de fumée. Nous avons eu jusqu'au jet d'urine (brebis du divin Potter), symbole par excellence de la fuite des heures.

Nous n'en serons jamais assez reconnaissants.

4 Beckett, tra il 1945 e il 1954, gli stessi anni cioè in cui intrattiene una delle corrispondenze più importanti per la riflessione sull'immagine, quella con George Duthuit, scrive i seguenti scritti, raccolti poi in *Disjecta* da Ruby Cohn (Beckett 1984), che sono normalmente considerati vere e proprie critiche d'arte: *Mac Greavy on Yeats* (1945), *La Peinture des Van Velde ou le Monde et le Pantalon* (1946), *Peintres de l'Empêchement* (1948), *Three Dialogues* (1949), *Henri Hayden, homme-peintre* (1955), *Hommage à Jack B. Yeats* (1954).

Mais il était peut-être temps que l'objet se retirât, par ci par là, du monde dit visible.

Le 'réaliste', suant devant sa cascade et pestant contre les nuages, n'a pas cessé de nous enchanter. Mais qu'il ne vienne plus nous emmerder avec ses histoires d'objectivité et de choses vues. De toutes les choses que personne n'a jamais vues, ses cascades sont assurément les plus énormes. Et s'il existe un milieu où l'on ferait mieux de ne pas parler d'objectivité, c'est bien celui qu'il sillonne, sous son chapeau parasol.

La peinture de A. van Velde serait donc premièrement une peinture de la chose en suspens, je dirais volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n'avait pas de si fâcheuses associations.

C'est-à-dire que la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule, isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre.

La boîte crânienne a le monopole de cet article.

C'est là que parfois le temps s'assoupit, comme la roue du compteur quand la dernière ampoule s'éteint.

C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe. Dans le noir qui éclaire l'esprit. (Beckett 1984, 126)

È straordinario come in queste parole, che sintetizzano il pensiero di Beckett su una certa pittura, si trovi una vera e propria proposizione, in termini teorici, del suo pensiero visivo. Si tratta innanzitutto di una presa di distanza dal realismo pittorico, in linea con i movimenti d'avanguardia della prima metà del XX secolo. Dalla rottura delle linee di comunicazione tra soggetto e oggetto, giungiamo qui alla visualizzazione dell'oggetto allo stato puro: l'oggetto si dà come tale non entrando in relazione con il soggetto ma palesandosi nella sua visibilità. La visione rimane un atto necessario che si realizza concretamente soltanto di fronte a un oggetto isolato, immobile, nel vuoto. È come se Beckett ipotizzasse, con molti anni d'anticipo, le sue realizzazioni teatrali più tarde: la scena non ospiterà la visione complessa e complessiva di una relazione, se non tra soggetti e oggetti, quantomeno tra oggetti, ma in essa appariranno frammenti di visione, oggetti puri che usciranno dal buio, immagini sulla soglia di due dimensioni: visibile e invisibile, conoscibile e inconoscibile, vita e morte. Tutta l'attenzione dello spettatore sarà concentrata su quella bocca di donna che, aprendosi e chiudendosi nel buio, incessantemente, vomiterà frammenti del suo passato in *Not I* (1972); o sui movimenti di apertura e chiusura delle palpebre, in corrispondenza di una voce che giunge dal fuori scena, sul volto di un uomo che, solo, emergerà dal buio in *That Time* (1976); o su quel corpo fatiscente, reso

oggetto, che percorrerà avanti e indietro la scena in un rettangolo di luce ben determinato in *Footfalls* (1976); o ancora sui frammenti di corpo, sul volto e sulle mani di vecchia che seguiranno il movimento oscillatorio del dondolo in *Rockaby* (1981) e via di seguito. Soprattutto nei *dramaticules*, insomma, queste riflessioni critiche di Beckett prendono forma e l'immagine che occupa la scena, progressivamente, si ferma, si rapprende. Il buio è elemento fondamentale della visione residuale che la scena propone come doppio della scatola cranica («boîte crânienne»), quasi a dire che l'unica visione possibile dell'oggetto puro, del resto necessaria, è visione della mente. Il principio ecfrastrico, secondo cui la visione avviene nel buio come spazio della mente, quello spazio in cui si muove il narratore de *L'image*, è già tutto espresso in questo saggio giovanile sui fratelli van Velde. Beckett ha sempre scritto ricreando il buio, nei romanzi, nei racconti e sulla scena: sono le menti narranti e le voci che nascono dal buio a dar vita a quei residui di narrazione dai quali si costruiscono visioni, attraverso un linguaggio che non potrà che mostrare la propria limitatezza.

La ricerca dei van Velde è rivolta a una visione che non è data secondo i normali riferimenti spazio-temporali: i due, in ogni modo, cercano di «forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose» (Beckett 1984, 130). La visione è dunque davvero ineffabile? Beckett riflette sul linguaggio e sul divorzio tra parola e realtà: a ridosso di una guerra appena conclusasi, il linguaggio sempre più si rivolge a sé stesso come unica realtà esistente. Se anche consideriamo la visione ineffabile, la parola, sembra dirci Beckett nel passaggio riportato, non può smettere di tentare un dialogo con essa: l'uomo proverà sempre un desiderio continuo, destinato a rimanere inappagato, di dare un senso - senza pretesa di verità - a ciò che vede. Il linguaggio entra in relazione con la visione e con l'azione, ma anche tra parola e atto è avvenuto un divorzio come quello avvenuto tra i primi due poli: l'esempio più celebre si trova nel finale di *Godot* quando alla battuta di Estragon «Allons-y», risponde una didascalica che dichiara che «Ils ne bougent pas». La parola del personaggio dichiara cioè un'azione contraddetta dalla parola didascalica a cui attribuiamo il ruolo non solo di fare l'immagine ma, in questo caso, anche di fissarla in una performatività semi-immobile. Il linguaggio consente la contraddizione tra parola e azione, la scrittura lo consente e, di conseguenza, anche la realtà, dal momento che tutto ciò che della realtà si conosce è ciò che di essa può essere detto per via linguistica. Il linguaggio si autocostruisce, si autofonda e, autodeterminandosi, dichiara la possibilità di aderire alla realtà ma, allo stesso tempo, la possibilità di non aderirvi: la parola non è necessariamente una parola di verità e il linguaggio si autolegittima più per la forma che assume che per il contesto a cui si riferisce. Beckett usa il linguaggio come unica forma vocale possibile, come *medium* non necessariamente portatore di significati e di senso, perso com'è nella vertigine dei dettagli.

Ne *Limage* il testo produce un grande quadro per gli occhi della mente, un quadro che tende costantemente a isolare i dettagli in uno stato di fissità. Anche colui che dice io, di fatto, finisce per risultare bloccato, immobile nella sua posa prona con il volto nel fango. L'esito di immobilità, così come il finale di *En attendant Godot*, non può che far pensare a un esito pittorico.

Vediamo allora come si conclude uno degli ultimi lavori teatrali di Beckett, *Ohio Impromptu*, a partire da una riflessione di Italo Calvino sui finali delle opere letterarie, dove l'autore rievoca proprio la *pièce* beckettiana:

Per chiudere la rassegna dei finali, ricorderò una delle ultime *pièces* di Samuel Beckett, *Ohio Impromptu*. Due vecchi identici con lunghi capelli bianchi, vestiti con lunghi mantelli neri, siedono a una tavola. Uno ha in mano un logoro libro e legge. L'altro ascolta, tace e talvolta lo interrompe con un ticchettio di nocche sul tavolo. «Little is left to tell» [Poco resta da dire], e racconta una storia di lutto e solitudine e d'un uomo che dev'essere l'uomo che ascolta quella storia fino all'arrivo dell'uomo che legge e rilegge quella storia, letta e riletta chissà quante volte fino alla frase finale: «Little is left to tell», ma sempre ancora qualcosa forse resta da dire in attesa di quella frase. Forse per la prima volta al mondo c'è un autore che racconta l'esaurirsi di tutte le storie. Ma per esaurite che siano, per poco che sia rimasto da raccontare, si continua a raccontare ancora. (Calvino 2007, 753)

Con questo paragrafo si conclude la riflessione calviniana su *incipit* e finali, in appendice alle *Lezioni Americane*. Per il finale di questo saggio Calvino si rifà a Beckett, ma commette un errore - certamente con coscienza e forse per dare maggior effetto al suo di finale - perché le parole che concludono *Ohio Impromptu* non sono quelle citate da Calvino, bensì «nothing is left to tell».

La storia della recezione calviniana dell'opera di Beckett negli anni Sessanta è molto interessante: dallo scetticismo iniziale espresso in *Sfida al Labirinto* (1962), a una rivalutazione positiva in un saggio in memoria di Vittorini del 1967, arriviamo a questa riformulazione del finale beckettiano che Daniela Caselli commenta così:

Calvino's misquotation in his last unfinished masterclass, however, is indicative of the way in which even one of the main figures of twentieth-century Italian letters needs to keep alive Beckett, Samuel Beckett's humanism, emphasizing the «shall go on» over the «can't go on», and to resort to a quotation much loved by readers and scholars of Beckett (not only Italians ones). (Caselli 2009, 216)

Calvino vuole concludere il suo saggio con una vena di speranza, con l'affermazione che la narrazione deve poter sopravvivere; per farlo cambia

qualcosa del finale beckettiano, sul quale conviene invece riflettere per una serie di motivi. Beckett scrive *Ohio Impromptu*, nel 1980, su richiesta dell'Ohio State University, in occasione di un convegno internazionale per il suo settantacinquesimo compleanno che si sarebbe tenuto la primavera successiva. La prima si tenne dunque il 9 maggio 1981 allo Stadium 2 Theater, nella stessa università, per la regia di Alan Schneider. In scena, seduti ad angolo retto a un lungo tavolo bianco, ci sono un Lettore e un Ascoltatore quanto mai simili nell'aspetto: entrambi vestono lunghi cappotti neri e hanno lunghi capelli bianchi. Il Lettore, dalle ultime pagine di un libro che ha davanti a sé, legge la storia di un uomo che ha lasciato un luogo familiare in riva al fiume per trasferirsi sulla riva opposta. Capiamo che l'uomo vive la sofferenza di una perdita, la nostalgia di un passato che non c'è più e il Lettore legge di un messaggero che giunge presso di lui per raccontargli una storia consolatoria:

One night as he sat trembling head in hands from head to foot a man appeared to him and said, I have been sent by - and here he named the dear name - to comfort you. Then drawing a worn volume from the pocket of his long black coat he sat and read till dawn. Then disappeared without a word. (Beckett 1986, 447)

Come le micro-storie che si racconta quell'io disteso nel fango ne *L'image*, si tratta di una storia letta per compagnia, fino all'alba, per molte volte, finché c'è qualcosa da raccontare. Il contenuto del libro coincide con quanto vediamo in scena: la parola è immagine e l'Ascoltatore è lo stesso uomo di cui il Lettore sta leggendo. Ad un certo punto però il libro finisce, la triste storia si conclude e il Lettore legge:

So the sad tale a last time told they sat on as though turned to stone. Through the single window dawn shed no light. From the street no sound of reawakening. Or was it that buried in who knows what thoughts they paid no heed? To light of day. To sound of reawakening. What thoughts who knows. Thoughts, no, not thoughts. Profounds of mind. Buried in who knows what profounds of mind. Of mindlessness. Whither no light can reach. No sound. So sat on as though turned to stone. The sad tale a last time told.

[Pause]

Nothing is left to tell.

[Pause. R makes to close book. Knock. Book half closed]

Nothing is left to tell.

[Pause. R closes book. Knock. Silence. Five seconds. Simultaneously they lower their right hands to table, raise their heads and look at each other. Unblinking. Expressionless. Ten seconds. Fade out.] (Beckett 1986, 447-8)

«Nulla resta da raccontare» e avviene un incantesimo meduseo: al concludersi della narrazione il messaggero e l'uomo rimangono seduti «come mutati in pietra» (*though turned to stone*), «come sepolti» (*buried*) nei loro pensieri, negli abissi della loro mente (*profounds of mind*), nella loro incoscienza (*mindlessness*). Per lo spettatore si tratta di una scena rivelatrice: se fino a quel momento Lettore e Ascoltatore, con il gomito destro appoggiato al tavolo, nascondevano con la mano i rispettivi volti, questi stessi si rivelano per la prima volta nel finale. I due, così simili nell'aspetto, sono la stessa persona. Il vecchio libro è la storia raccontata da una mente narrante a sé stessa. Portata fuori dalla mente la parola, in scena, si fa immagine: l'ékphrasis si spettacolarizza nella messa in scena di una forma narrativa generata per compagnia. Ma la narrazione è impossibile perché «nulla resta da raccontare». Quando la narrazione si conclude resta l'immagine e, impassibili e privi di espressione, Lettore e Ascoltatore diventano due statue. A ben guardare, proprio come per *L'immagine*, l'intera storia che il Lettore ha letto non è stata altro che la costruzione dell'immagine che abbiamo visto in scena: una sorta di didascalia nascosta in un principio narrativo che si stava esaurendo.<sup>5</sup>

Calvino riprende una frase che è contenuta nel *dramaticule* ma che non è la frase finale: «Little is left to tell» viene ripetuto a più riprese nel *continuum* della lettura. Nel finale, però, questa frase muta per dichiarare la fine di ogni narrazione. Si tratta di un aspetto di non poco conto se si guarda al complesso della produzione beckettiana, nella quale scorgiamo una tendenza alla circolarità, alla ripetizione, il cui principio è contenuto in genere proprio nelle ultime battute dei drammi che quasi mai mutano drasticamente l'evoluzione della *pièce*, lasciandola potenzialmente non-conclusa e reiterabile. In *Ohio Impromptu*, invece, Beckett mette in luce un'evoluzione del percorso narrativo del suo dramma, un percorso di 'denarrativizzazione' che porta all'assolutizzazione dell'immagine.

La lettura ad alta voce diventa una forma rituale che chiede un Ascoltatore, nato dalla stessa costola del Lettore. Ma quando i contenuti narrativi si perdono o diventano semplice esposizione dei propri meccanismi rituali, quello che resta non può essere che l'immagine, lo *schema* della lettura riprodotto da due funzioni, il Lettore e l'Ascoltatore, che sono la stessa *persona*. La voce suggerisce visioni a sé stessa e con *Ohio Impromptu* vediamo un teatro della mente reso immagine dalla sua stessa

---

5 Leggiamo le parole conclusive di una recensione in cui Gontarski descriveva la prima messa in scena del *dramaticule* con la regia di Alan Schneider: «The play contains almost no movement, yet the final impression was balletic, precarious, the gesture suspended, the play balanced on its margin. Each knock, each turn of page, Listeners's one arresting gesture, especially the climatic recognition - the slightest movement gained prominence against the stasis. Schneider's direction was understated, attentive, confident, allowing time for silence, for absence. The busyness of earlier work gone, Schneider has become a deft miniaturist» (Gontarski 1982, 133-6).

evocazione. Colui che legge sta leggendo un logoro volume che contiene l'evocazione visiva di ciò che accade sotto i nostri occhi: l'ékphrasis performata è la messa in scena del teatro della mente e della memoria, fino alla sua fissazione finale, fino al congelamento del gesto, nell'apparizione del *tableau*.

## 5 Conclusione

Per concludere si ritornerà ai due principali aspetti trattati in questo intervento.

In primo luogo, andrà ribadito che molte delle prose brevi beckettiane, di cui *Limage* è un esempio, chiedono di ipotizzare un'immagine secondo il percorso indicato dalla scrittura. Analizzare questi testi è quindi interessante per rintracciare, in un atto linguistico, i processi beckettiani di costruzione dell'immagine, i cui esiti prendono poi concretamente forma sulle scene.

Martin Esslin, in un intervento della fine degli anni Ottanta, definisce il teatro di Beckett «a poetry of moving images» (Esslin 1987, 65-76), una definizione forse più interessante di quel concetto di assurdo, elaborato dallo studioso, che pure è divenuto l'etichetta preferita per le opere beckettiane. Nel romanzo *Comment c'est*, cioè nel momento stesso di composizione de *Limage*, Esslin individua un momento di transizione: le voci, di cui era impregnata tutta la scrittura precedente, cessano di cercare affannosamente e invano di dare un senso a se stesse, per abbandonarsi a un io definitivamente scisso. È come se, da una scrittura che ancora tentava una distinzione di ruoli per la realizzazione di una qualche dialettica interna ai testi, si passi a una scrittura che accetta la vocalità di un corpo non più integro. Alla frantumazione dell'io, che in scena abbiamo visto assumere forma visiva, corrisponde un discorso franto capace solo di costruire brandelli di immagini:

*How It Is* marks a transition: it is still in the form of an internal monologue, but the painting voice no longer pursues an endless quest to catch up with its true Self; as it progresses, it paints a picture, an image of a state of affairs, an unending, static condition. (Esslin 1987, 66)

In particolar modo, dagli anni Sessanta, proseguendo un processo di sgretolamento dell'io in atto fin dai primi testi, potremmo dire che le voci beckettiane - nel romanzo, nelle prose brevi e nelle opere teatrali - diventano puri contenitori di *ékphrasis*.

L'altro aspetto emerso a più riprese è l'oscillazione, sempre presente nelle scritture beckettiane, tra movimento e fissità. La «poetry of moving images» di cui parla Esslin potrà essere pensata da una parte come movimento del linguaggio che conduce l'immaginazione alla costruzione di

immagini, dall'altra come il movimento attuato dai frammenti di umanità sparsi per la scena beckettiana. In questa seconda accezione sarebbe forse più corretto parlare di semi-movimento, trattandosi di brandelli di immagini tenute in leggero movimento da un principio narrativo che si sta esaurendo. L'esito di staticità, che trova forse in *Ohio Impromptu* la realizzazione estrema, dipende dunque dal venir meno di un qualche afflato narrativo dell'io. Ma prima dell'esaurimento finale, qual è il motore di questi ultimi sussulti di narrazione?

Beckett sembra dire che si tratta di un bisogno di compagnia. Non a caso, il titolo della prosa breve con il cui incipit concluderemo l'intervento è *Company* (1979). Il testo inizia con un pentametro giambico, quasi un invito alla vocalizzazione ad alta voce di una scrittura che, fin dal principio, allude a una necessità performativa:

*A voice comes to one in the dark. Imagine.* (Beckett 1980, 3)

C'è una voce, c'è l'ascoltatore: forse due istanze della stessa persona. C'è quel buio, spazio reale o della mente da cui escono le immagini. C'è ciò che la voce produce: l'immagine o l'immaginazione, una visione mentale o materiale. Il titolo, infine, motiva il processo che genera, in una prosa breve di natura ecfraistica, una «poetry of moving images»: la voce agisce, semplicemente, per compagnia.

## Bibliografia

- Arasse, Daniel (1996). *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion.
- Beckett, Samuel (1980). *Company*. London: John Calder.
- Beckett, Samuel (1984). *Disjecta. Miscellaneous Writings and Dramatic Fragment*. Ed. by Ruby Cohn. New York: Grove Press.
- Beckett, Samuel (1986). *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber.
- Beckett, Samuel (1989). *L'immagine, Senza, Lo spopolatore*. Edizione a cura di Renato Oliva. Torino: Einaudi.
- Beckett, Samuel (1999). *Le poesie*. Edizione a cura di Gabriele Frasca. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo (2007). *Saggi 1945-1985*. Milano: Mondadori.
- Caselli, Daniela (2009). «Thinking of a 'Rhyme for "Euganean"': Beckett in Italy». Nixon, Mark; Feldman, Matthew (eds.), *The International Reception of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury Academic, 209-33. Continuum Reception Studies.

- Esslin, Martin (1987). «A Poetry of Moving Images». Friedman, Alan; Rossman, Charles; Sherzer, Dina (eds.), *Beckett Translating / Translating Beckett*. University Park (PA): Pennsylvania State University Press.
- Gontarski, Stanley E. (1982). «Review: The World Première of 'Ohio impromptu', directed by Alan Schneider at Columbus, Ohio». *Journal of Beckett Studies*, 8, 133-6.
- Hart, Clive (1986). *Language and Structure in Beckett's Plays*. Buckinghamshire: Colin Smythe. Princess Grace Irish Library Lectures series 2.
- Van Hulle, Dirk (2010). «L'Obscène et la (dé)composition textuelle dans l'oeuvre théâtrale de Samuel Beckett». Grésillon, Almuth; Mervants-Roux, Marie-Madeleine; Budor, Dominique (éds.), *Genèses théâtrales*. Paris: CNRS Éditions, 143-55.



## Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi

a cura di Fabio Fantuzzi

# Cenni di ermeneutica ebraica nelle teorie di Norman Raeben, figlio di Scholem Aleichem e maestro di Bob Dylan

Fabio Fantuzzi

(Università degli Studi Roma Tre, Italia)

**Abstract** Not unlike the much more famous 'Jewish heretic hermeneutics' studied by Susan Handelman, such as those of Freud, Derrida, Bloom and others, painter and philosopher Norman Raeben has formulated his own new method for artistic creation embedded in rabbinic hermeneutics. We hereby present a comprehensive – although introductory – analysis of his creative as well as teaching methods. We also briefly focus on his influence on the poetics of his former student Bob Dylan, offering some preliminary clues for a better comprehension of the interrelations between the creative processes and theories of both authors.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Creazione come ermeneutica del sentimento. – 3 Realismo attivivo: rapporto tra significante e significato e fuga dalla definizione. – 4 Eterno divenire e inesauribilità della creazione. – 5 Alcune considerazioni preliminari sull'influenza di Raeben sulla produzione di Dylan.

**Keywords** Norman Raeben. Bob Dylan's poetry. Jewish hermeneutics.

## 1 Introduzione

I'm a Jew. It touches my poetry, my life in ways I can't describe.  
(Bob Dylan al rabbino Yoso Rosenzweig  
nel maggio del 1972; cit. in Shelton 2011, 284)

Quando nel maggio del 1972 Bob Dylan, in visita con la moglie al centro di studi cabalistici Mount Zion Yeshiva di Gerusalemme, pronunciò le parole al rabbino Yoso Rosenzweig qui in epigrafe, non immaginava che solo nella primavera di due anni dopo avrebbe incontrato un insegnante di pittura e cultore di ebraismo in grado di aiutarlo a rispondere, almeno in parte, a queste sue perplessità.

Il primo a parlare a Dylan di Norman Raeben fu Robin Fertik, un amico della moglie venuto a farle visita nella loro villa di Malibù in una sera di maggio del 1974. A colpire il menestrello di Duluth fu non solo la descrizione

---

### Studi e Ricerche 7

DOI 10.14277/6969-156-0/SR-7-3 | Submission 2017-03-30

ISBN [ebook] 978-88-6969-156-0 | ISBN [print] 978-88-6969-157-7 | © 2017

ne dell'anziano maestro (Fertik riferì che con fare quasi rabbinico Raeben impartiva lezioni, le quali, lungi dal limitarsi alla pura tecnica pittorica, investivano il campo della filosofia della percezione), ma anche la riferita capacità di concretare efficacemente concetti astratti come bellezza, amore e verità; prerogativa, questa, precipua del pensiero rabbinico. Incuriosito, Dylan decise di recarsi allo studio newyorkese dell'insegnante. Questi lo fece salire, e gli chiese se volesse dipingere, gli pose davanti un vaso, e, dopo qualche istante, lo nascose e gli domandò di disegnarlo. Resosi conto di non aver guardato l'oggetto con sufficiente attenzione, Dylan cercò di disegnarlo come meglio poté. Il risultato convinse il Maestro, che lo invitò a presentarsi, colori alla mano, la mattina del lunedì seguente. Notati, poi, la barba incolta e i vestiti trasandati dell'aspirante allievo, aggiunse che, in cambio delle pulizie dello studio, vi avrebbe potuto dormire se ne avesse avuto necessità. Tanto bastò a incuriosire Dylan, che dal lunedì successivo vi si recò per più di due mesi, otto ore al giorno, cinque giorni a settimana. Grazie a quelle lezioni egli riuscì a individuare con maggiore consapevolezza una propria poetica e a rinnovare la propria vena compositiva (cf. Cartwright 1991, 86-9; Carrera 2011, 300-3).

Il misterioso insegnante era figlio del noto scrittore yiddish Sholem Aleichem (1859-1916), i cui racconti su Tevye il lattairo erano serviti da modello per *The Fiddler on the Roof* di Jerry Bock, musical che nella seconda metà degli anni Sessanta aveva conquistato Broadway. Raeben, al secolo Numa Rabinowitz, era nato nell'odierna Bielorussia nel 1901. In seguito ai pogrom dei primi anni del XX secolo era stato costretto a migrare con tutta la sua famiglia prima in Francia, e di lì in America nel 1914. Era stato allievo della Ashcan School, movimento artistico realista sorto a New York nei primi anni del Novecento, e in particolare del pittore Robert Henri, la cui opera, *The Art Spirit*, egli era solito consigliare ai propri studenti. Stando a quanto riferiva ai propri allievi, nel corso degli anni Venti aveva soggiornato anche per un breve periodo a Parigi, dove aveva conosciuto, tra gli altri, Picasso, Modigliani e Chagall, e aveva stretto amicizia con Soutine (cf. Carrera 2011, 302). Al suo ritorno in America aveva aperto uno studio all'undicesimo piano della Carnegie Hall di New York, dove aveva impartito lezioni a gruppi di studenti molto eterogenei fino al giorno della morte, il 12 dicembre del 1978. Poco interessato al successo personale, Raeben rimase piuttosto sconosciuto al grande pubblico fino alla fine degli anni Settanta, quando alcune interviste di Dylan cominciarono ad alimentare un forte interesse per la sua figura.

Il primo contributo su Raeben è stato un breve ma suggestivo saggio di Bert Cartwright (1991), al quale ne è seguito uno più corposo di Alessandro Carrera (2011), che evidenzia l'importanza capitale che gli insegnamenti di Raeben hanno avuto per la carriera di Dylan. Influenza del resto certificata in più occasioni dallo stesso cantautore, come quando, nel gennaio del 1978, rivelò al giornalista di *Rolling Stones* Jonathan Cott di aver su-

perato, proprio grazie alle lezioni del Maestro, un grave periodo di crisi compositiva, originatosi con l'incidente motociclistico del 29 luglio del 1966. Al proposito disse «It took me a long time to get to do consciously what I used to do unconsciously» (cit. in Cott 2002, 81) e spiegò come, a seguito di quella caduta in moto, non fosse più riuscito a comporre come fino ad allora era inconsapevolmente riuscito a fare. Nel settembre del 1978, intervistato da Matt Damsker, approfondì ulteriormente il concetto:

*Blood On The Tracks* did consciously what I used to do unconsciously. [...] I knew how to do it because of the technique I learned - I actually had a teacher for it. (Cartwright 1991, 88)

Dylan dichiarò di essere riuscito grazie agli insegnamenti di Raeben a diventare un artista «consapevole», a comprendere la propria poetica giovanile e ad affrontarla nuovamente in maniera consapevole - dato certificato dalle caratteristiche dei lavori successivi, e confermato dagli studi di Cartwright e Carrera (vedi anche Fantuzzi 2014).

Se dunque l'influenza degli insegnamenti del Maestro sulla produzione di Dylan è accertata, quel che a oggi manca è uno studio sistematico del pensiero e delle metodologie di Raeben che consenta di rivalutarne l'opera e di studiare l'impatto dei suoi insegnamenti su quello che Harold Bloom avrebbe definito un suo *epebe*. Sulla base di nuovi documenti reperiti da chi scrive - un manuale steso dalla sua allieva Carolyn Schlam,<sup>1</sup> nonché cinque letture e altri materiali che il Maestro distribuiva agli studenti<sup>2</sup> -, ci si ripropone in questa sede di indagare alcuni degli elementi fondanti del metodo del Maestro newyorkese. La disamina si concentrerà sui principali aspetti di continuità e di discontinuità fra gli insegnamenti di Raeben e i modelli strutturali propri dell'ermeneutica rabbinica. Un altro obiettivo di queste pagine è dimostrare come l'autore dei «Dieci comandamenti dell'arte» (cit. in Fantuzzi 2014, 84) possa senza dubbio essere considerato, per dirla con la fortunata espressione di Susan Handelman (1982), uno degli «Slayers of Moses», al pari di altri importanti pensatori dell'Otto e del Novecento esaminati dalla studiosa americana (Freud, Lévi-Strauss, Derrida, Bloom, solo per citarne alcuni).<sup>3</sup> Come questi ultimi, Raeben, nel campo della propria disciplina, ha inventato un nuovo metodo ermeneutico, una nuova legge, sulla base della trasposizione e rielaborazione di

1 La monografia di Carolyn Schlam, *The Creative Path: Process and Practice*, è in corso di pubblicazione. Da essa sono tratte tutte le letture del Maestro citate oltre.

2 Parte dei documenti sono già confluiti nel mio precedente contributo (Fantuzzi 2014), parte sono conservati nell'archivio personale della pittrice e allieva di Raeben Carolyn Schlam, e a breve verranno pubblicati in una monografia sulle teorie del Maestro (Schlam forthcoming).

3 Per quanto concerne i riferimenti culturali ebraici, il presente studio deve molto al trattato di Susan Handelman (1982).

procedimenti e paradigmi culturali dell'ermeneutica ebraica, facendo a sua volta di sé il prototipo di un nuovo Mosè: un altro ermeneuta «in the line of Jewish prodigals, who try to perpetuate the law in its own transgression» (Handelman 1982, 166).

## 2 Creazione come ermeneutica del sentimento

So should it be that you would forsake me, but would keep my Torah.  
(*Talmud Yerushalmi* 1:7)

L'idea raebeniana di creazione artistica è strettamente connessa alla concezione ebraica della genesi, ed è dunque da qui che è opportuno prendere le mosse. Secondo la tradizione rabbinica, come asserisce una famosa affermazione talmudica, la «Torah ha preceduto il mondo» (*Talmud Bavli, Shabbàth* 88b). Un noto *midrash* approfondisce l'argomento, spiegando che la Torah non solo preesiste al mondo, ma anche è servita a Dio come manuale per la Creazione:

It is customary that when a human being builds a palace, he does not build it according to his own wisdom, but according to the wisdom of a craftsman. And the craftsman does not build according to his own wisdom, rather he has plans and records in order to know how to make rooms and corridors. The Holy One, blessed be He did the same. He looked into the Torah and created the world. (*Bereshit Rabbah* 1:1, cit. in Handelman 1982, 37-9)

Dio crea il mondo con un atto che in primo luogo è linguistico e performativo: «Dio disse: 'Sia la luce e fu la luce'». Prima ancora di dar vita alla Terra, Dio crea il linguaggio. Così, sulla natura delle parole si interrogano i Maestri rabbini, dividendosi in due principali correnti di pensiero: da un lato la tradizione 'convenzionalista', che reputa il linguaggio uno strumento, un puro mezzo, creato dall'uomo; dall'altra quella 'essenzialista', che lo considera antecedente al creato, e gli attribuisce un valore creativo divino (cf. Calimani 2010b, 1-4). Seconda quest'ultima prospettiva, come nel passo del *Bereshit Rabbah* appena citato, si instaura uno stretto rapporto tra il linguaggio e il creato tale che l'uno si configura come il corrispettivo linguistico dell'altro.

Così come la Legge scritta preesiste al mondo, a sua volta la Legge orale, ossia il commento della Torah, precede, seppur di poco, il testo su cui si interroga. Le due parti della Legge, entrambe testimonianze della volontà divina tramandata da Dio a Mosè sul monte Sinai, sono quindi complementari, e poste sullo stesso piano. Di più, la tradizione orale diviene la via privilegiata di accesso ai segreti e alle verità del Testo, che

essa precede e giustifica. Così, maggiore si fa l'interesse per la testualità primaria, più grande diviene il proliferare della realtà secondaria dell'interpretazione, tramite un meccanismo che «si potrebbe leggere come un atto di sfida, o semplicemente come un atto di estremo rispetto, per cui l'avvicinamento al testo privilegia un percorso indiretto, per il tramite del Maestro e del suo commento» (Calimani 2000a, 7). Un metodo, questo, assunto per ricercare delle verità che si ritengono inesauribili, un modo di avvicinarsi all'inavvicinabile, di scrivere dell'impronunciabile. Non solo, ma, così come la testualità scritta contiene le verità passate, presenti e future, allo stesso modo ogni nuova interpretazione «che un discepolo fedele esporrà in futuro di fronte al suo insegnante era già stata rivelata a Mosè sul monte Sinai» (*Talmud Yerushalmi, Peah 6:2*), e in ragione di ciò assume il medesimo *status* della scrittura che commenta: «It's either a matter of reason, or based on Scriptures» (Handelman 1982, 41).

In un sistema di pensiero in cui legge scritta e legge orale tramandano le ragioni dell'Universo, le verità presenti e future e ogni loro interpretazione, il ruolo dell'ermeneuta è quello di rendersi a propria volta attore del processo creativo e di produrre ulteriore scrittura, così entrando nel gioco infinito e inesauribile di un'interpretazione che alimenta un testo in eterno divenire. In una tale concezione, al procedimento ermeneutico è riservata un'importanza quasi maggiore delle risposte stesse; a tal riguardo Louis Finkelstein scrive:

the text is at once perfect and perpetually incomplete; that like the universe itself it was created to be a process rather than a system - a method of inquiry into the right, rather than a codified collection of answers; that to discover possible situations with which it might deal, and to analyze their moral implications in the light of its teaching is to share the labor of divinity. (cit. in Tannenbaum 1990, 18)

Questa preminenza del processo creativo sul risultato finito è uno degli elementi cardine anche della concezione di Raeben, che in diverse lezioni rimprovera ai propri studenti di guardare ai dipinti come a delle costruzioni da portare a compimento, anziché comprendere che il senso dell'arte risiede interamente nella 'gioia' di produrla. Nella lezione *Joy*, egli spiega che un vero pittore non nutre interesse per un'opera che ha concluso, poiché essa non può più essere fonte di alcuna soddisfazione; una volta portato a termine un quadro, al pittore non resta altro da fare che abbandonarlo e rimettersi in cerca dell'ispirazione necessaria per iniziare il successivo.

Di più, egli mette in discussione la possibilità stessa che un'opera possa essere portata a termine:

A painter doesn't want to arrive. Even when everybody says that it's finished, it mustn't look finished to him, it must always be unfinished. How can it be finished? You can't really succeed so how can you finish?<sup>4</sup>

Sulla scorta del pensiero ebraico, Raeben considera il processo creativo un atto di ricerca pura, la cui conclusione è una meta meramente virtuale e irraggiungibile; e, a questo proposito, sempre nella stessa lezione, egli cita una affermazione del suo insegnante Robert Henri, secondo cui «the greatest masterpieces are the greatest failures». Riprendendo l'immagine iniziale del pittore come costruttore, egli spiega che la creazione non è che un tentativo di approssimarsi quanto più possibile alla realizzazione grafica di una realtà dei sentimenti, mutevole e plurima, che l'artista non potrà mai esprimere interamente. «To build means to go, to proceed logically with a painter's logic», spiega allora Raeben, un mettersi sulle tracce di una logica compositiva ignota allo stesso artista. Più grande è l'ispirazione, maggiori sono la sfida e l'inevitabile fallimento che ne consegue. Maggiore è il grado di avvicinamento del quadro alla realtà che deve esprimere, più grande è il capolavoro.

Per seguire questa logica e mettere in atto quello che il Maestro chiama «process of construction», o talora «indirection», il pittore, come i Maestri del commento, deve adottare una via indiretta che lo conduca verso la propria meta attraverso un percorso 'obliquo': un procedimento ermeneutico che gli permetta di scoprire le ragioni del proprio quadro mentre lo dipinge.

Tuttavia, nell'intento di conservare e trasporre nell'arte i paradigmi del pensiero rabbinico, tale metodo ne sovverte il meccanismo. Come la Torah precede la Creazione, allo stesso modo le motivazioni di un dipinto preesistono al dipinto stesso e divengono note al pittore soltanto tramite un atto interpretativo. Nella lezione *Arrangement of a Still Life* il Maestro dice a questo proposito: «the reasons for putting down the paint that I put down are hidden from me»; e aggiunge che solo un chiaroveggente può conoscerle in anticipo, perché esse sono il frutto dell'osservazione e della reazione.

Nella concezione raebeniana le dinamiche del processo creativo sono l'osservazione, la reazione e l'espressione, così come ribadisce anche Schlam nel suo trattato: «[the] task was to study, to react, and then to express». *Medium* dell'interpretazione sono i sensi (*feelings*) e oggetto di studio è il mondo che circonda l'artista, il corrispettivo materiale della Torah:

Only those facts exist in art which are your feelings. Now your feelings must come from what you observe. They don't come from inside of you;

---

4 Tutte le citazioni raebeniane non provviste di rimando bibliografico sono contenute in Schlam (forthcoming).

they come from what is outside of you. They come as an appreciation of what you observed, which is your feeling.

L'ispirazione, dunque, non può in alcun modo trarre origine dalla sola interiorità dell'artista, ma può solo essere il frutto dell'osservazione di qualcosa di esterno a cui egli reagisce, interpretandolo attraverso i propri sensi. Per questo motivo il Maestro era solito costringere i suoi allievi a prendere le mosse dall'osservazione di oggetti esterni - scrive a questo proposito Schlam: «our training was focused on reacting to the world and therefore we always worked from observation» -, e a biasimarli aspramente quando operavano diversamente.

Si configura così una sorta di metodo ermeneutico rovesciato, in cui l'osservazione diviene il parallelo di ciò che è la lettura nell'esegesi, e la reazione viene a corrispondere all'interpretazione, intesa dal Maestro come l'atto di attivare i propri sensi per comprendere ciò che le emozioni originate in noi dall'osservazione ci comunicano. Quest'ultima è un elemento chiave nelle teorie di Raeben, il quale ritiene che per produrre arte sia necessario reagire in ogni momento («training in art means that you are able to react every moment»), e considera la capacità di farlo prerogativa degli artisti 'consapevoli':

when I work for you I force myself to react every second. I can't put a line down without first reacting to that line. If my reaction is weak, my line is bad, my line falters.

Per tentare di accedere a una verità del sentire, ebraicamente intesa come una realtà mobile, molteplice e in continua evoluzione, il pittore deve reagire incessantemente e riattualizzare di continuo il contenuto dell'ispirazione. «Every painting is a law unto itself, a tautology» avverte però Raeben; ogni opera segue cioè delle leggi proprie, la cui mancata osservanza rende l'arte falsa. Così, qualora l'artista non si forzi a reagire in ogni momento della creazione, il risultato che otterrà non potrà neppure definirsi arte, in quanto frutto di un processo creativo che non è vincolato ai contenuti dell'osservazione e della reazione.

Secondo il Maestro, il ruolo di coordinatore di queste due componenti spetta alla vista, ossia il mezzo che nello stesso istante trasmette il contenuto dell'osservazione, e ingenera la reazione. Questa facoltà è spesso definita nelle lezioni «Eye / I», poiché l'io di un artista consapevole, padroneggiando queste funzioni, è in grado di coordinare le due diverse attività della mente e dei sensi, e, quindi, di esprimere dell'arte veritiera. Scrive a questo proposito Schlam:

[the line] has a quality that says commitment, because one can only be committed to something that is felt. The line is believable; it is true. As Norman says, 'it is fact'.

I contenuti forniti dall'occhio assumono per il pittore la stessa sacralità che hanno i testi delle Scritture per l'ermeneuta, e il meccanismo per decifrarli ha un'importanza tale da essere cristallizzato nel sesto dei dieci comandamenti dell'arte:

Never paint with your mind. Never paint with your feelings. Paint and draw only what your Eye wants. (cit. in Fantuzzi 2014, 84)

L'espressione di ciò che si osserva, se priva di reazione, porta per Raeben a produrre dell'arte autentica ma 'stupida', cioè puramente descrittiva, e quindi 'imitativa' anziché 'creativa'; un errore, questo, che il Maestro ritiene parzialmente accettabile, in quanto dovuto a una carenza di consapevolezza, tipica ad esempio dell'arte primitiva. Al contrario, come sancisce l'ottavo comandamento «It's better to be stupid than phony» (cit. in Fantuzzi 2014, 84), dipingere qualcosa che non è frutto del *feeling* è errore ben più grave, poiché porta a produrre qualcosa di falso e non autentico.

Le ragioni del quadro, non solo precedono la sua realizzazione, ma vanno ricercate all'interno di esso: «the point is, I find my reasons in my painting»; asserzione che chiarisce meglio l'affermazione iniziale «to build means to go, to proceed logically with a painter's logic» e la convinzione che le opere siano delle tautologie: nel processo di costruzione il pittore consapevole trova le ragioni del dipinto nel dipinto stesso, che è quindi una tautologia in quanto legge, ragione e risultato di se stesso.

Appare significativo che questi aspetti della teoria raebeniana riecheggino il pensiero di molti critici e pensatori del Novecento, e, in particolare, di quello di un altro degli usurpatori di Mosè, Jacques Derrida, che, più o meno negli stessi anni in cui il Maestro consegnava queste letture ai propri studenti, affermava che il testo «è legge, fa la legge e lascia il lettore davanti alla legge» (cit. in Calimani 2000b, 14) e dichiarava «n'y a pas de hors-texte» (Derrida 1967, 227).

Il metodo raebeniano, pur rimanendo legato all'ermeneutica rabbinica, ne capovolge dunque il procedimento: il pittore non studia e interpreta più il testo bensì il suo corrispettivo materiale, il creato. A fare del nuovo Mosè di questa disciplina un altro dei *Jewish heretic hermeneutics* è però ancor più il fatto che, in questa concezione, l'artista, come una sorta di epigono del Creatore, non guarda più nella Torah per studiare i significati del mondo, ma nel mondo per tentare di creare una sorta di surrogato della Torah, per cercare, invano, di dipingere al meglio una delle sue infinite, possibili interpretazioni.

### 3 Realismo antivisivo: rapporto tra significante e significato e fuga dalla definizione

[Scrivere] non è soltanto sapere che il Libro non esiste e che per sempre ci saranno dei libri in cui si frantuma, prima ancora di essere stato uno, il senso di un mondo impensato da un soggetto assoluto; [...] Questa certezza perduta, questa assenza della scrittura divina, cioè prima di tutto del Dio ebraico che in qualche occasione scrive esso stesso, non definisce solamente e vagamente qualcosa come la 'modernità'. In quanto assenza e ossessione del segno divino, essa domina per intero l'estetica e la critica moderne.

(Derrida 1990, 13)

Come si è già accennato, la Ashcan School of Painting, di cui Raeben è esponente, è un movimento artistico di matrice realista. Per comprendere cosa il Maestro intenda per realismo è dunque necessario analizzare prima brevemente le caratteristiche del testo biblico e le principali differenze tra questo e la concezione greca della rappresentazione. Al fine di circoscrivere la materia, è conveniente prendere le mosse dal celebre raffronto operato da Eric Auerbach in «La cicatrice d'Ulisse», saggio in cui il filologo compara e analizza i poemi omerici e alcuni passi dell'Antico Testamento, assumendoli a specchio delle due principali modalità occidentali di concepire la rappresentazione del reale.

Egli ravvisa innanzitutto una

fondamentale tendenza dello stile omerico a presentare le cose in una forma finita ed esatta, palpabili e visibili in tutte le loro parti e nelle loro relazioni di spazio e di tempo. (Auerbach 1956, 6-7)

E individua le radici di questa attitudine nel carattere preminentemente visivo della cultura ellenica. Nell'*Odissea* ogni elemento è chiaramente espresso, ogni dettaglio perfettamente visibile, e anche qualora qualcosa avvenga nell'animo dei protagonisti, viene anch'esso espresso riportando in maniera diretta o indiretta il loro pensiero. La scansione degli eventi avviene in luoghi spazialmente definiti, ha una struttura temporale di carattere lineare, e la relazione tra i fatti della narrazione è resa esplicita per garantire un collegamento diegetico fluido e continuo. Inoltre, il fulcro dell'azione ha luogo in primo piano per garantire la mimesi dello spettatore tramite una perfetta definizione visiva di quel che accade:

non si scorge mai una forma rimasta allo stato di frammento o illuminata a metà, mai una lacuna, una frattura, una profondità inesplorata. (Auerbach 1956, 8)

Al contrario, analizzando il passo della legatura di Isacco, Auerbach nota come lo stile biblico sia rotto, frammentario, volutamente oscuro e caratterizzato da una costante fuga dalla definizione. La scrittura esprime solo ciò che è indispensabile alla narrazione, la quale risulta priva di definizione spaziale e di linearità temporale. I rapporti di causalità e i dettagli della scena restano impliciti e richiedono di essere interpretati. L'azione stessa si carica così di diverse stratificazioni di storia che reclamano un approccio intertestuale interno al testo; e lo svolgersi degli eventi non ha luogo quasi mai in primo piano e risulta più unitario ed enigmatico perché denso di 'sfondo' - uno sfondo la cui ambiguità e densità polisemica contribuisce a dare efficacia a uno stile continuamente volto a dire nascondendo, e a nascondere dicendo.

Se, dunque, il realismo omerico richiede allo spettatore un atto mimetico per il tramite dell'espressione completa nella finzione narrativa di una realtà verosimile, il realismo biblico è volto, invece, al racconto di una storia che reclama autorità assoluta, presentandosi come struttura e storia di tutte le storie. Conclude allora Auerbach che la Bibbia non ha necessità di richiedere un atto mimetico perché il lettore non è uno spettatore esterno, bensì è parte integrante di una storia ed è continuamente chiamato ad attualizzarla, studiando e interpretando il Testo.

Per quanto possa apparire ossimorico se rapportato a un autore che si professa realista, questa propensione antivisiva e questo interesse per le forme non definite sono aspetti principali della concezione pittorica di Raeben. Nella lettura *The Object*, il Maestro non esita a esprimere la propria avversione verso il 'processo di identificazione', con toni che in alcuni passi risultano essere anche molto decisi: «the desire to identify something is an ignoble desire»; e, discutendo le ragioni della difficoltà che i suoi allievi incontravano nel rifuggire tale tendenza, individua le radici del desiderio diffuso di distinguere e definire gli oggetti in un bisogno nevrotico di sicurezza e sanità mentale, indotto, a suo avviso, dalla cultura e dalla società occidentali.

Questa sua avversione deriva dal fatto che egli ritiene che la realtà del mondo fisico sia per gli uomini solo un'astrazione, e che nessuno, ad eccezione di Dio, possa vedere un oggetto se non per il tramite dei propri sensi (*feeling*). Così, come un commento dei Maestri del *midrash* può sviscerare solo una delle infinite verità di un testo virtualmente inesauribile, allo stesso modo un uomo, secondo Raeben, può vedere di volta in volta soltanto una delle proprie possibili interpretazioni dell'oggetto, ma mai coglierne la reale essenza:

You can see any number of things but there's one thing you cannot see.  
You cannot see the object.

Il desiderio di definizione, perciò, conduce il pittore a compiere un errore logico, a suo dire grave e molto diffuso nell'arte contemporanea, un «mi-

stake in intent»: cedendo alla pulsione a identificare l'oggetto, l'artista rivolge le proprie attenzioni al risultato anziché al processo (*intent*), e finisce per riprodurre immagini mentali che non hanno alcun legame con la propria reazione all'osservazione di ciò che vede. Così facendo, però, il pittore produce anche dell'arte 'imitativa', e compie un secondo errore, un 'errore di intento' (inteso questa volta come intenzione), perché, cercando di creare delle cose, confonde il proprio ruolo con quello del Creatore:

You are a painter, not a God, you can make lines, shapes, movements, colors, textures, all of these, but you cannot make things. Painters create illusions, mirages, magic, and the way this is done is by putting down what we see [...] Our job is to put this down on the paper or canvas. This, and nothing more.

Come racconta Schlam, numerosi erano gli stratagemmi che Raeben utilizzava per far esercitare i propri alunni a rifuggire la definizione degli oggetti e a evitare di dipingere immagini mentali: faceva, ad esempio, riprodurre fotografie prive di luce, immagini poste a rovescio, passi tratti da libri e da poesie, o, come nel caso del primo incontro con Dylan, sottraendo all'allievo l'oggetto da disegnare. Questo perché, secondo Raeben, neppure la forma esiste nel mondo fisico, ma è il frutto di un procedimento di assemblaggio degli elementi che compongono la visione («there's no shape physically; [...] You simplify what you see and get shape»). Il processo di definizione si configura allora in quest'ottica come un atto di semplificazione volto a produrre un'immagine mentale ordinata, da lui definita spregiativamente una «solified fiction»: un'immagine frutto solo della mente che, essendo cioè priva di reazione, non è frutto del reale, e quindi non può essere arte.<sup>5</sup> Facendo proprio il pensiero di John Dewey e del suo insegnante Robert Henri, Raeben considera l'arte un'esperienza, e l'esperienza a sua volta il frutto dell'atto ermeneutico del *feeling* nella vita reale. Il processo di identificazione, non essendo parte dell'esperienza, non può in alcun modo portare l'artista a produrre arte e bellezza, come dice il Maestro:

Beauty is the content of your experience. The identification is not part of your experience.

Nell'arte come nella vita non vi è modo di avvicinarsi all'oggetto se non per il tramite dell'interpretazione dei propri sensi e, per farlo, è necessario distogliere la propria attenzione dall'oggetto, che 'inganna' l'artista, per focalizzarla sul processo. Il giusto modo di dipingere un soggetto è allora

5 Si noti come questa definizione richiami anche una delle principali funzioni attribuite al concetto greco di *logos*.

quello di forzarsi a non disegnarlo adottando un procedimento 'obliquo', una tecnica che il pensatore definisce «indirection»: un approccio alla creazione mediato e volto a procrastinare il più possibile la durata dell'atto creativo. L'artista deve cominciare con il dipingere il contesto in un cui il soggetto dovrà emergere, e dedicare gran parte del lavoro creativo alla predisposizione di uno sfondo che, proprio come Auerbach ha osservato in relazione alla Bibbia, costituisce la realtà pulsante del quadro e l'ambiente che, dialogando con il soggetto, dà verità all'opera. Un quadro che ne è privo è per Raeben un «undeveloped work», ed è 'privo d'aria' e 'privo di realtà'. Tale procedimento implica che il pittore si dedichi a disegnare elementi che lo costringano a reagire ulteriormente, a 'tornare indietro': «the joy of work in painting is holding yourself back all the time», dice Raeben nella lezione *Joy*.

Più chiaro e definito è il soggetto che si intende disegnare e meno è possibile mettere in pratica il meccanismo:

the more indistinct the object, the more can you speak and react visually, the more beauty you can put into it. The more distinct the less beauty possible. It's almost impossible to inject beauty into this thing. [...] [the] object doesn't allow it, it's presented in such a way that it identifies itself.

Secondo il Maestro, dunque, maggiore è la definizione e minori sono gli spazi della reazione e dell'espressione. Convinzione, quest'ultima, condivisa anche da un altro degli «slayers of Moses», Harold Bloom, il quale afferma che

l'atto di nominare in poesia è una limitazione del significato, mentre il non nominare restituisce il significato, e aumenta così la rappresentazione. (cit. in Calimani 2000b, 13)

Così come lo stile biblico nasconde dicendo, e dice nascondendo, anche l'artista deve cercare di dipingere elementi che gli permettano di aumentare il gioco della reazione e dell'interpretazione; egli, però, non deve mai celare di propria iniziativa, bensì cercare di riprodurre gli elementi indefiniti e oscuri che i sensi gli comunicano:

all the things that you put down which conceal the object rather than identify it, will be things that give you pleasure. You'll be concealing not out of your head, but as if they are presented to you in a concealed way.

Grande valore è attribuito perciò al colpo d'occhio iniziale, che contiene già tutti gli ingredienti del quadro; in quanto libero da riflessioni cerebrali, il primo sguardo conserva la reazione più autentica, inconscia e istintiva

dell'artista, e gli permette di infondere nell'opera la propria 'intera esistenza': ovvero una reazione che è frutto di tutto ciò che egli è, ed è stato fino a quel momento.

It's that first look we want in at, the unconscious normal instinctive look of the human being contains the true life of that human being, the true nature. His entire being is expressed.

Concetto approfondito ulteriormente da Schlam nel commento alla lezione *Fiction and Fact*:

The idea was that in the moment of study, reaction and expression, we were bringing to the subject our entire history, culture and personality, all that we had theretofore experienced that made us who we were in the moment as individuals. [...] Only the 'I' (the 'EYE') could express the apples and pears that particular way in that particular moment.

Il realismo che teorizza Raeben è dunque un realismo antivisivo: un processo creativo che, rifuggendo la definizione delle immagini attraverso una complessa ermeneutica del sentimento, mira a estromettere cerebrilità, razionalità e volontà d'ordine dall'arte, per infondere nel prodotto artistico le ragioni più profonde del sentire dell'artista. Fondamentale è allora, come cita il decimo comandamento dell'arte («never worry how it looks»), che il pittore si limiti a trasmettere fedelmente i propri sentimenti, senza curarsi di cosa questo può comportare. Nel settimo comandamento dell'arte («don't be a critic before you are an artist»), invece, Raeben chiarisce l'obiettivo del proprio metodo, che è rendere l'artista al contempo ermeneuta e scrittore dei propri sentimenti: un pittore che non sia un artista consapevole non sarà mai in grado di comprendere consciamente l'intento dell'arte altrui; di più, egli non sarà nemmeno capace di cogliere il valore del messaggio del proprio «I / Eye» e correrà continuamente il rischio di cedere al proprio desiderio di definizione, falsificando l'opera.

Vale la pena di ritornare brevemente al parallelo iniziale tra il pensiero greco e quello ebraico, ed esaminare più a fondo le ragioni profonde degli aspetti qui analizzati. Secondo Handelman, l'origine di questo diverso atteggiamento del mondo semitico nel rapportarsi all'immagine sarebbe da ricercare in una differente concezione del rapporto tra oggetto e linguaggio, il cui scarto risulta evidente già nel confronto terminologico tra la parola *onoma* e il suo corrispettivo ebraico *davar*: il primo ha significato di 'nome' o 'cosa', mentre il secondo ha valore non solo di 'parola', ma anche di 'cosa', 'realtà', 'essenza' (cf. Handelman 1982, 3-5 e 32-7). Hans-Georg Gadamer spiega che

la filosofia greca comincia proprio con il riconoscimento che la parola è *soltanto* nome, cioè che non rappresenta il vero essere. (Gadamer 1983, 65)

L'assunto che il linguaggio sia un mero sistema convenzionale, definito da Gadamer una «scelta epocale» per la storia del pensiero occidentale, risulta improntata già nel *Cratilo* di Platone, dove nomi e parole sono considerati dei significanti arbitrari slegati dall'essenza dell'oggetto. Questo dialogo platonico secondo Gadamer (1983, 466) «contiene in sé tutta la problematica» del linguaggio così come concepita nel dibattito filosofico antico, e ha indirizzato il pensiero greco a considerare il «modello del nome» un «modello negativo»: a postulare cioè la necessità di diffidare di una parola che non è partecipe della verità dell'oggetto. Alla conseguente svalutazione del valore gnoseologico del linguaggio fa da contraltare nel pensiero di Platone il concetto di idea, la cui radice, *eidos*, è significativamente legata ai concetti di forma, aspetto, immagine. Il concepimento di una forma ideale astratta, considerata l'essenza profonda della cosa a cui è connessa - a cui essa si sostituisce per il tramite di un processo associativo che Jakobson definirebbe metaforico - ha assunto un'importanza ancor più cruciale passando dal pensiero greco a quello cristiano medievale: dato per assodato che le parole non sono idonee a esprimere la realtà delle cose, ampia parte della filosofia occidentale, spiega sempre Gadamer, ne ha ricercato l'essenza in un correlativo astratto, sia stato esso l'idea platonica, l'*ousia* aristotelica o l'allegoria cristiana. Se poi si considera che la divinità, per i greci così come per i cristiani, si presenta sovente al credente in forma di teofania, il ruolo dell'immagine nella storia del pensiero occidentale non risulta evidente soltanto nel rapporto tra una tale concezione del linguaggio e quella di un'arte mimetica, ma anche nel culto stesso.

Al contrario, il credo ebraico si fonda sul divieto di rappresentare e di nominare Dio, essendo la parola indissolubilmente legata all'essenza della cosa a cui si riferisce - per usare una formula di Isaac Rabinowitz:

the word is the reality in its most concentrated, compacted, essential form. (1972, 121)

Inoltre, come si è detto, la tradizione 'essenzialista', a cui sembra rifarsi Raeben, considera la parola elemento della forza creatrice divina. Se Dio creò il mondo leggendo nella Torah, la lettura è dunque lo strumento della Creazione. Ne consegue che non esiste alcuno iato tra significante e significato nel pensiero rabbinico, il quale adopera prevalentemente un approccio ermeneutico che in termini jacobsoniani si definisce metonimico, un rapporto cioè di giustapposizione anziché di sostituzione (cf. Handelman 1982, 73), tale per cui le verità sono ricercate all'interno delle pieghe del testo e non in una proiezione esterna di esso, sia essa un'allegoria, un'idea o un'immagine mentale frutto dell'attività organizzante del *logos*.

È molto significativo notare come Raeben trasponga questo rapporto tra significante e significato nelle proprie teorie a proposito della relazione che intercorre tra quelli che egli chiama i «fatti» dell'arte; nella lezione *Fact and Feeling*, egli spiega che in arte non esiste alcuna differenza tra queste due componenti:

There isn't any difference between those two in art. [...] There is only one thing and that one thing is all: fact and feeling at the same time.

Dal momento che l'uomo non può cogliere la realtà dell'oggetto, ma può solo percepirla attraverso i propri sensi, Raeben è convinto che significante e significato si presentino all'artista nello stesso istante e per il tramite dello stesso *medium*; di più, poiché ritiene che nessuno all'infuori di Dio sia in grado di scindere una componente dall'altra nell'atto percettivo, quel che una persona percepisce è per lui al contempo l'oggetto e la propria reazione a esso. Ciò fa sì che venga logicamente meno la distinzione tra le due diverse componenti, giacché sono di fatto percepite come una sola.

Nella medesima lettura, sulla scorta di questa riflessione, il Maestro si spinge fino a sferrare un pesante attacco all'intero sistema critico e artistico dell'arte occidentale:

This is the greatest misunderstanding in all of art and all art criticism becomes false when the critic consciously or unconsciously adopts this point of view, a dichotomy between fact and feeling.

Questa invettiva contro la separazione del significante dal significato accomuna le teorie di Raeben a quelle di diversi filosofi e linguisti dell'Otto e Novecento, da Schleiermacher fino a Ricoeur. In particolare, se si prende in considerazione anche la natura antivistiva del metodo raebeniano, appare nuovamente molto diretto il parallelo con le battaglie iconoclaste di Jacques Derrida, volte a minare le basi ontico-ontologiche del pensiero occidentale. Basterebbe a questo proposito operare un semplice raffronto tra quello che il Maestro definisce «il più grande equivoco dell'arte e della critica d'arte», o le sue riflessioni sul processo di identificazione, e l'accusa di «fotologia» rivolta da Derrida (cf. Derrida 1997, 273-333) alla filosofia contemporanea – cioè di avere la pretesa di illuminare con uno sguardo razionalizzante ciò che è irrazionale e che per natura veicola significazione proprio in quanto oscuro –, o il concetto di «mitologia bianca» (cf. Derrida 1997, 273-333) applicato dal critico francese all'intera storia della metafisica occidentale. Per quanto il pensiero derridiano non sia oggetto precipuo di questo studio, è interessante notare come in *De la grammatologie* Derrida individui proprio nella svalutazione del linguaggio e del ruolo della scrittura operata dal pensiero greco-cristiano il fattore che ha condotto nel tempo la filosofia occidentale a concepire delle verità alternative per

il tramite di procedimenti astratti fondati su un dibattito meta-filosofico; queste ultime, secondo Derrida, sarebbero state così sostituite all'oggetto di studio tramite un procedimento filosofico che, sminuendo allo *status* di mera letteralità il messaggio testuale, ne ha 'sbiancato' i contenuti, falsando il significato del dibattito stesso (cf. Derrida 1989, 14-20); da qui le necessità, significativamente tutte condivise anche da Raeben, di ristabilire la relazione tra significante e significato, di riconoscere il valore ermeneutico della scrittura, e di riaccogliere la mancanza di definizione per riabbracciare l'oscurità e l'irrazionalità del reale. Per il Maestro, così come per il filosofo francese, la dicotomia tra queste due componenti è una sorta di peccato originale che svia l'arte e la critica da una corretta interpretazione.

#### 4 Eterno divenire e inesauribilità della creazione

Rabbi Eliezer a dit: «Si toutes les mers étaient d'encre, tous les étangs plantés de calames, si le ciel et la terre étaient des parchemins et si tous les humains exerçaient l'art d'écrire - ils n'épuiseraient pas la Thora apprise par moi, alors que la Thora elle-même ne s'en trouve diminuée que d'autant qu'en emporte la pointe de pinceau trempé dans la mer.

(Lévinas 1976, 44)

Se già *The Ten Commandments of Art* - documento contenente i comandamenti dell'arte redatti da Raeben (cit. in Fantuzzi 2014, 84) -, nella sua forma quasi sacrilega, ci restituisce l'immagine di un insegnante che, nell'arrogarsi il ruolo di portavoce di un volere superiore, presenta se stesso nelle vesti di un novello Mosè della propria dottrina, la considerazione seguente del pittore e allievo John Smith Amato fornisce un'ulteriore riprova del sostrato ebraico delle teorie del Maestro:

What Raeben taught, being the son of Shalom Aleichem, was art as a way of life, as is Judaism. So, studying painting with Norman was no less the study of metaphors in the Torah as it was about the development of perception and the growth of 'feeling' as a way of life. So, most of his students over those many years were those in search of a rebirth of their Judaic spiritual roots.<sup>6</sup>

Trasponendo i paradigmi dell'ermeneutica ebraica nel campo della pittura, Raeben mira a fare della creazione artistica un vero e proprio *modus*

---

6 La dichiarazione è tratta da un'intervista rilasciata a chi scrive da John Amato, nella primavera del 2014.

*vivendi*. Il fine ultimo dell'arte è per lui la ricerca stessa: un percorso conoscitivo, intrapreso da un artista heideggerianamente proiettato verso il proprio farsi e impegnato a tentare di afferrare una realtà ineffabile, il cui raggiungimento è costantemente rinviato. Scrive a questo proposito Schlam:

Norman always reiterated that you had to fight against the desire to finish, to make a painting because let's face it, when we do that, the fun is over and all we can do is start again. He relished the start of every new work, and fought against the end. He disputes the idea even that an artwork can be finished. It reaches a logical conclusion and the experience is over, that is not the same as a finish. [...] Norman taught us to be present and to be new in the moment.

Un'idea del divenire, questa, propria della cultura ebraica tanto da riflettersi nella lingua stessa, nella quale

ogni presente grammaticale è un participio presente, una forma progressiva, e il presente del verbo essere, il presente della staticità, non esiste. (Calimani 2000b, 8)

Di più, mentre il latino e le lingue romanze hanno forme verbali che esprimono la distinzione tra passato, presente e futuro, nell'ebraico i verbi, anziché fornire una distinzione temporale di tipo cronologico, comunicano la qualità dell'azione (cf. Boman 1970, 147).

Vale perciò la pena approfondire questo aspetto del pensiero semitico, che è stato al centro, in particolare, degli studi del filosofo Thorleif Boman. Egli spiega che gli ebrei, in virtù anche del fatto che adottano il sistema lunare anziché il ciclo solare come gli occidentali, si raffigurano il tempo in termini ritmici anziché circolari o lineari, e lo concepiscono in relazione al presente progressivo della loro esistenza:

Instead of placing themselves at some point or other on an imaginary time-line, the Hebrews proceed from the time-rhythm of their own life. Relative time is then reckoned from standpoint of person speaking since they think of their lives and history as something like a life journey. Therefore, the relative times, present, past, and future, become strictly relative because every connexion with space (time-point, time-line, extent of time) is suppressed, and every movement of time is defined with the aid of our own life movement. (Boman 1970, 145-6)

Laddove nel mondo occidentale gli eventi vengono organizzati e catalogati mentalmente mediante una logica spazio-lineare, in quello ebraico ogni rapporto spaziale è soppresso per lasciare spazio a una concezione del

tempo relativa, che attualizza e fa convivere il passato e il futuro nella realtà psicologica del presente:

We may recall that H. Wheeler Robinson tried to explain the peculiar ability of the Israelites to experience past and future as present by means of the concept of 'corporate personality'. [...] The feeling of contemporaneity arises for us, too, when psychical content of two periods of time appears identical. Contemporaneity is no assertion about chronological time, i.e. time in our sense, but about psychological, i.e. time in the Israelites sense. Strict contemporaneity is, therefore, the same as psychological identity since two psychological contents coalisce into one. (Boman 1970, 149)

Tale idea della temporalità, a ben vedere, trova la propria più efficace rappresentazione grafica proprio nella pagina del Talmud, dove numerosi commenti di ermeneuti vissuti in luoghi diversi e in epoche differenti dialogano assieme come fermati nel presente perpetuo di un testo aperto e in eterno divenire.

## 5 Alcune considerazioni preliminari sull'influenza di Raeben sulla produzione di Dylan

I was convinced I wasn't going to do anything else, and I got the fortune to meet a man in New York city who taught me how to see. [...] the first album I made was *Blood on the Tracks*. Everybody agrees that that was pretty different, and what's different about it is that there's a code in the lyrics, and there's also no sense of time. [...] I believe that that concept of creation is more real and true than that which does have time.

(Bob Dylan al giornalista Jonathan Cott; 2002, 82)

L'influenza della cultura ebraica che si nota in Raeben merita, a sua volta, uno studio approfondito nell'opera di Dylan che chi scrive si ripropone di affrontare in un prossimo contributo. In questo paragrafo ci si limita a delineare brevemente alcune linee di indagine che verranno studiate altrove in maniera più esaustiva.

Come il cantautore stesso ha spiegato in diverse interviste, le lezioni di Raeben gli permisero di riscoprire alcuni aspetti propri già della sua poetica giovanile. Tra questi, due in particolare appaiono essere chiaramente riconducibili a paradigmi culturali ebraici: il problema del tempo, e il rapporto con le fonti e i modelli letterari e musicali.

Proprio a seguito delle lezioni del Maestro, Dylan si interroga sulla questione del tempo in diverse interviste, esprimendo alcune convinzioni che richiamano da vicino quelle del suo insegnante. In una di queste, ad

esempio, Dylan dichiara che una canzone riuscita deve, a suo avviso, essere sufficientemente «eroica» da fermare il tempo creando un «break-up of time», una sospensione temporale che ponga il fruitore in uno stato di incantamento:

That's what it should do - it should hold that time, breath in that time and stop time in doing that. It's like if you look at a painting by Cézanne, you get lost in that painting for that period of time. And you breathe - yet time is going by and you wouldn't know it. You're spellbound. (Cartwright 1991, 89)

Spiega ancora Dylan che per fare ciò è necessario che il brano racchiuda passato, presente e futuro nel presente della narrazione; caratteristica, questa, che il cantautore ritiene di essere stato in grado di imprimere alle proprie canzoni fino al giorno dell'incidente motociclistico del 1966, dopo il quale scoprì di non essere più capace di farlo:

I couldn't learn what I had been able to do naturally - like *Highway 61 Revisited*. I mean, you can't sit down and write that consciously because it has to do with the break-up of time... (87)

In un'altra intervista dello stesso periodo, il menestrello approfondisce il concetto. Egli racconta all'amica Mary Travers che, nel comporre le tracce del disco *Blood on the Tracks*, aveva cercato di far sì che il «passato, il presente e il futuro coesistessero» e che convivessero tutti nello stesso istante (Cartwright 1989, 88; trad. dell'Autore). Pensiero ulteriormente ribadito a Jonathan Cott, a cui confida anche di aver appreso la tecnica di cui si era servito proprio da Raeben, il quale era solito insegnare ai propri studenti:

you've got yesterday, today and tomorrow all in the same room, and there's very little that you can't imagine happening. (87)

Una peculiarità che Dylan riscontra anche nelle opere di alcuni grandi cantautori americani, come, ad esempio, Irving Berlin o l'amico Leonard Cohen (cf. Remnick 2016). E, in particolare, in quelle del suo mentore Woody Guthrie:

Woody's songs were about everything at the same time. They were about rich and poor, black and white, the highs and lows of life, the contradictions between what they were teaching in school and what was really happening. He was saying everything in his songs that I felt but didn't know how to. (Hilburn 2004)

Per quanto la materia richieda un'analisi approfondita, appare presumibile che Dylan abbia ragione quando afferma di aver dapprima appreso questa cifra stilistica studiando la tradizione della musica *folk* americana, per poi riscoprirlo in maniera più consapevole attraverso gli insegnamenti di Raeben.

Della concezione del Maestro Dylan sembra inoltre accogliere l'aspetto dinamico e l'idea dell'inesauribilità della creazione. Molti dei personaggi dei dischi successivi alle lezioni, infatti, – si pensi a canzoni come *Tangled up in Blue*, *Shelter from the Storm*, *Isis*, e molte altre ancora –, sono significativamente rappresentati in perenne corsa verso una meta irraggiungibile, intrappolati nel presente progressivo e in continuo mutamento di brani che celano le ragioni del proprio inizio e rifiutano di darsi una fine. Più che alla meta anch'egli sembra sia interessato al percorso e alle sue infinite diramazioni, a una scrittura ebraicamente messianica in cui il processo creativo, come nella teoria raebeniana, si confonde, in ultima analisi, con la vita stessa; così, a pochi mesi delle lezioni newyorkesi, quasi fosse anch'egli uno dei suoi personaggi, l'arte anche per Dylan torna a farsi vita e nel farlo rifiuta, a sua volta, di esaurirsi: nella primavera del 1975 decide di tornare a calcare stabilmente i palcoscenici, fino a spingersi, alla fine degli anni Ottanta, a intraprendere un tour mondiale da oltre duecento date annue, tutt'ora in essere, significativamente definito *Never Ending Tour*. Appare molto significativo anche il fatto che nelle esibizioni dal vivo di metà anni Settanta Dylan riassuma l'abitudine di reinterpretare – e talora stravolgere – i propri brani, un'usanza, questa, che egli aveva abbandonato nei tour successivi all'incidente del 1966, e che aveva caratterizzato le esibizioni dei primi anni della sua carriera. Accolto l'invito del suo insegnante a 'reagire in ogni momento', egli da allora fino ad oggi non ha più smesso di reinterpretare e attualizzare i propri brani in maniera sempre differente, creando infinite rivisitazioni delle proprie canzoni, le quali sembrano così evolversi nel tempo assieme a lui.

Persino più evidente è l'influenza di Raeben sul rapporto di Dylan con fonti e modelli musicali e letterari. Anch'egli, come il Maestro, ritiene che l'*input* della creazione debba derivare dall'osservazione di qualcosa di esterno. Così, in una recente intervista, in risposta alle accuse di plagio mossegli da alcuni critici e giornalisti, afferma:

One song is always using a line from another song to brace it. But then goes off on another tangent. Minstrels did it all the time. Weird takes on Shakespeare plays, stuff like that. It's just done *automatically*. (Gilmore 2012; enfasi dell'Autore)

Non solo prendere spunto da un'opera precedente fa parte delle logiche della creazione, ma è qualcosa che, così come per il suo insegnante, va necessariamente fatto attraverso un automatismo; e, sempre nella stessa

occasione, Dylan attribuisce questo atteggiamento all'intero mondo del canzone popolare:

It's called songwriting. It has to do with melody and rhythm, and then after that, anything goes. You make everything yours. We all do it. [...] I have to be true to the song. It's a particular art form that has its own rules. (Gilmore 2012)

La canzone d'autore è, per lui, un organismo regolato da Leggi proprie, le quali prevedono che l'origine di ogni brano sia da ricercarsi nei brani e nelle opere che la precedono. Si crea così un circuito nel quale la genesi del prodotto artistico viene a coincidere con l'opera che lo precede nella catena della tradizione artistica. Un meccanismo, questo, di cui è egli stesso a dare ragione nel discorso tenuto in occasione della consegna del Music Care Person of the Year (Dylan 2015), quando, oltre a spiegarne le dinamiche, Dylan giunge addirittura a svelare brano per brano i diversi riferimenti musicali da cui ha 'copiato' negli anni alcune delle proprie canzoni più celebrate. Basti, a titolo esemplificativo, ciò che egli riferisce riguardo alla prima strofa di *The Times They Are A-Changin'*:

I sang a lot of 'come all you' songs. There's plenty of them. There's way too many to be counted. «Come along boys and listen to my tale | Tell you of my troubles on the old Chisholm Trail». [...] And then there's this one, «Gather 'round, people | A story I will tell | 'Bout Pretty Boy Floyd, the outlaw | Oklahoma knew him well». If you sung all these 'come all ye' songs all the time like I did, you'd be writing, «Come gather 'round people where ever you roam | admit that the waters around you have grown». (Dylan 2015)

In un'intervista rilasciata al *Los Angeles Times* nel 2004, Dylan racconta nel dettaglio in che modo egli tragga ispirazione per la scrittura:

What happens is, I'll take a song I know and simply start playing it in my head. That's the way I meditate. [...] I'll be playing Bob Nolan's *Tumbling Tumbleweeds*, for instance, in my head constantly - while I'm driving a car or talking to a person or sitting around or whatever. People will think they are talking to me and I'm talking back, but I'm not. I'm listening to the song in my head. At a certain point, some of the words will change and I'll start writing a song. (Hilburn 2004)

Nella medesima occasione, egli esprime anche, di conseguenza, la convinzione che chiunque voglia diventare un cantautore consapevole debba conoscere a fondo opere e forme della tradizione e saperne fare uso:

It's only natural to pattern yourself after someone. [...] Anyone who wants to be a songwriter should listen to as much folk music as they can, study the form and structure of stuff that has been around for 100 years. I go back to Stephen Foster. [...] That's the folk music tradition. You use what's been handed down. (Hilburn 2004)

E afferma di non sentire la necessità di celare le proprie fonti e di non copiarle intenzionalmente, bensì di prendere spunto da queste in maniera inconscia, per poi imboccare una direzione differente che lo conduce a produrre un'opera diversa:

There's nothing secret about it. You just do it subliminally and unconsciously, because that's all enough, and that's all you know. [...] All these songs are connected. Don't be fooled. I just opened up a different door in a different kind of way. (Hilburn 2004)

Queste considerazioni sulla consapevolezza artistica e sul rapporto di dipendenza tra le opere sono molto simili a quelle espresse da T.S. Eliot in *The Sacred Wood*; parlando del drammaturgo Philip Massinger, il poeta angloamericano, notoriamente caro a Dylan, scrive:

Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make into something better, or at least something different. (Eliot 1921, 114)

I poeti immaturi «imitano» perché cercano di nascondere il modello da cui traggono ispirazione, azione che li rende anche disonesti; i poeti maturi, invece, copiano proprio perché vogliono che si possa risalire alla fonte, al modello a cui si rifanno per andare oltre e creare qualcosa di originale. Secondo Eliot, un buon poeta copia e non si cura del fatto di farlo perché

the good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn. (114)

Queste logiche compositive pongono Dylan nel solco della tradizione modernista, e richiamano alla mente il concetto di «angoscia dell'influenza»<sup>7</sup> che un altro degli «slayers of Moses», Harold Bloom (cf. Bloom 1973), adopera per analizzare l'impatto della tradizione sul processo compositivo individuale dello scrittore. Secondo il critico americano, ogni autore si rifà

---

<sup>7</sup> I critici che si sono occupati di questa tematica sono molti e illustri. Per quanto non sia questa la sede opportuna per approfondire l'argomento, vale forse la pena ricordare che si deve a Julia Kristeva, psicanalista e critica letteraria, la prima formulazione del termine 'intertestualità', concetto, a sua volta, mutuato da Bachtin (cf. Kristeva 1967).

agli scrittori che lo hanno preceduto, e a distinguere un grande autore da un minore è la capacità di rifarsi agli autori del passato in modo 'forte', ossia impugnando la letteratura precedente con assoluta originalità. Attraverso il ricorso alla citazione l'artista svolge un ruolo duplice: da un lato, riconosce la bellezza dell'opera precedente, dall'altro, rifacendosi ai grandi autori produce un oggetto d'arte originale, che gli permetterà di entrare a sua volta tra gli autori del canone.

Più che dalla concezione di un canone fortemente esclusivo, come quello teorizzato sia da Eliot che da Bloom, Dylan è affascinato dalla possibilità che la verticalità del rapporto d'influenza dà all'autore di fornire, a sua volta, all'ascoltatore e agli autori successivi dei nuovi spunti d'ispirazione:

I don't think in lateral [*sic*] terms as a writer. That's a fault of a lot of the old Broadway writers... They are so lateral. There's no circular thing, nothing to be learned from the song, nothing to inspire you. I always try to turn a song on its head. Otherwise, I figure I'm wasting the listener's time. (Hilburn 2004)

Ciò a cui egli sembra fare riferimento è un ideale di canone aperto e in perpetuo divenire, che, come quello talmudico, pone l'autore nella condizione di fornire il proprio contributo, alimentando ulteriormente un universo di opere connesse tra loro da un eterno dialogo intertestuale.

Non si può allora non chiedersi se Dylan stesso, elaborando una propria concezione di canzone d'autore, non abbia fatto a sua volta di sé un nuovo Mosè della propria disciplina. E forse, a ben vedere, è proprio lui a dare la risposta, quando, parlando di *Tangled Up in Blue*, rivela uno dei segreti della propria poetica: «stavo solo cercando di scriverla come fosse un quadro in cui tu puoi vedere le diverse, singole parti, ma puoi anche vedere il dipinto nel suo insieme», e cercando di «dare al centro della narrazione la forza di una lente sotto il sole» (Cartwright 1991, 88-9; trad. dell'Autore). Egli sembra avere in mente quella particolarità strutturale della pagina del Talmud, che dispone il testo sacro al centro della pagina, attorniato dai suoi commenti, come fosse un diamante incastonato in un anello di pietre preziose, in un modello che è stato definito «graphological goldsmithery» (Handelman 1982, 47). Come nel Talmud, nelle composizioni maggiori di Dylan non vi è gerarchia spaziale o temporale: passato, presente e futuro dialogano instancabili sviscerando inesauribili letture, come se tutto fosse imprigionato in un eterno presente. Un'immagine che ben si presta a rappresentare la sua poetica, e che apre nuove, interessanti prospettive di studio.

## Bibliografia

- Auerbach, Erich (1956). *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Trad. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. Torino: Einaudi.
- Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Boman, Thorleif (1970). *Hebrew Thought Compared with Greek*. Transl. by Jules Moreau. New York: Norton & Company.
- Calimani, Dario (2010a). «'Bere'shith': la libertà del canone». *Critica del testo*, 3(1), 7-22.
- Calimani, Dario (2010b). «Torah e letteratura: dal Nome al Testo». Floris, Ubaldo; Viridis, Maurizio (a cura di), *Il segreto = Atti del convegno di studi*. Roma: Bulzoni, 1-20.
- Carrera, Alessandro (2011). *La voce di Bob Dylan: una spiegazione dell'America*. Milano: Feltrinelli.
- Cartwright, Bert (1991). «The Mysterious Norman Raeben». Bauldie, John, *Wanted Man: In Search of Bob Dylan*. New York: Citadel Underground, 85-90.
- Cott, Jonathan (2002). *Back to a Shadow in the Night: Music Writings and Interviews, 1968-2001*. Winona: Hal Leonard Corporation.
- Cott, Jonathan (2007). *Dylan on Dylan*. London: Hodder & Stoughton.
- Derrida, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Parigi: Les Éditions de minuit.
- Derrida, Jacques (1989). *Della grammatologia*. A cura di Rodolfo Balzarotti et al. Milano: Jaca Book.
- Derrida, Jacques (1990). *La scrittura e la differenza*. Trad. di Gianni Pozzi. Torino: Einaudi.
- Derrida, Jacques (1997). *Margini della filosofia*. 1a ed. A cura di Malio Iofrida. Torino: Einaudi.
- Dylan, Bob (2006). *Lyrics 1962-2001*. A cura di Alessandro Carrera. Milano: Feltrinelli.
- Dylan, Bob (2011). *The Asia Series = Exhibition Catalogue* (New York, September-October 2011). Interview with John Elderfield. Uckfield: Pureprint Group.
- Dylan, Bob (2015). «Read Bob Dylan's Complete, Riveting MusiCares Speech» [online]. *Rolling Stone Magazine*, 9 February. URL <http://www.rollingstone.com/music/news/read-bob-dylans-complete-riveting-musicares-speech-20150209> (2017-03-01).
- Eliot, Thomas Stearns (1921). *The Sacred Wood*. New York: Alfred A. Knopf.
- Fantuzzi, Fabio (2011). «I dieci comandamenti dell'arte: Bob Dylan e l'antico dilemma tra genio e plagio». *Musica&Realtà*, 105, 75-95.
- Gadamer, Hans-Georg (1983). *Verità e metodo*. Trad. di Gianni Vattimo. Milano: Bompiani.

- Gilmore, Mikal (2012). «Bob Dylan Unleashed: A Wild Ride on His New LP and Striking Back at Critics». *Rolling Stone Magazine*, 27 September. URL <http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-unleashed-a-wild-ride-on-his-new-lp-and-striking-back-at-critics-20120927> (2017-03-01).
- Gray, Micheal (2006). *The Bob Dylan Encyclopedia*. New York; London: Continuum.
- Handelman, Susan (1982). *The Slayers of Moses: The Emergence of Rabbinic Interpretation in Modern Literary Theory*. Dulles: Suny Press.
- Henri, Robert (1923). *The Art Spirit*. New York: Basic Books.
- Hilburn, Robert (2004). «Rock's Enigmatic Poet Opens a Long-Private Door». *Los Angeles Times*, 4 April. URL <http://articles.latimes.com/2004/apr/04/entertainment/ca-dylan04> (2017-03-01).
- Kriteva, Julia (1967). «Bakhtine. Le mot, le dialogue et le roman». *Critique*, 239, 438-65.
- Lèvinas, Emmanuel (1976). *Difficile liberté*. Paris: Albin Michel.
- Rabinowitz, Isaac (1972). «'Word' and Literature in Ancient Israel». *New Literary History*, 4, 119-39.
- Remnick, David (2016). «Leonard Cohen Makes It Darker: At Eighty-two, the Troubadour Has Another Album Coming. Like Him, It is Obsessed with Mortality, God-infused, and Funny». *The New Yorker*, 17 October. URL <http://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/leonard-cohen-makes-it-darker> (2017-03-01).
- Sacchetto, Mauro (a cura di) (1990). *Il Cratilo di Platone e la filosofia del linguaggio dai presocratici agli stoici*. Torino: Paravia.
- Schlam, Carolyn (forthcoming). *The Creative Path: Process and Practice*.
- Shelton, Robert (2011). *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan: Revised and Updated Edition*. London: Omnibus Press.
- Tannenbaum, Abraham (1990). *Introduction. Jewish Texts, Education and Identity: Inseperable*. Aviad, Janet et al. (eds.), *Studies in Jewish Education. Education Issues and Classical Jewish Texts*, vol. 5. Jerusalem: The Magnes Press, 12-26.
- Wilentz, Sean (2011). *Bob Dylan in America*. New York: Random House.



## Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi

a cura di Fabio Fantuzzi

# La *Philomathia* di Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi: cenni di analisi

Nicolò Groja

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** *Philomathia* is a composition of prose and poetry in the form of a collection of letters by two mysterious, almost unknown authors: Angelo Michele Salimbeni and Sebastiano Aldrovandi. It belongs to 15th-century Bologna cultural milieu, a context which lacks of a proper critical attention. We hereby try to provide a general overview about this peculiar work through a synthetic analysis of its texts, its language, and its context. This article is part of a wider project whose aim is an annotated critical edition.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 La lingua della *Philomathia*. – 3 La prosa della *Philomathia*: cenni grammaticali, morfologici e sintattici. – 4 La poesia della *Philomathia*.

**Keywords** *Philomathia*. Angelo Salimbeni. Sebastiano Aldrovandi. Fifteenth century. Bologna.

## 1 Introduzione

La produzione letteraria della Bologna del Quattrocento e del primo Cinquecento è un oggetto poco meno che misterioso: al di là della celebre eccezione rappresentata dalle *Porretane* di Sabadino degli Arienti (1981) – testo relativamente letto e considerato, ma più in relazione agli studi sulla novellistica in genere che sulla letteratura felsinea – e di qualche altra sporadica iniziativa, il *corpus* delle prose e dei versi scritti nel capoluogo emiliano nell'arco di quel secolo e mezzo abbondante è in grandissima parte inedito. Non è diversa la situazione in ambito critico, come denuncia anche Bruno Basile in uno dei pochi volumi dedicati alla cultura e alla letteratura della città in quel preciso momento storico:

un'analisi critica che, quasi costretta su pochi e obbligati reperti, si è esaurita, sul piano storico e artistico, dopo alcuni lavori di sintesi, meritori per la qualità quanto, purtroppo, rimasti senza seguito. (Basile 1984, 10)

Lo stesso lavoro di Basile ha senz'altro il merito d'aver messo in luce le dinamiche culturali dell'epoca dei Bentivoglio e di aver dato edizione di

---

### Studi e Ricerche 7

DOI 10.14277/6969-156-0/SR-7-4 | Submission 2017-03-30

ISBN [ebook] 978-88-6969-156-0 | ISBN [print] 978-88-6969-157-7 | © 2017

alcuni testi di quel periodo, ma anch'esso non ha avuto la fortuna di fare proseliti: la bibliografia riguardante la cultura e la poesia della Bologna del secolo XV è scarna di titoli – tra i quali spiccano l'edizione delle lettere di Sabadino degli Arienti (cf. James 2002) e l'edizione delle «*Collettanee*» in morte di Serafino Aquilano (cf. Bologna 2009), opera varia che si avvale anche delle firme di autori non felsinei. E se i documenti

della civiltà bentivolesca a noi pervenuti sono di una scarsità disperante, per effetto, certo, delle vandaliche spoliazioni popolari succedute ai tumulti durante l'annessione primo-cinquecentesca allo Stato della Chiesa, (Basile 1984, 10)

certo non manca, nonostante tutto, materiale rimasto a impolverarsi nelle biblioteche e negli archivi, toccato solamente dall'interesse di Lodovico Frati e di pochi altri all'inizio del secolo scorso (cf. Frati 1900, 1907, 1908; Cavicchi 1902).

Si può forse obiettare che il tempo è in questi casi il giudice migliore; ma il tempo ci ha anche consegnato il Quattrocento come 'il secolo senza poesia', e ricomporre il mosaico di quei decenni invece fervidi ed esuberanti è fondamentale per la storia della nostra letteratura. Se guardiamo alla città dell'*Alma mater*, notiamo un abisso apparente tra la figura di Guido Guinizzelli e quella di Ulisse Aldrovandi; ma dentro quell'abisso troviamo invece un *humus* fervido, dove fioriscono, oltre allo stesso Sabadino, l'Accademia del Viridario, poeti di passaggio come Giusto de' Conti e Serafino Aquilano, nonché tutti i poeti e letterati che hanno gravitato attorno alla corte della famiglia Bentivoglio, e che assieme ad essa sono assurti ad effimera gloria e caduti nell'oblio.

Tra questi vi sono anche, tra gli altri, Cesare Nappi e Giovanni Filoteo Achillini, e due nomi ancora meno conosciuti: Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi. Questi ultimi, nonostante il loro nome sia noto solo a pochissimi addetti ai lavori, ci hanno lasciato una delle opere più singolari dell'epoca, la *Philomathia*: un testo scritto a quattro mani, un prosimetro in forma di scambio epistolare con una struttura narrativa che rassomiglia a quella di un più canonico canzoniere.<sup>1</sup>

## 2 La lingua della *Philomathia*

All'analisi sincronica dei singoli fenomeni è opportuno anticipare qualche breve considerazione di tipo diacronico, e il termine di paragone primo

---

1 Testo inedito, conservato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna. Una proposta di edizione critica è stato il frutto del lavoro di tesi dottorale dell'Autore.

non potrà che essere Petrarca. Il petrarchismo di Salimbeni e Aldrovandi è un petrarchismo libero e non normato, in pieno accordo con la tendenza poetica dell'epoca; questo si riflette ovviamente anche sul piano delle scelte linguistiche.

Sul piano lessicale notiamo innanzitutto che, da un lato, quel sostanziale monolinguisma riconosciuto da Contini a Petrarca<sup>2</sup> viene declinato in termini più elastici, in favore di forme localistiche (*usso, doncha* etc.) e di forestierismi (*stracheza*, che probabilmente ha anche un colorito locale, *disperanza* etc.), mentre, dall'altro, viene amplificato l'uso di latinismi (*sum, cum* - accanto a forme emiliane *sun* e *cun* -, *obaude* etc.). Più in generale vengono prese libertà rispetto a quei tratti verso cui il Petrarca tende a sì chiudere, ma con alcune selezionate eccezioni, da cui i poeti felsinei si sentono in qualche modo protetti: sostantivi in *-anza* (*temperanza, amanza* etc.), in *-enza* (*credenza, ubidienza*), aggettivi in *-oso* (*focoso, frondoso* etc.).<sup>3</sup> Notiamo inoltre che alcuni tratti tipici della poesia petrarchesca non sono ancora avvertiti come norma: si prenda per esempio il caso dittongo dopo consonante occlusiva + *r*, che nella *Philomathia* è ancora presente (*prieghi*,<sup>4</sup> *triegue* etc.).

Se, come afferma Contini (1970), l'interesse petrarchesco per i termini della filosofia e per l'esposizione metaforica dei concetti è drasticamente inferiore rispetto ai suoi predecessori, questo non si può dire per Aldrovandi e Salimbeni, i quali all'interno dell'opera dialogano in astratto sulla natura d'amore (cf. *Philomathia*, VII, 1-2: «Se cum la temperanza pigli amore | como esser pò, Angel Michel, passione?»<sup>5</sup>), sulla necessità di una vita virtuosa (cf. I, 1-2: «La vita è morte di ciascun che vive | indarno e per virtù nula comprende»; e non è forse casuale che il termine *virtù/virtute* compaia appena 9 volte nei *Fragmenta* e abbia invece oltre 30 ricorrenze nella *Philomathia*), sulla corruzione dei tempi (cf. XCVII, 1-2: «Veggio cacciar virtù, permiar il vitio, | perder li iusti et favor[ir] li torti»).

Altro aspetto coerentemente registrato nel testo è l'enclisi obbligata dei pronomi atoni (legge di Tobler-Mussafia), nel nostro caso non limitata solo ad inizio periodo, ma applicata anche ad inizio verso e in coordinazione: si veda, per esempio, VI, 1: «Vedessi la matina per le ville»; XXV, 84-85: «e senza quello i' pur parlo e ragiono | e lassomi guidare al iusto freno» (ma, poco prima, eccezionalmente: «colei ch'a un picol ceno | mi trase il cuor

2 Si vedano però le precisazioni sull'argomento apportate della recente indagine di Vitale 1996.

3 Si segnalano negli esempi forme rare o assenti nei *Rerum vulgarium fragmenta* (RVF).

4 La forma *priego/prieghi/priega* è presente tanto in Giusto quanto in Boiardo - per dar conto almeno in parte della situazione Quattrocentesca - mentre in Petrarca sopravvive in una sola occasione (RVF, LXX, 20) che è però citazione puntuale da Cavalcanti.

5 Nella *Philomathia* i numeri romani indicano i componimenti in versi, le lettere indicano i componimenti in prosa (più avanti segnalate in neretto).

di seno»); LVI, 13-4: «e in [un] tratto l'ha morte disolte | et hami a torto un poco dolce et caro»; etc. A questo punto del Quattrocento il fenomeno, più che un'imprescindibile legge della lingua, si può essere considerato una consapevole scelta stilistica,<sup>6</sup> e così è verosimilmente anche per Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi: non mancano infatti le eccezioni, come visto poc'anzi, ma il contingente è assai limitato.

In ultima istanza si getta uno sguardo sull'uso spregiudicato dell'*enjembement*. Già nei *Fragmenta* non mancano esempi d'inarcature forti, come per esempio quelle tra epiteto e sostantivo, utili a creare una sorta di sospensione del verso (cf. Contini 1970), ma per lo più forzate dalla brevità del verso settenario; nella *Philomathia* il fenomeno è portato all'estremo, e l'effetto di salto nel vuoto è espanso a tutte le lunghezze del verso e a tutti i componimenti. Sono più frequenti gli *enjembement* 'deboli', che spezzano cioè legami sintattici meno stretti, ma risultano numerosi anche gli accavallamenti 'forti'. Si prenda qualche esempio, per praticità, dal solo sonetto I: tra verbo e avverbio ai vv. 1-2: «La vità è morte di ciascun che vive | indarno»; tra sostantivo e pronome relativo ai vv. 5-6: «Pascansi questi como bestie in rive | ch'al disir di manzar ciascuna intende»; tra soggetto e verbo (e complemento oggetto) ai vv. 12-13: «non porà morte col spietato strale | lui mortal far»; etc.

### 3 La prosa della *Philomathia*: cenni grammaticali, morfologici e sintattici

Occorre innanzitutto distinguere due diversi tipi di prosa all'interno dell'opera: le prose epistolari e le prose narrative (proemio e intermezzi), ovvero quelle che formano la cornice dell'opera. All'interno delle diverse prose, inoltre, è possibile distinguere tre livelli verbali, a cui appartengono usi distinti dei tempi; qui di seguito si tenta una sintesi:

- livello introduttivo: gerundio + imperfetto;
- livello narrativo: imperfetto e/o passato remoto;
- livello descrittivo: presente.

Il livello introduttivo è caratteristica quasi esclusiva del proemio, mentre i restanti intermezzi obliterano questa potenzialità del periodo, le cui funzioni sono evidentemente necessarie solo in posizione incipitaria. La forma è tipica della prosa narrativa volgare, il cui modello è ovviamente Boccaccio (ma non si può ignorare l'esempio vicinissimo delle *Porretane*

---

<sup>6</sup> Già nel *La bella mano* i pronomi atoni sono spesso proclitici a inizio frase e sempre a inizio verso; così pure l'applicazione della legge è sporadica negli *Amorum libri tres* e in altri componimenti coevi. Per l'occasione s'è proceduto con uno spoglio a campione di alcuni testi disponibili, pertanto l'analisi è tutt'altro che esaustiva.

di Sabadino degli Arienti). Il testo iniziale della *Philomathia* è infatti strutturato in tre lunghi periodi costruiti su uno scheletro comune: i primi due formati appunto dal gerundio iniziale seguito dall'imperfetto: «Corendo gli anni [...] era; Ritrovandomi [...] eravi»; mentre il terzo, che già introduce un precoce livello narrativo, è strutturato con gerundio + passato remoto: «Vedendo [...] mi parve». A questa esclusività fa eccezione il primo periodo della prosa **t**: «Essendo libero [...] haveva»; questa parte, pur essendo inserita nella narrazione, introduce la scoperta di un nuovo amore dell'Aldrovandi.

L'imperfetto del verbo essere ha spesso funzione esistenziale, mentre la funzione del gerundio è variabile: temporale, locativa, causale (anche in posizione non incipitaria, come in **b**, 2: «avendo il spirito mio a uscire dil suo corporeo carcere», qui nella struttura gerundio + a + infinito).

La distinzione tra i diversi livelli sopra citati non è netta, ed è anzi frequente che questi si mescolino tra loro anche all'interno di uno stesso nucleo logico. Si veda, sempre dal proemio:

e questa via eletta cominzai [...] e scrissi a lui et tanto sono le sue degne e a me gratissime risposte che [...] me parvve le sparse file cum le mie ne la presente operetta urdire.

Si prenda spunto dalla medesima frase per altre osservazioni di carattere generale. Come prima cosa, il frequente ricorso all'iperbato, o comunque all'ordine marcato della frase («e tanto sono le sue degne e a me gratissime risposte»; si veda anche, per esempio, **a**, 6: «e certo sono che hai pensato di quanto sia di cului la morte vile che mai in vita ad opera laudabile se exercitoe»).

Esiste poi una certa tendenza all'obliterazione di elementi verbali: nel proemio notiamo il mancato utilizzo - dopo *parve* - dell'aggettivo in funzione predicativa, ove la costruzione della soggettiva implicita lo richiederebbe (es. dal brano appena citato: «me parve [opportuno] le sparse file [...] urdire»); ma manca talvolta anche il verbo, come in **a**, 6: «a li pericoli di questa morte so che nula altra via elegeristi che questa [sottinteso 'fuggire', o verbo affine]». Questa tendenza è però in qualche modo equilibrata dal gusto per la ridondanza delle particelle pronominali, come in **b**, 9: «il mostrato serpente da Moises ne fu liberato e questi roggi frutti [...] che li estimi saporosissimi»; sempre a proposito delle particelle pronominali, si sottolinea la preferenza della proclisi all'enclisi (**d**, 1: «littere e sonetti si vedeno»; **t**, 2: «la immortalità del suo bel viso mi tolsse»), ma si noti la scelta dell'iperbato in **c**, 1: «Hariano me persuaso».

Sul piano della struttura sintattica l'opera presenta una poco sorprendente predilezione per l'ipotassi e la paraipotassi, con inevitabili effetti di dilatazione e di incastri, in cui il tema è lanciato, sospeso attraverso l'introduzione di incisi e subordinate, e ripreso solo dopo una lunga parabola.

Una sintassi che Mengaldo (2001, 60) – parlando di Guicciardini – definisce «tentacolare» e che proveremo a schematizzare attraverso la lettura di un brano tratto dalla prosa **a**:

Natural cosa è ogni creatura recta da influentie celeste e forze elementale fugir tuti li pericoli che possono a sua vita dar detrimento [**primo nucleo**], ben che si trova di quelli animali, a cui la natura dona più ragione, mettresi a tali che [**secondo nucleo**], per piacer di vista o immaginato dilecto [**inciso**], lassando la ragione hano gustata amara et inopinata morte [**ripresa secondo nucleo**] e altri che, per subita iracondia, voluntarosi al vendicarsi sono bestialmente morti et che per loro scusa altro si pò dire se no per ingnorantia esser a zò caduti [**espansione**], pensando nui di quanto poco intelecto è cului che de ligieri a principio si mette ingnorando il fine [**chiusura secondo nucleo**].

La chiusura è in realtà fittizia, poiché segue una lunga serie di *exempla* a cui a sua volta seguirà la ripresa del primo nucleo concettuale. Interessante anche il gioco delle subordinazioni, che fa includere ad inciso subordinate implicite all'interno di subordinate esplicite: «si trova di quelli animali che [inizio relativa esplicita], per piacer di vista o immaginato dilecto [causale implicita in inciso], lassando la ragione [modale implicita in espansione] hano gustata amara et inopinata morte [fine relativa esplicita]». Lo stesso si può notare nella seconda parte del periodo citato.

Si veda poi qualche altro esempio di fenomeno particolare. Nell'incipit 'decameroniano' della prosa **a** si notino la frase soggettiva implicita con obliterazione del 'per' e il costrutto infinitivo latineggiante («Natural cosa è ogni creatura [...] fugir») e uno dei casi di obliterazione del 'che' relativo (**a**, 2: «Funò zà alcuni altri per suo honore [...] hano vestite»). Quest'ultima osservazione si scontra apparentemente con l'uso comune del cosiddetto 'che polivalente', usato tanto nella prosa quanto nella poesia; per esemplificare si veda nel Proemio:

ma di quelle materie **che** l'i[m]peti giovenil son pieni

e con altri luoghi del testo, dove invece se ne riscontra un accumulo – pur usato con diverse funzioni; si veda per esempio la prosa **d**:

Facilmente ne la florida età di gli amanti penetra li aculei dardi di Cupido et non solo par licito essere vinto da chi ogni cosa vince coloro **che** [**relativo**] di belleze et sientia et di beni de la fortuna sum doctati [...]; né più comodità si vede alcune volte in l'uno **che** [**comparativo**] ne l'altro, **ben che** [**concessivo o avversativo**] ne la parte di coloro che experti et litterati sono, più strenuamente sua forcia militar si vede; e per li virtuosi amanti quante missive et responsive [...] como poriano

multi avere rimedio a l'impetuose fiamme d'amore se li modi temperati  
et tuo ordine tenessero? **Che [causale]** a me legendo il stato tuo veggio  
qual refrigerio pigli ne l'amoroso foco

Come si vedrà in seguito, non sono rare le concordanze singolare/plurale, ovvero le concordanze a senso, come in **a**, 5: «Iunio Bruto che cun Arunte [...] se uciseno»; o come, più banalmente, nell'uso plurale del pronome 'gli'.

Infine, si stila un piccolo elenco di fenomeni fonetici ricorrenti (ne ritroveremo alcuni nella più articolata analisi della lingua poetica): metatesi (*albroseli, dreto*), mantenimento di *ar* protonico nella flessione dei verbi di prima (*mandarò, pigliarò*), verbi non sincopati (*caderano, caderà*), articoli indeterminativi non apocopati (*uno virtuoso*), congiunzioni separate (*per che, ben che*), plurali femminili in *-e* invece che *-i* (*arme, siepe, cagione*), alternanza tra forme dittongate e non dittongate (*suoi/soi*).

Per altre osservazioni puntuali, si rimanda al commento dei singoli testi.

#### 4 La poesia della *Philomathia*

S'è già accennato di come l'identità fra metro e sintassi non venga sempre rispettata: i casi particolari si vedranno di volta in volta, ma siano esemplificativi il sonetto VI - organizzato in due soli periodi, rispettivamente di 11 e 3 versi - e la canzone XXII, in cui un lungo periodo procede senza soluzione di continuità tra la terza e la quarta strofa.

Valgono per la poesia molte delle osservazioni sintattiche fatte per la prosa, anche se ovviamente in maniera limitata dalle necessità metriche; si veda dunque - per la tendenza alla dilatazione del periodo - l'uso delle subordinate in inciso, come in XXI, 1-5:

Almo gentil, che cum ragion ti sdegni  
e cum iusto furore aprendi l'ira  
in cuntra quel che nostra arte delira,  
qual sempre amò li pelegriani ingegni,  
deh, ritorna a pensar [...]

L'esempio è significativo per la struttura a nucleo, di tipo che potremmo chiamare inclusivo, con la parentetica posta a dividere il soggetto e il verbo della principale («Almo gentil [...] ritorna a pensar») e a sua volta dilatata all'estremo da una subordinata coordinata («e cum iusto favor aprendi l'ira») che introduce due subordinate di secondo e terzo livello («in cuntra quel che nostra arte delira | qual sempre amò li ingegni pelegriani»). Sulla stessa scia è l'accumularsi di subordinate che, nella sestina XX, espande il comparativo ai vv. 1-7:

Como i fioreti in spiaggia la matina  
si veden ralegrar verso l'aurora  
e ridrizzarsi più quando vien giorno,  
aprirse a poco a poco quando il sole  
li cominza a tochar, per che la sera  
stam chiusi per il gielo e tuta nocte,  
cussì mia mente [...]

Anche in questo caso i due termini del paragone («como i fioreti» / «cussì mia mente») sono separati da una serie di subordinate: tre oggettive implicite, una temporale di secondo grado e una causale di terzo grado.

Si potrebbe invece definire aggiuntivo un secondo tipo di procedura di dilatazione del periodo, che invece accumula elementi – siano essi paratattici o ipotattici – dopo una frase conclusa e prima di un elemento a essa collegato attraverso un'articolazione sintattica, come si vede nella canzone IV, ai versi 1-5:

Non sciolca i legno tuo zà sol per l'onde,  
né la tua vela sola al vento adopra,  
né la tua fiamma sol arde e risplende,  
ma sapi che tal fato anchor di sopra  
è che mi rege

dove la frase che compone il primo verso è separata dal nesso avversativo «ma» da due altre coordinate. E come si vede ancora, nella stessa canzone, ai versi 5-13:

[...] mi rege, po' che fra le fronde  
Amor mi prese como sòl se tende  
la rete che talhora incauto prende  
tal che in so libertà si fa ristoro,  
né crede esser veduto ove dimora  
e non cognosce Amor che veglia honhora  
e va la vista sua per folto aloro,  
unde dal sacro choro  
mai per partirmi più la foglia limo [...]

in cui «mi rege» è chiaramente collegato al nesso finale «unde», ma separato da una lunga causale (anche essa articolata attraverso più subordinate di secondo e terzo grado).

Non mancano ovviamente, però, anche esempi contrari – sebbene minoritari – in cui una sintassi più scarna favorisce invece un ritmo serrato; vedasi ad esempio LII, 5-9:

Che zoa pigliar e non poter tenere,  
 o in secho fiume pur gitar le rete?  
 Che zova seminar, se un altro mete  
 e fabricare e mai non possedere?  
 Che zova a un carcerato farse humile?

Qui l'effetto martellante è ben supportato dall'insistere delle interrogative con andamento fortemente anaforico, ma il gioco è più complesso e inizia già nel sonetto precedente, con le consuete modalità espansive:

Al disio de la fame un bel vedere  
 che zova e per satiar l'arida sete  
 mirar nel fonte ch'a simil vedete  
 Tantalo starsi fra le pome e 'l bere?

per poi continuare nel sonetto LII in un interessante climax ritmico.

A seguito delle osservazioni fatte sinora, non pare casuale il frequente ripetersi dell'accoppiata epiteto + sostantivo (o viceversa): X, 1: «vero consiglio»; XXII, 1: «beato ucel»; XXII, 16: «eter sereno»; XC, 105: «celesti clima»; C, 1: «alma gentil» (e si noti come spesso i sintagmi insistano sugli stessi elementi fonici «eter sereno», «celesti clima» o su un andamento vocalico che potremmo definire 'a onda', che da un punto di partenza [-e-] si apre [-a-] e chiude [-o-, -u-] e si riapre per tornare alla posizione di partenza «beato ucel»). Lo stilema a coppia è però talvolta ampliato, ancora una volta con effetto distensivo: IV, 34-5: «quello alato | ciecho fanzulo, ignudo e pharetrato». Collateralmente, è giusto notare come questa tendenza non risparmi la produzione in prosa: c, 1: «vere sententie»; «primo intermezzo», 1: «nitenti raggi»; t, 2: «sacro et poetico nome».

In comune con la prosa e sempre sulla scia della dilatazione del discorso rimane il gusto per l'iperbato e gli ordini marcati, come in X, 5-6: «e se vo' cuntra Amor far la difesa | che t'è benigno»; o come in XX, 5-6: «per che la sera | stam chiusi per il gielo e tuta nocte».

## Bibliografia

- Basile, Bruno (a cura di) (1984). *Bentivolorum beneficentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*. Roma: Bulzoni.
- Bologna, Alessio (2009). «*Collettanee*» in *morte di Serafino Aquilano*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Cavicchi, Filippo (1902). «Una raccolta di poesie italiane e latine per la morte di fra Mariano da Genazzano». *Giornale storico della letteratura italiana*, 40, 151-69.
- Contini, Gianfranco (1970). «Preliminari sulla lingua del Petrarca». *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi, 169-92.
- Fрати, Lodovico (1900). «La Philomathia di Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi». *Biblioteca delle scuole italiane*, 9, 169-71.
- Fрати, Lodovico (1907). «Angelo Michele Salimbeni e Sebastiano Aldrovandi, rimatori bolognesi della fine del Quattrocento». *Atti e memoria della Regia Deputazione di Storia Patria per la Romagna*, 3(25), 223-4.
- Fрати, Lodovico (1908). *Rimatori bolognesi del Quattrocento*. Bologna: Zanichelli.
- James, Carolyn (ed.) (2002). *The Letters of Sabadino degli Arienti*. Firenze: Olschki.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (2001). *Prima lezione di stilistica*. Roma; Bari: Laterza.
- Sabadino degli Arienti (1981). *Le porretane*. A cura di Bruno Basile. Roma: Salerno editore.
- Vitale, Maurizio (1996). *La lingua del Canzoniere ('Rerum vulgarium fragmenta') di Petrarca*. Padova: Antenore.

## Tales of Unfulfilled Times

Saggi critici in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi

a cura di Fabio Fantuzzi

# L'Orfeo di Jonathan Coe, tra postmodernismo e impegno

Elena Sbrojavacca

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** First published in 1994, Jonathan Coe's novel *What a Carve Up!*, on the one hand, deals with some of the most characteristic features of Postmodernism, such as the employment of multiple narrative styles, different perspectives, first- and third-person narrative voices, a highly fragmented timeline. On the other hand, it presents a socially engaged attitude that is generally not considered to be a distinctive trait of that period. Moreover, the character of Michael Owen and his development through the story can profitably be analyzed suggesting a correlation between his figure and the mythological one of Orpheus.

**Sommario** 1 Premessa. – 1.1 «Pensavo di essere io a scrivere questa storia». – 2 «È la storia della tua vita, ecco perché non l'hai dimenticata». – 3 «Come un Orfeo perduto nel sogno».

**Keywords** Jonathan Coe. Postmodernism. Contemporary British Literature. Orpheus.

## 1 Premessa

Romanzo, inchiesta, saga familiare, giallo. *La Famiglia Winshaw*, quarto lavoro dello scrittore britannico Jonathan Coe, è un libro polimorfo, che sfugge a tentativi di definizione eccessivamente sclerotizzanti. Nelle pagine che seguono, ho cercato di metterne in luce i tratti più significativi, che fanno dialogare l'opera con il panorama culturale contemporaneo. Pubblicato nel Regno Unito nel 1994, il romanzo di Coe si presenta per certi versi come un frutto maturo del Postmodernismo; al tempo stesso, tradisce una strenua volontà di impegno civile, non annoverata, per lo meno dai suoi detrattori, fra le linee di fondo di quella stagione creativa. *La Famiglia Winshaw* gioca con i materiali di repertorio di numerosi generi codificati, e lo fa in maniera originale e creativa, con un risultato brillante e con un portato etico tale da far parlare, ai tempi della pubblicazione, della nascita di «un nuovo Dickens» per il suo autore.

Mi sono concentrata in maniera particolare su due aspetti: la struttura ingegnosa dell'intreccio, con il rilievo dato allo svelamento dei meccanismi della finzione narrativa (la storia si presenta come un romanzo nel roman-

---

### Studi e Ricerche 7

DOI 10.14277/6969-156-0/SR-7-5 | Submission 2017-03-30

ISBN [ebook] 978-88-6969-156-0 | ISBN [print] 978-88-6969-157-7 | © 2017

zo, anche se il lettore lo scopre soltanto alla fine) e il percorso di formazione del protagonista Michael Owen da apatico romanziere a scrittore impegnato, che mi sembra in qualche modo incarnare le nuove esigenze per la letteratura degli anni Novanta presentate da David Foster Wallace in una famosa intervista del 1993 citata anche dal collettivo italiano Wu Ming (2009, 120). Infine, ho voluto abbozzare l'ipotesi che l'intero romanzo si possa leggere alla luce del rapporto tra il personaggio di Michael Owen e il mito di Orfeo. Orfeo è una presenza sotterranea costante all'interno dell'opera; la centralità della sua figura, in cui spesso, negli ultimi decenni, la critica ha rinvenuto un simbolo perfetto dei nostri tempi (cf. Guidorizzi, Melotti 2009), mi è sembrata estremamente significativa.

### 1.1 «Pensavo di essere io a scrivere questa storia»

Tabitha Winshaw [...] è la patrocinatrice e la finanziatrice del libro che tu, mio caro lettore, tieni ora fra le mani. Scrivere delle sue condizioni risulta compito, per qualche verso, problematico, ma ciò non toglie che, alla luce dei fatti, la realtà sia questa: che dal momento in cui le arrivò la notizia della tragica morte di Godfrey, Tabitha fu preda di una grottesca fissazione. (Coe 2009, 13)

Alla pagina di apertura, il romanzo presenta un primo aspetto interessante, che il titolo originale - *What a carve up!*, vale a dire 'che casino!' - poneva in luce con maggiore efficacia di quello italiano: ci troviamo di fronte ad un *pastiche* piuttosto complesso, nel quale si susseguono in modo irregolare più livelli narrativi, in una sorta di gioco a incastro. Nel costruirlo, Coe sembra aver tenuto presente un modello di iper-romanzo come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino: pubblicato nel Regno Unito con la traduzione in inglese di William Weaver nel 1981, il libro ottenne un immediato successo di pubblico, ed è citato anche nella Postfazione fittizia del volume di Michael (Coe 2009, 475). Il lettore si trova spesso disorientato nel passaggio da una vicenda all'altra, anche perché la logica dell'intreccio non risulta pienamente comprensibile sino al finale, che chiarisce la natura dell'opera intera. Tenterò ora di elencare sinteticamente i diversi filoni che compongono il romanzo, cui corrispondono modalità narrative differenti.

Un primo nucleo riguarda le pagine, come quella poc'anzi citata, scritte da Owen a partire dal 1982 per un lavoro commissionatogli da Tabitha Winshaw al fine di smascherare i crimini della sua stessa famiglia; Michael vi ricostruisce la vita privata e la carriera pubblica di ciascun componente dell'ultima generazione di Winshaw. Ad ogni membro della dinastia è dedicato un capitolo: «Hilary», «Henry», «Roddy», «Dorothy», «Thomas», «Mark». Poiché - come il lettore reale scoprirà soltanto alla fine del roe

manzo - Michael è morto prima di poter terminare il lavoro, il materiale predisposto per essere inserito nel suo libro è eterogeneo; per questo motivo variano anche i modi in cui i fatti vengono esposti. A volte Michael si comporta da narratore onnisciente: usa ampie digressioni per raccontare l'infanzia dei suoi personaggi, esprime i loro pensieri focalizzando di volta in volta un punto di vista diverso, illustra conversazioni private come se vi avesse assistito; altre volte preferisce far parlare le fonti che ha raccolto: riporta le colonne di giornale politicamente scorrette scritte da Hilary (che è capace di caldeggiare a breve distanza di tempo una tesi e il suo opposto), articoli di cronaca o spezzoni di interviste televisive che mostrano lei e i suoi parenti pronti a sostenere tutto e il contrario di tutto, pagine del diario di Henry che rivelano il suo opportunismo politico e la sua mancanza di scrupoli. Ci sono inoltre, ad inframmezzare i capitoli, alcune considerazioni personali di Michael, frutto di riflessioni maturate dopo l'incontro con Fiona e l'uscita dallo stato di passività che lo aveva caratterizzato negli anni di silenzio creativo. È lo stesso scrittore a rendersi conto della scarsa tenuta dell'insieme:

C'erano parti che si leggevano come un romanzo e altre che si leggevano come un racconto storico, mentre nelle pagine conclusive si avvertiva un tono di ostilità nei confronti della famiglia che non mancava di irritare. (Coe 2009, 94)

Quello che emerge da questo primo accorpamento narrativo è un affresco impietoso del Regno Unito nell'era Thatcher, un paese governato da una classe dirigente priva di scrupoli, di cui i Winshaw sono gli immaginari ma quanto mai verosimili rappresentanti. In questo quadro a tinte fosche, ritroviamo alcuni elementi ricorrenti nella letteratura coeva,<sup>1</sup> veri e propri *tòpoi* della postmodernità, che mi limiterò a elencare sinteticamente: l'ossessione per il complotto (il romanzo nasce dalla volontà di Tabitha di smascherare l'odiato fratello Lawrence, che avrebbe fatto uccidere, simulando un incidente, il suo preferito, Godfrey; Michael sospetta che il suo eroe d'infanzia, Yuri Gagarin, sia stato eliminato dai servizi segreti russi); l'onnipresenza dei prodotti della società dei consumi (un esempio su tutti: i polli da allevamento industriale dell'azienda di Dorothy); l'assenza di ideologie politiche alternative alle logiche del profitto (emblematico il trasformismo di Henry, dapprima militante del Partito Laburista, «l'unico a offrirgli la possibilità di un seggio ministeriale all'età di quarant'anni» (Coe 2009, 26), quindi schierato tra i conservatori più oltranzisti); la centralità del corpo, privato però della sua componente umana e diventato co-

<sup>1</sup> Tra i molti esempi che sarebbe possibile fare, mi limito a citare *Underworld* di Don DeLillo, del 1997, generalmente riconosciuto come uno dei vertici della letteratura postmoderna, che affronta - con uno stile completamente diverso - tematiche simili.

sa (penso alla concezione mercificata del sesso dei fratelli Roddy e Hilary, ma anche e soprattutto ai tanti corpi senza nome vittime delle sconsiderate politiche contro la sanità pubblica, uccisi dall'industria alimentare e da quella di armi: corpi come pedine sacrificabili, che i Winshaw manovrano a piacimento); infine, un'«intermedialità forte ed esasperata».<sup>2</sup> Quest'ultimo aspetto, che risulta evidente dall'onnipervasività e dalla rilevanza che i mezzi di comunicazione hanno nel romanzo, rimane centrale in tutti i livelli del suo intreccio e ha la sua ipostasi nella figura di Thomas Winshaw, banchiere spietato e *voyeur* senza speranza; il voyeurismo è anche un aspetto fondamentale della personalità di Michael su cui tornerò a breve (mentre sulla scopofilia di Thomas Winshaw e sul suo rapporto con quella di Michael, cf. Bendinelli 2003).

Ad un secondo filone appartengono invece le pagine scritte nel 1990, dopo la ripresa del lavoro interrotto: in forma diaristica Michael ripercorre la sua vicenda personale e familiare, racconta come ha conosciuto Fiona e come questa conoscenza gli abbia cambiato la vita. Su questo nucleo, che ricostruisce il graduale percorso che porta Michael alla consapevolezza di sé, del proprio ruolo di uomo e di scrittore, si concentrerà la mia analisi nel paragrafo successivo.

Il terzo livello, costituito dalla «Parte Seconda» del romanzo, «Un consesso di morti», è formato invece dai capitoli scritti da Hortensia Tonks, curatrice del volume alla casa editrice per cui Michael lavora. Lo scopo di queste pagine, in cui un narratore onnisciente illustra gli eventi che portano alla morte di Michael, è - lo spiega la stessa Tonks nella sua Prefazione - dare alla gente i dettagli morbosi che riguardano l'estinzione del casato Winshaw con l'omicidio di tutti i suoi membri.

L'amore per l'incastro narrativo permette di accostare *La famiglia Winshaw* a un'opera dello stesso anno: esce infatti nel 1994 anche *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino, che

smonta i ruoli e i meccanismi tradizionali del noir per ricomporli in un disegno ironico, pop, grottesco. (Bignardi 1996, 235)

Anche Jonathan Coe si diverte a giocare con gli stereotipi di generi diversi (il giallo alla Agatha Christie, il romanzo di formazione, la narrativa combinatoria) per ottenere un risultato originale, di forte impatto, ironico e al tempo stesso impegnato. Lunghi dal voler ipotizzare una reciproca influenza tra due opere così diverse, di autori molto distanti geograficamente e culturalmente, mi sembra interessante segnalare i punti di contatto del

---

<sup>2</sup> Utilizzo un'espressione coniata da Ronald De Rooy per definire una caratteristica della narrativa italiana tra la fine degli anni Ottanta e il primo decennio del 2000 - ribattezzata «narrativa di deformazione» - con la quale trovo che *La famiglia Winshaw* abbia interessanti punti di contatto (cf. De Rooy, Mirisola, Paci 2010).

romanzo in esame, così fitto di riferimenti cinematografici, con un film che gran parte della critica riconosce come imprescindibile punto di snodo nella cinematografia degli ultimi vent'anni.<sup>3</sup>

## 2 «È la storia della tua vita, ecco perché non l'hai dimenticata»

*What a carve up!* è un'espressione perfetta per descrivere il complesso intreccio della vicenda, ma è anche il titolo originale di un film del 1961, *Sette allegri cadaveri*, che svolge in essa un ruolo fondamentale. Non soltanto la seconda parte del romanzo ne ripropone pressoché alla lettera la sceneggiatura; questa commedia di basso livello è una vera e propria ossessione per Michael Owen, la cui esistenza sembra ricalcare quella del pavido protagonista interpretato da Kenneth Connor. Come accennato, Michael è un personaggio in evoluzione: *La famiglia Winshaw* ci racconta il suo percorso di crescita interiore, che passa attraverso la consapevolezza dell'essere il personaggio di un dramma che altri stanno dirigendo. Alla fine de *La famiglia Winshaw*, Michael decide di uscire dal film che lo ha tenuto intrappolato come una prigioniera autoimposta per tutta la vita e di giocare nella farsa un ruolo attivo. Si rende conto che tutti sono rinchiusi in una recita che sono altri a dirigere, e che questi 'altri' giocano con le loro vite a piacimento, perseguendo senza scrupoli i propri biechi fini; ed ecco allora che si impone di fare qualcosa di buono 'per tutti', rovesciando i ruoli, smascherando l'impostura dei Winshaw, che sono l'incarnazione di questa pessima regia. Michael muore dopo aver portato a termine la sua missione. Il suo destino e quello dei Winshaw sono legati e la loro scomparsa non può che trascinarlo nel buio insieme a loro. La farsa, la *fiction*, avrà comunque il sopravvento, perché quello che noi leggiamo è il romanzo che comprende il suo itinerario di formazione e la cronaca della sua fine. Tuttavia, non si può dire che la parabola di Michael sia stata inutile, perché ha prodotto un risultato: la scelta di uscire dal film, che lo ha portato a cambiare qualcosa dentro e fuori di sé. Cercherò di illustrare brevemente le tappe di questo percorso.

Il giovane Michael assiste alla proiezione di questo film in un cinema di periferia il giorno del suo nono compleanno. Ha convinto i suoi familiari a comprare il biglietto perché la pellicola è accompagnata da un breve documentario su Yuri Gagarin, a quel tempo il suo eroe indiscusso. La storia del film è modellata su un intreccio abbastanza riconoscibile e ricorrente: i protagonisti vengono convocati in una casa isolata per la lettura di un testamento e uccisi uno dopo l'altro. A colpire particolarmente l'imma-

3 Per una panoramica delle influenze di *Pulp Fiction* sulla cinematografia e la letteratura contemporanea, cf. Cinquegrani 2009, 119-43.

ginazione del piccolo Michael è una scena che coinvolge il protagonista maschile e la giovane stella del cast, la splendida Shirley Eaton: Kenneth entra per sbaglio nella stanza di Shirley mentre lei si sta cambiando; dopo l'imbarazzo iniziale la ragazza continua spogliarsi dandogli le spalle, non rendendosi conto che lo specchio a muro della camera potrebbe restituire al visitatore l'immagine del suo corpo nudo; tuttavia Kenneth non osa sbirciare nel riflesso, e quando Shirley gli propone di passare la notte insieme a lei, fugge a gambe levate.

L'effetto che questa visione produce sull'immaginario del piccolo è istantaneo, e immediata è l'identificazione col protagonista del film:

Da quel momento non fu più a Kenneth che parlò, ma a me, al mio io di nove anni, perché ormai ero io quello che si era perso nel corridoio, ed ero io, sì, io che stavo sullo schermo e mi vedevo là in una stanza insieme alla più bella donna del mondo, intrappolato in quella vecchia casa buia, in quel tremendo temporale, in quello squallido cinemino, nella mia cameretta quella sera e poi nei miei sogni per sempre. Ero io. (Coe 2009, 46)

Non si tratta di una semplice compartecipazione del punto di vista, effetto caratterizzante la fruizione di un film e studiato dal regista per trasportare lo spettatore nel mondo finzionale. Il giovanissimo Michael si convince davvero di essere Kenneth Connor, e non riesce a togliersi questa convinzione nemmeno una volta uscito dal cinema; ha fin da subito la certezza che quanto ha visto lo accompagnerà per tutta la vita:

Non si rende conto che non potrà mai cancellarlo dalla memoria. E così, con questa intima consapevolezza, me ne sto steso e fingo di dormire, con la testa in grembo a mia madre e le palpebre semichiusate. (48)

Questa ossessione mediatica contribuisce a delineare il personaggio di Michael come un perfetto eroe postmoderno: prima di conoscere Fiona, non riesce a distinguere la realtà dalla finzione. Si sente vicino al personaggio di un film, ma non è introspettivo a sufficienza per darsene una ragione; di fatto, come scoprirà soltanto alla fine, è una pedina manipolata dall'alto, dal Potere che governa la Storia, ma non lo sa, e, in generale, della Storia non si interessa. Non segue i giornali, non si informa sulle questioni di attualità: è estraneo a tutto ciò che lo circonda al punto tale da non riconoscere Saddam Hussein quando lo vede in televisione. Guarda con sospetto e sufficienza alle persone impegnate, politicamente schierate (come Graham, regista di documentari di denuncia, coinquilino della sua amica Joan). Vive in un asettico mondo di merci, in una periferia cittadina anonima e svilente; si ciba di prodotti confezionati dai nomi affascinanti, di cui non dimentica mai di indicare il marchio.

Dal punto di vista emotivo, è tanto instabile quanto immaturo. Sembra ricalcare in tutto e per tutto una definizione di Remo Ceserani:

Un soggetto comunque indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato. Così come frammentata risulta la sua esperienza di sentimenti e ideali, priva ormai della possibilità dell'autoanalisi, costretta a rinunciare all'amore di sé e all'esplorazione della propria intimità, spinta a cercarsi nei propri doppi, nelle immagini riflesse dagli specchi o dalle prospettive rovesciate degli strumenti ottici, nelle apparizioni spettrali. (1997, 141)

Appartiene senza dubbio a una tipologia di personaggio postmoderno teorizzata da Fredric Jameson (1989), in continua oscillazione tra depressione ed euforia. Sposatosi giovanissimo e divorziato altrettanto prematuramente, ha un rapporto difficile con il sesso femminile, perché non riesce a gestire le spinte del suo desiderio: di fronte alle donne scappa sempre, proprio come Kenneth Connor davanti alle offerte di Shirley Eaton. Per il sesso prova attrazione e repulsione; non lo pratica da quando è divorziato, non riesce neanche a parlarne, e tanto meno a scriverne nei suoi libri. In seguito alla morte di suo padre, questi aspetti della sua personalità si accentuano. In maniera particolare, la sua vita è sconvolta dalla notizia che quell'uomo, per lui modello insuperabile e punto di riferimento imprescindibile, non era il suo padre biologico: questa scoperta traumatica equivale a una doppia perdita<sup>4</sup> dell'affetto più caro. Una volta appresa la verità, decide di eliminare ogni contatto dapprima con la madre, poi con l'intero mondo esterno, uscendo di casa il meno possibile ed evitando qualunque tipo di rapporto umano. Quando Fiona, la sua vicina di appartamento, bussa alla sua porta per raccogliere adesioni a un'iniziativa di beneficenza, Michael si alza per la prima volta dal divano su cui è sprofondata da un tempo indefinito, intento come sempre a guardare ossessivamente la scena di *Sette allegri cadaveri con lo striptease* di Shirley:

«Questa è la conversazione più lunga che io abbia avuto - in cui io ho parlato di più - da due anni a questa parte, più o meno. Da più di due anni, credo. La più lunga.»

Fiona rise incredula. «Ma se abbiamo detto due parole in croce.»

«Ciononostante...»

Rise di nuovo. «Ma è ridicolo. Sei stato su un'isola deserta o in qualche posto del genere?»

«No, sono stato qui.»

Un confuso agitar di capo. «E allora, perché?»

4 «Si può morire più di una volta», dice Michael a Fiona quando lei chiede perché abbia troncato i rapporti con la madre poco dopo la morte del padre (cf. Coe 2009, 342).

«Non so, non ne avevo voglia. Senza nessuna consapevole decisione a monte, bada bene. C'è che non mi si è mai presentata l'occasione. Non è così difficile, non c'è di che sorprendersi. Un tempo con qualcuno bisognava pur parlare: che so. Anche solo per andare a far compere o a sbrigare una commissione. Ma adesso gli acquisti si fanno nei supermercati e per le operazioni bancarie basta una macchina. Tutto qui». (Coe 2009, 58)

Michel sente il bisogno di giustificarsi per non essere in grado di intrattenere una conversazione normale: per ben due volte Fiona ha dovuto ripetergli lo stesso discorso senza che lui riuscisse a seguirlo per intero e a recepire il messaggio. La sua mente, dopo due anni di isolamento totale, si è adattata<sup>5</sup> ad un universo telecomandato, non riesce a gestire interazioni prolungate con l'esterno; malgrado la conoscenza della vicina di casa si riveli inaspettatamente piacevole, dopo pochi minuti, Michael non sopporta più di dialogare con lei:

«Non puoi spegnermi,» disse.

«Scusa?»

«Dico che non puoi spegnermi.»

Fece cenno alle mie mani. Mi ero riseduto nella poltrona di fronte a lei e, senza rendermene conto, avevo raccolto il telecomando del videoregistratore. Che ora era puntato verso di lei e il mio dito era andato alla cieca verso il tasto «pause». (62)

Eppure questa prima chiacchierata con Fiona si rivela carica di ripercussioni: la donna si insinua come una crepa nel muro del suo isolamento e già all'indomani del loro incontro Michael prova

la sensazione che fosse accaduto qualcosa di importante e al contempo indefinibile (62)

unita all'impressione

di opporre meno resistenza del solito al mondo, di non riuscire ad ignorarlo. (63)

---

5 Nel già citato saggio di Ceserani (1997) sul postmodernismo, si legge: «La nuova esperienza tipica della postmodernità: la frammentazione schizofrenica, l'adattamento della psiche umana (capace, come sosteneva Brecht, di prendere forme infinite) alla nuova esperienza della molteplicità, della serialità, della proiezione di sempre nuovi punti di vista. [...] la nuova esperienza scava a fondo nel soggetto e smonta la costruzione, in cui il nuovo individuo borghese si è impegnato nei momenti alti della modernità, dell'individualità forte, capace di autoformarsi, programinarsi, secondo un ideale che non è mai stato veramente negato» (85).

Immediatamente ripulisce l'appartamento (dopo due anni di incuria) e, soprattutto, decide di riprendere in mano i suoi fascicoli sui Winshaw. Man mano che la frequentazione continua, la vita di Michael sembra rifiorire - e parallelamente, non senza implicazioni simboliche, rifiorisce anche la sua casa, che Fiona riempie di piante. Con questa donna empaticamente ben disposta al mondo esterno, Michael sente anche la libertà di aprirsi a qualche confidenza. Tra le altre cose, le parla del suo rapporto con *Sette allegri cadaveri*:

«Non è così. Io non guardo i film», dissi, dopo una breve pausa durante la quale ebbi la sensazione di essere sul punto di gettarmi in infide acque. «Ne sono ossessionato.»

Aspettò che mi spiegassi.

«In realtà è un film solo. E probabilmente non ne hai mai sentito parlare.» [...]

«Andai a vederlo con i miei genitori quand'ero piccolo. Uscimmo dal cinema a metà film e da allora ho sempre avuto la strana sensazione che... che non sia mai finito. Che io lo stia... ancora vivendo.» [...]

«C'è una scena con Kenneth Connor, in cui lei lo invita a trascorrere la notte nella sua stanza: lei è bellissima, naturalmente, ma anche disponibile e intelligente; lui ne è attratto, molto attratto, dunque sarebbe il massimo, da tutti i punti di vista, e ciononostante Kenneth non combina nulla. Nella casa accadono cose spaventose, c'è un maniaco omicida in giro, e tuttavia lo spaventa di più il pensiero di stare da solo per una notte con quella donna bellissima. Non c'è stato oblio capace di cancellare quella scena dalla memoria: com'è come non è, me la sono portata dietro per trent'anni.»

«Beh, non è tanto difficile da capire, o sbaglio?» disse Fiona. «È la storia della tua vita, ecco perché non l'hai dimenticata.» (148)

Naturalmente Fiona, a differenza del protagonista, individua con facilità il legame tra Kenneth e Michael, che risiede nella comune incapacità di affrontare i rapporti umani. Di fronte a tutto ciò che lo attrae e lo terrorizza, anche Michael scappa: ha fatto la stessa cosa quando qualche anno prima Joan - un'amica di infanzia ritrovata per caso e intensamente attratta da lui - gli ha proposto di entrare nel suo letto, dopo averlo scoperto mentre la spiava dormire. C'è una dimensione voyeuristica anche in Michael, che preferisce guardare piuttosto che esperire il piacere.<sup>6</sup>

Soltanto verso la fine del romanzo, Michael vincerà questo blocco: andato a presenziare alla lettura di un testamento al castello dei Winshaw,

6 Rimando alla lettura di un articolo di Alice Bendinelli (2004) che affronta questo particolare tema seguendo l'approccio lacaniano.

rincontrerà Phoebe, ex coinquilina di Joan che aveva conosciuto di sfuggita durante il suo soggiorno dall'amica. Accennavo precedentemente al fatto che *Un consesso di morti* ricalchi in tutto e per tutto la struttura del film preferito di Michael; non a caso, nella notte in cui i membri della perfida dinastia cominciano a venire assassinati, Michael entra per errore nella stanza di Phoebe, già descritta come sosia di Shirley Eaton; l'esito dell'incursione è però diverso da quello preconstituito: i due passano una notte d'amore insieme. L'indomani, Michael potrà finalmente decretare la sua uscita dal ruolo di Connor:

«Kenneth» disse «non saprai mai quello che ti sei perso.» (450)

È senza dubbio il rapporto con Fiona che interviene, quasi miracolosamente, a innescare il meccanismo che porterà Michael a poter godere le gioie dell'amore. Michael se ne rende conto, capisce perfettamente che lei lo sta salvando da se stesso. Il tutto avviene in una sorta di epifania improvvisa: Michael, nel suo appartamento, ripensa ancora una volta alla scena del film:

...Avevano le mie stesse paure, quei tipi assurdi? Provavano sentimenti che potevo capire? Dire che venivano da un altro lato dell'esistenza non bastava, era qualcosa di più estremo, più definitivo di questo: essi appartenevano a un genere di esistenza diverso in tutto e per tutto. Un genere che in realtà mi faceva orrore... [...]

...un genere che, negli ultimi anni, mi aveva quasi fatto perdere, me ne rendo conto ora, il senso di come la vita andrebbe vissuta. Mi aveva quasi ucciso, infatti, o almeno mi aveva addormentato, portandomi a una paralisi dalla quale avrei potuto non riavermi più se non fosse stato per quel bussare alla mia porta: se Fiona non avesse bussato e non fosse riapparsa ad accendere il mondo... (226)

Inizia così, con questa nuova consapevolezza, l'uscita di Michael dal ruolo del timoroso Kenneth Connor. Sarà solo il punto di partenza di un nuovo approccio alle cose, che lo porterà alla fine tra le braccia di Phoebe. Con i successivi sviluppi del suo rapporto con Fiona, cesserà di essere il figlio sperduto dalla perdita del padre. Questo aspetto è molto importante: in un certo senso la malattia di Fiona trasforma il Michael orfano, immaturo, non indipendente, in un padre. Fiona è sola al mondo, soltanto Michael può prendersi cura di lei. Da questo punto di vista, trovo significativo che la sua storia si apra con il ricordo di una gita al mare a cui era stato portato dai genitori e si concluda con una gita al mare in cui lui, come un padre premuroso e attento, accompagna Fiona. L'uscita di Michael dalla finzione passa proprio attraverso l'assunzione di questo ruolo.

Al di là delle ovvie implicazioni simboliche nel percorso di formazione del protagonista, vorrei indagare questo passaggio sotto il profilo della poetica. Penso alla centralità della figura paterna nel già citato saggio del collettivo Wu Ming, in cui si teorizza la necessità di «essere i genitori» dopo l'ipersbornia collettiva della postmodernità, di virare verso «una piena assunzione di responsabilità di fronte a quel che accade su scala planetaria» (2009, 124); l'aspetto più interessante del romanzo di Coe sta proprio nella creazione di un personaggio che scopre dentro di sé la 'zona padre', che abbandona il disincanto, la freddezza e l'anaffettività che caratterizzavano il suo precedente approccio alle cose per attribuirsi finalmente l'onere di agire sul mondo che lo circonda. Prima che ciò accada, però, altre rivelazioni dovranno sconvolgerlo e plasmarlo.

L'evoluzione del personaggio di Michael avviene in duplice senso: da una parte riguarda la sua vita privata, le sue dinamiche interpersonali, in modo particolare i suoi rapporti con le donne; dall'altra coinvolge il suo ruolo di scrittore e le possibilità di essere elemento utile e attivo per la società che questo lavoro gli offre. Le due cose non sono affatto irrelate, perché, come Michael capirà verso la fine del romanzo, non è un caso che l'incarico sui Winshaw sia stato assegnato proprio a lui.

È Findlay Onyx, vecchio ispettore assunto a sua volta da Tabitha Winshaw per indagare sulla morte del fratello, ad accompagnare Michael nelle sue ricerche finali. Onyx riconosce in Michael una marionetta scelta per essere manovrata, perfetta perché totalmente passiva:

«C'è una parte della storia, anzi un componente, che spicca come il proverbiale bozzo in fronte. Un personaggio talmente a disagio in mezzo agli altri che viene spontaneo chiedersi se non provenga da un altro dramma completamente diverso. Mi riferisco a te, Michael.»  
 «A me? Cosa c'entro io? Mi sono trovato per caso in tutta questa storia. Avrebbe potuto essere chiunque.» (Coe 2009, 224)

Accantonate le perplessità, Michael si butta a capofitto nelle indagini, e scopre - sempre grazie a Findlay - di essere stato scelto da Tabitha e attirato nella vicenda con l'inganno. A questa rivelazione, si accompagnano le riflessioni - che leggiamo nei capitoli dedicati ai diversi membri della famiglia - sulle attività criminose dei Winshaw e sulle conseguenze che hanno avuto sulla vita di cittadini come suo padre. Dorothy, per esempio, ha sicuramente contribuito alla sua morte con le sue strategie per creare animali da macellare a pochi giorni dalla loro nascita, gonfiati di antibiotici, nutriti con la loro stessa carne, cresciuti ammassati come sardine in stanzoni a temperatura elevata, finiti sulle tavole di milioni di consumatori della classe media, perché venduti in confezioni accattivanti a prezzo moderato:

In tutti quegli anni, ora lo so, mio padre veniva ostruendo le sue arterie di grassi saturi. Sarebbe morto d'infarto, poco oltre il suo sessantesimo compleanno.

*Devo pensare che è stata Dorothy ad assassinare mio padre? (245)*

Già una sera, in tempi non sospetti, mentre stava per infornare uno di quegli insalubri cibi confezionati, Michael era stato investito da una folgorazione improvvisa, poi annotata nel capitolo che riguarda la scellerata imprenditrice:

*Esperii quello che potremmo chiamare un raro momento di assoluta lucidità: un bagliore dal di dentro, esile e fugace, ma sufficiente a provocare un duraturo cambiamento, se non nella mia vita almeno nella mia dieta. [...] Di punto in bianco ebbi la sensazione che qualcuno, da qualche parte, stesse divertendosi mostruosamente a mie spese. E non solo a mie spese, ma alle spese di tutti noi. (247)*

E cosa dire della carriera di Thomas Winshaw, il *voyeur* che adora «guardare senza essere toccato, senza essere osservato» (297), l'onanista senza speranza, che passa il tempo davanti a un monitor e ama le riprese tagliate dai film in cui si vedono giovani attrici spogliarsi?<sup>7</sup> Thomas è uno squalo della finanza «talmente accecato dai molti schermi frapposti fra sé e il resto del mondo» (311), da non tener conto della gente col cui denaro gioca in borsa, mandando sul lastrico famiglie intere. Per lui non c'è correlazione tra quel mondo di cifre e la realtà oggettiva. Così, quando acquisisce la Phocas Motor Services, azienda nella quale lavora anche il padre di Michael, la sua prima mossa è mettere le mani sul ricco fondo pensionistico precedentemente ben amministrato, e, semplicemente, farlo sparire nel nulla, privando tutti i dipendenti della sicurezza di una vecchiaia tranquilla:

Io non ho alcun dubbio: lo stress procurato da quella situazione ha contribuito al suo infarto.

*Ne consegue dunque che Thomas è stato complice dell'assassinio di mio padre? (312)*

Ancora una volta, poi, Michael sarà costretto a estraniarsi dalla realtà e a rifugiarsi in un mondo altro; succederà di fronte a un dolore troppo forte da gestire:

Solo allora spinse la porta e mi fece entrare nel cinema. C'era una gran quiete là dentro. Il resto del pubblico pareva dormisse. [...] L'immagine

---

7 Anche Thomas è ossessionato dalla famosa scena con *striptease* di Shirley Eaton.

sullo schermo non era cambiata. C'era ancora quella donna, Fiona, stesa fra cannule, flebo e congegni vari. Guardava dritto davanti a sé, a occhi spalancati, immobile. Le sedeva a fianco Michael, l'amante, l'amico o come diavolo gli piaceva considerarsi. (399; corsivi dell'Autrice)

Entrato nella stanza d'ospedale in cui Fiona sta per spegnersi, Michael sente il bisogno di distanziarsi da sé; tuttavia, come sottolinea Alice Bendinelli

pur vedendosi altrove, egli si pone e si accetta come ontologicamente duplice e tale compresenza, o co-essenza, viene nuovamente indicata linguisticamente tramite l'uso dei pronomi personali di prima e di terza persona. (2004, 57)

Questa convergenza di sguardi, dall'esterno e dall'interno, in cui però non viene meno la nuova consapevolezza acquisita, appare evidente nell'ultimo sguardo alla donna amata:

Restò così per almeno cinque minuti. Poi l'infermiera liberò la mano di Fiona dalla sua stretta e disse «Credo che sia meglio che venga con me». Lui si levò in piedi adagio adagio, le prese il braccio e uscirono dallo schermo insieme, da sinistra. E fu così che lui scomparve.

Io invece restai seduto nella mia poltrona. Da lì non mi sarei mosso sinché non l'avesse fatto anche Fiona. Che senso aveva uscire dal cinema, questa volta? (Coe 2009, 402)

Alla morte di Fiona, la marionetta-Michael scompare definitivamente. La sua trasformazione è completata, Michael è pronto per affrontare il mondo reale. C'è un'impresa che deve compiere, adesso ne è consapevole; pensava che il lavoro sui Winshaw fosse un'attività come un'altra, ma improvvisamente diventa la sua missione, e prende la forma di una vendetta. Il tutto si concretizza in una promessa fatta a Fiona:

Non credo più nel caso. C'è una spiegazione per tutto: e c'è sempre un colpevole. Adesso so perché tu sei qui. Sei qui per colpa di Henry Winshaw. Strano, eh? Eppure lui vuole che tu sia qui perché si rifiuta di pensare che il suo danaro o il danaro della gente come lui si possa usare per impedire che accadano cose come queste. Lapalissiano. È così semplice, come nei romanzi gialli. Un caso aperto e chiuso. Non ci resta altro da fare che mettere le mani sull'assassino e portarlo davanti alla giustizia. E già che ci siamo, portare anche tutto il resto della famiglia. Hanno tutti le mani sporche di sangue. Ce l'hanno scritto in faccia. [...] E così loro stanno tranquilli nelle loro case a rimpinguare i profitti, e noi siamo tutti qui. I nostri affari sono un fallimento, i posti di lavoro si assottigliano, gli ospedali vanno a pezzi, le campane sono allo stremo, le

nostre case confiscate, i nostri corpi avvelenati, le nostre menti all'ammasso, tutto lo spirito vitale del paese è straziato, ridotto all'ultimo respiro. Odio gli Winshaw, Fiona. Guarda come ci hanno ridotti. Guarda cosa ti hanno fatto. (396)

### 3 «Come un Orfeo perduto nel sogno»

Qualsiasi azione dei Winshaw sembra dunque avere una ripercussione sul mondo affettivo di Michael. Riconoscerlo acuisce il suo odio nei loro confronti, fa acquisire un'importanza di prim'ordine al suo lavoro. Fino all'ultima terribile constatazione: c'è un motivo preciso se il medico di Fiona ha latitato per mesi, mentre lei cercava di capire la natura di quello strano rigonfiamento sul suo collo, se si aspettano mesi e mesi per i risultati degli esami, se non si trovano medici per fare una diagnosi in tempo, se quando Fiona arriva in ospedale in crisi respiratoria non c'è un solo posto libero ed è costretta a passare la notte in un corridoio, aggravando le sue condizioni già disperate; c'è una ragione se tanti reparti sono chiusi e i pochi aperti sono sovraffollati: tutto dipende dai tagli alla spesa pubblica e dalla prossima entrata in guerra contro l'Iraq. È a questo punto che Michael ha l'epifania definitiva, che lo porterà a fare a Fiona quella promessa di vendetta:

detestai il modo in cui ci veniva imposto di dare quel conflitto per scontato: da dove era venuta quella baldanzosa presunzione di inevitabilità? In ogni caso, non avrebbe dovuto avere nulla a che fare con me - erano cose che succedevano a migliaia di chilometri di distanza, dall'altra parte del mondo: *dall'altra parte (che era più lontano ancora) dello schermo televisivo*. Dunque come potevo accettare che quel conflitto fosse una delle forze che stava cospirando contro Fiona, che era strisciato dentro la sua vita senza macchia? Era come se lo schermo avesse cominciato a coprirsi di crepe e ne sgorgasse fuori quella realtà orribile: o come se la stessa barriera di vetro si fosse magicamente liquefatta e senza saperlo io fossi scivolato oltre lo spartiacque, *come un Orfeo perduto nel sogno*.

Per tutta la vita avevo cercato la strada per arrivare dall'altra parte dello schermo: sin da quella volta al cinema di Weston-super-Mare. C'ero infine riuscito? Era questo il senso di quanto mi stava accadendo? (Coe 2009, 395-6; corsivi dell'Autrice)

Lo schermo che anche Michael, come Thomas, ha frapposto fra sé e il mondo sta crollando, con i risultati che ho già cercato di illustrare. Vorrei ora focalizzare l'attenzione sul riferimento al mito di Orfeo, che ritorna con una certa insistenza nella storia. Il romanzo di Coe inizia e finisce con

una citazione tratta dalla sceneggiatura dell'*Orphée* di Jean Cocteau; essa è contenuta nell'epigrafe:

ORPHÉE Enfin, Madame...m'expliquerez-vous?

LA PRINCESSE Rien. Si vous dormez, si vous rêvez, acceptez vos rêves. C'est le rôle du dormeur. (Coe 2009, 9)

E ritorna poi nell'ultimo capitolo, in una battuta di Michael:

«Niente spiegazioni,» disse Michael. «Se dormi, se sogni, i tuoi sogni li devi accettare per quello che sono. Questo è il ruolo di chi sogna.» (465)

A mio avviso, sarebbe interessante leggere *La Famiglia Winshaw*, che si apre e si chiude sotto il segno di Orfeo, proprio alla luce del rapporto tra Michael e il cantore del mito. Ritengo infatti che esista una corrispondenza significativa tra Orfeo

un giovane eroe che intraprende un viaggio nel pericoloso mondo della marginalità (qui rappresentato addirittura dall'Ade) per acquisire una nuova identità sociale e psicologica che ne permetta l'ingresso in una nuova classe d'età. (Guidorizzi, Melotti 2005, 89)

e il personaggio creato da Coe che affronta l'inferno dei Winshaw. Vedrò ora di ripercorrere brevemente le esplicite menzioni di questo mito all'interno della vicenda. Rimessosi a lavorare di buona lena dopo il primo incontro con Fiona, Michael si reca a Londra per incontrare il suo vecchio editore; il viaggio per raggiungere il luogo dell'appuntamento, in un vagone affollatissimo di metropolitana, diventa nelle parole di Michael una vera e propria discesa agli inferi, che gli fa tornare in mente un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio:

mi fece sentire come Orfeo che scende agli inferi, messo faccia a faccia con quella moltitudine triste e pallida, il sole che avevo appena lasciato alle spalle già ridotto ad un lontano ricordo.

...perque leves populos simulacraque functa sepulchro... (Coe 2009, 98)

Si tratta di un verso che descrive proprio la catabasi di Orfeo «tra folle irreali, tra fantasmi di defunti onorati»; anche Michael nel suo cammino affronta dei fantasmi, anche se di tipo diverso: sono i fantasmi del suo passato, le ombre che si porta dentro, che deve riuscire a vincere. Il motivo è strettamente legato alla ricerca identitaria, dunque; non a caso Coe si rifà alla favola orfica nella versione cinematografica di Cocteau, in cui

è centrale il motivo dello specchio.<sup>8</sup> Lo specchio, luogo del convergere dell'identità e della sua rappresentazione, ha un ruolo importante anche nella scena di *Sette allegri cadaveri* che ossessiona Michael, perché è nello specchio che Kenneth vede il corpo di Shirley che non ha il coraggio di guardare dal vero, né tantomeno di toccare. È proprio Michael a suggerire il paragone:

Anche se ero un sognatore, non avevo il potere dell'Orfeo di Cocteau, che riusciva a passare, attraverso specchi che si liquefacevano, in mondi inimmaginati. No, io ero più come Kenneth Connor, e lo sarei sempre stato, mi costringevo a non guardare nello specchio una realtà magnifica e terrificante che si rivelava a soli pochi centimetri dalla mia schiena. (227)

È il film di Cocteau che apre il romanzo, un film che racconta le vicende di un poeta in crisi di ispirazione, proprio come Michael. È il film di Cocteau che lui e Fiona, incontratisi da poco, guardano insieme: prima di allora, Michael era riuscito a vederlo soltanto per metà; come sempre per lui, è Fiona la chiave di accesso alla consapevolezza di sé.

Orfeo lega Michael a un'altra delle donne importanti di questa storia, Phoebe, di cui sul finale si innamora. Come già accennato, Phoebe e Michael si conoscono all'inizio degli anni Ottanta, in occasione di una sua visita a Joan, amica d'infanzia e coinquilina della giovane pittrice. In quella circostanza, Michael ferisce in maniera significativa l'autostima di Phoebe non riconoscendo il soggetto di una sua tela, «l'ultimo di una serie di sei quadri ispirati al mito di Orfeo» (278). Ritengo che il fatto che Michael scambi la testa e la lira del poeta rappresentate nel dipinto per un pallone e una racchetta da tennis stia a simboleggiare che, a quell'altezza, Michael non riconosce sé stesso.

Orfeo, emblema dell'arte poetica per antonomasia, è un simbolo ricco di suggestioni anche per l'identità di Michael come scrittore. Ho cercato di dimostrare che *La Famiglia Winshaw* è anche la storia di una presa di responsabilità da parte di un romanziere che riscopre il portato civile, politico, del suo lavoro. In un primo momento, Michael vive la sua attitudine alla scrittura come un difetto: la sua vocazione contemplativa gli sembra l'altra faccia della sua vigliaccheria, della sua incapacità con le donne, del suo essere inadatto alla vita. Michael è un Orfeo che desidererebbe essere Yuri Gagarin, uomo di pensiero che vorrebbe essere uomo d'azione:

E maledii la malasorte – se di malasorte si trattava – che mi aveva marchiato per sempre come uomo di immaginazione piuttosto che d'azione:

---

8 Lo specchio è nell'opera di Cocteau il tramite tra il mondo terreno e l'aldilà ed è funzionale allo svolgimento della vicenda.

condannato, come Orfeo, a vagare in un Ade di chimere, mentre il mio eroe, Yuri, non avrebbe esitato a lanciarsi impavido verso le stelle. (250)

La natura orfica di Michael è confermata dal suo ultimo scambio di battute con Phoebe:

«Senti, Michael, lascia che ti dica una cosa. Non arriveremo mai da nessuna parte, noi due, se restiamo appiccicati al passato. Il passato è un casino sia per me che per te. Dobbiamo lasciarcelo alle spalle. D'accordo?»

«D'accordo.»

«Benissimo. Allora ripeti con me: NON VOLTARTI INDIETRO.»

«Non voltarti indietro». (266)

Com'è noto, il *respicere*, l'essersi girato a guardare l'amata, è un tratto distintivo di Orfeo che ha avuto grandissima fortuna nella letteratura del Novecento. Ho trovato estremamente interessanti le osservazioni a tal riguardo fatte dal collettivo Wu Ming nel già citato saggio sulla *New Italian Epic*:

Un cantore, un narratore, è per definizione colui che non dà le spalle, specie sul limite tra ombra e luce, tra inferno e speranza, tra passato e futuro. Non volta le spalle a chi lo accompagna. Se il gesto di Orfeo fosse volontario, potrebbe dimostrare il bisogno di isolarsi, di fuggire la società. Come gesto inconscio, inevitabile, significa invece l'esatto contrario, cioè che chi racconta non può far finta che gli altri non esistano. Quando avverte la luce, quando intuisce la speranza, il cantastorie ha bisogno di dividerla, di sentire ciò che sente l'altro, di immedesimarsi, per non raccontare soltanto i suoi sogni. Non volta le spalle a ciò che dovrà raccontare, si rifiuta di praticare il disinteresse, il controllo, perché non è questo il suo modo di capire, di sentire il mondo. L'opera non può farsi senza la sua partecipazione emotiva. (Wu Ming 2009, 201)

Le parole di Wu Ming offrono il destro per un'ultima riflessione: anche Michael, infatti, prima di salire sull'aereo che lo allontana dal castello Winshaw, quell'inferno in cui si è svolto un terribile bagno di sangue, si volta a guardare Phoebe. Si volta e la prega di rifare quel quadro su Orfeo: gli dispiace troppo che sia stato distrutto per colpa del suo errore di interpretazione. Phoebe lo rimprovera: «Che cosa ti ho detto sulla terrazza?» (Coe 2009, 467), lui parte. Su quel volo Michael Owen trova la morte: a guidare, infatti, non c'è il pilota, ma Tabitha Winshaw, la pazza che gli ha dato l'incarico, che lo ha trascinato nella vicenda e che ora lo porta con sé verso la fine. Il capitolo si conclude con una descrizione delle sensazioni di Michael che precipita; trovo importante focalizzare l'attenzione sui suoi ultimi pensieri:

La linea divisoria è sottilissima, quasi come un nastro, una pellicola che circonda la sfera della terra. È d'un azzurro delicato, e il passaggio dall'azzurro al nero è molto graduale e piacevole. (Coe 2009, 471)

Sono queste le stesse parole usate da Yuri Gagarin per descrivere le impressioni provate nel suo viaggio verso la luna. Durante una cena con Fiona, Michael aveva recitato proprio questa frase, imparata a memoria da bambino, come una poesia. Questo è il compimento perfetto per il percorso esistenziale del nostro protagonista: il pavido Orfeo, alla fine, può identificarsi a pieno diritto con il suo mito d'infanzia, il coraggioso Yuri.

Il romanzo di Coe, dunque, ci pone di fronte a una soluzione del tutto inconsueta per la favola di Orfeo: Euridice si salva, l'eroe muore al suo posto. Certo, la conclusione prospettata da Wu Ming, un Orfeo cieco che voltandosi genera la contraddizione che inganna Ade e permette l'uscita dei due amanti vivi dall'inferno, è sicuramente più efficace.

Del resto, nel personaggio di Michael, che sappiamo portato a dare valore di realtà solamente a ciò che 'vede' - anche a scapito della porzione di mondo esperibile con altri sensi - una cecità, anche puramente metaforica, risulterebbe fuori luogo. Meglio, allora, che il nostro ci veda, senza però che questo porti alla morte di Euridice. Più giusto che Orfeo si sacrifichi, portandosi «con Gagarin verso le stelle»,<sup>9</sup> perché sarà la sua opera a restare, la sua opera a descrivere l'inferno, «l'inferno dei viventi», per citare nuovamente Calvino, perché «chi non ne fa parte» (cf. Calvino 1972) si possa salvare.

## Bibliografia

- Adrisano, Maria; Fabbri, Paolo (a cura di) (2009). *La favola di Orfeo. Letteratura, immagini, performance*. Ferrara: Unife Press.
- Bendinelli, Alice (2003). «Scopofilia, tra desiderio e sguardo: il luogo dell'identità in *What a carve up!* di Jonathan Coe». *Il lettore di provincia*, 118, 61-76.
- Bendinelli, Alice (2004). «Il paradosso della visione in *What a carve up!* di Jonathan Coe». *Il lettore di provincia*, 121, 51-9.
- Bignardi, Irene (1996). *Il declino dell'impero americano*. Milano: Feltrinelli.
- Calvino, Italo (1972). *Le città invisibili*. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo (1979). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.

---

9 «Con Gagarin verso le stelle» è il titolo dell'ultimo capitolo del romanzo.

- Carravetta, Peter; Spedicato, Paolo (a cura di) (1984). *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*. Milano: Bompiani.
- Ceserani, Remo (1997). *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cinquegrani, Alessandro (2009). *Letteratura e cinema*. Brescia: La Scuola.
- Coe, Jonathan (2009). *La famiglia Winshaw*. Trad. di Alberto Rollo. Milano: Feltrinelli. Trad. di: *What a carve up!*. London: Penguin, 1994.
- Debenedetti, Giacomo (1969). «Per una rappresentazione de l'*Orphée* di Jean Cocteau». Garboli, Cesare (a cura di), *Saggi critici. Prima Serie*, vol. 1. Milano: il Saggiatore, 99-105.
- De Rooy, Ronald; Mirisola, Beniamino; Paci, Viva (2010). *Romanzi di (de) formazione (1988-2010)*. Firenze: Cesati.
- Ferroni, Giulio (2010). *Scritture a perdere. La letteratura degli anni Zero*. Roma: Laterza.
- Guidorizzi, Giulio; Melotti, Marxiano (2009). *Orfeo e le sue metamorfosi*. Roma: Carocci.
- Jameson, Fredric (1989). *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*. Trad. di Stefano Velotti. Milano: Garzanti. Trad di.: «Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism». *New Left Review*, 1984, 1(146), 53-92.
- Metz, Christian (1980). *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*. Trad. di Daniela Orati. Venezia: Marsilio. Trad. di: *Le significant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.
- Re, Valentina; Cinquegrani, Alessandro (2014). *L'Innesto. Realtà e finzioni da Matrix a 1Q84*, Milano; Udine: Mimesis.
- Tinazzi, Giorgio (2007). *La scrittura e lo sguardo: cinema e letteratura*. Venezia: Marsilio.
- Wu Ming (2009). *New Italian Epic*. Torino: Einaudi.



Questo volume raccoglie cinque contributi in onore di Dario Calimani offerti dai suoi allievi. Il suo metodo critico e il suo insegnamento si sono sempre contraddistinti per la convinzione che il sapere debba essere sincretico e la critica essere mossa, più che dal desiderio di facili soluzioni, dal bisogno di scandagliare e riformulare più propriamente i quesiti posti dal testo. Ciò si riflette nella varietà degli argomenti trattati in questo volume, che spaziano dal teatro italiano del Seicento al teatro dell'assurdo, dalla poesia bolognese del Quattrocento al romanzo inglese contemporaneo, ai rapporti tra pittura ed ermeneutica ebraica nella canzone d'autore americana. Prima ancora che un omaggio alla carriera di un grande Maestro, questa raccolta vuole essere un modo di raccogliere e rilanciare la sua eredità scientifica e umana.



Università  
Ca'Foscari  
Venezia